

**Um Brasil em dois tempos:
do sertão euclidiano revisto por Glauber à Central do Brasil**

Eliska Altmann¹

Resumo

Da idéia de que uma nação pode ser imaginada tanto através da literatura quanto do cinema, o presente artigo analisa símbolos e discursos constituidores de um espaço identitário brasileiro através da interlocução entre elementos constitutivos de ambas as artes e concepções teóricas do pensamento social e da atualidade.

Palavras-chave: cinema, literatura e identidade nacional

Abstract

From the idea that a nation can be founded through as much as literature and cinema, the present article analyses symbols and discourses that build a Brazilian identity space through an interlocution between the constitutive elements of both arts and theoretical conceptions of the social thought and the actuality.

Key-words: cinema, literary and national identity

Segundo Néstor Garcia Canclini, os principais agentes do sentido urbano e da cidadania, e aqui também incluímos da nação, são construídos pela literatura e pelos meios de comunicação midiáticos. Ao imaginar a Paris da escritura de Balzac e de Proust, a Buenos Aires de Borges, a Praga de Kafka, a Itália de Pasolini e as cidades invisíveis de Calvino, Canclini diz que uma característica comum a esses espaços, reais ou imaginários é “serem definidos em relação com limites, como universos diferenciados frente à indeterminação da natureza. Ainda quando as fronteiras não têm a nitidez de uma muralha, os textos que as fundam, as imaginam distinguindo

¹Mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ, atualmente é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ e tem pesquisado a recepção do cinema brasileiro na América Latina. Publicou entre outros “Memórias de um cabra marcado pelo cinema: representações de um Brasil rural”. Revista Campos, vol. 2, n. 5. Curitiba: UFPR, 2004. pp.: 87-105; também “A vanguarda revisitada: releituras de um movimento antidogmático”. Cadernos de Antropologia e Imagem, vol.18, n. 1. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. pp.: 145-161. e “Imagens do monumental: memória e identidade construídas pelo cinema nacional”. Revista Contemporânea (eletrônica), vol. 2, n. 3. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

claramente o dentro e o fora”². É com base nessa idéia que tentaremos “imaginar” no presente artigo um espaço identitário brasileiro refletido tanto na literatura quanto no cinema.

Para tanto, analisaremos as imagens do Brasil em dois momentos: a década de 1960, denominada por muitos como “modernidade” ou “utopia”, quando Glauber Rocha, ideólogo de um movimento cinematográfico unívoco, o Cinema Novo³, delimita um projeto de nação com base na cultura popular e na construção identitária; e a contemporaneidade, também denominada por vários teóricos como “pós-modernidade”, “modernidade líquida”, “capitalismo tardio” entre outros termos⁴. O primeiro período, representado por um dos filmes mais emblemáticos da época – *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha –, será debatido a partir de uma releitura da obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*. E o segundo por meio de um dos marcos do “cinema da retomada” – *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles. Tal escolha se deve, principalmente, ao fato de essas representações pensarem a “brasilidade” enfocando preocupações políticas, sociais e culturais.

Nesse sentido, visando verificar de quais formas o cinema por meio da literatura representa uma identidade brasileira, correlacionaremos primeiramente um tipo ideal brasileiro resgatado do pensamento social – esse “gênero” que comporta posições diferenciadas e conflitantes – e o retratado pelo cinema de Glauber Rocha, à luz de Euclides da Cunha. Em seguida, traçaremos um panorama atual, criando uma correspondência entre o filme de Walter Salles e as idéias propostas pelas teorias que discutem a contemporaneidade com o intuito de pensar os novos rumos da teoria e da arte.

Na tentativa de esboçar algumas formas de representação do “caráter nacional” apostamos na singularidade de uma *national building* brasileira, apesar de afastarmos de nossa perspectiva conceitual a concepção das identidades como essência. Desta maneira, não aventaremos a hipótese

²Canclini, Néstor Garcia. “Ciudades y ciudadanos imaginados por los médios”. *Perfiles Latinoamericanos – Revista de la Sede Académica de México de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*. ano 5, n. 9, México, dez., 1996. p. 13.

³“Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética –, o Cinema Novo foi à versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capazes de exprimir uma visão desalienadora, crítica da experiência social. Tal busca se traduziu na ‘estética da fome’, na qual a escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas”. Xavier, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 63.

⁴Para mais detalhes ver Lyotard, Jean-François. *A condição pós-moderna*. José Olympio, Rio de Janeiro, 2000; Harvey, David. *Condição pós-moderna*. Ed. Loyola, São Paulo, 1998; Bauman, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1998; Jameson, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Ática, São Paulo, 1996; Baudrillard, Jean (1994/95), entre outros.

de uma “autenticidade” única e intransponível ou de um “verdadeiro ser” brasileiro, mas de representações e apropriações deste que compõe o colorido da comunidade nacional. Cabe lembrar que por meio do binômio: tradição-modernidade questionaremos a esquematização proposta pelas teorias da modernização, percebendo ao longo de um entendimento da sociedade brasileira que modernização não gera necessariamente modernidade. Do ponto de vista sociológico, o tema da identidade social será aqui entendido como parte de uma relação histórica mais ampla, que é aquela da necessidade de adequação ideológica entre solidariedade social de um lado e autoridade pública de outro. A partir de tais considerações esperamos inserir neste debate já tão fecundo, novas possibilidades de se pensar a nação e a identidade brasileiras, através de um olhar artístico, cinematográfico e literário.

O deus e o diabo, o beato e o cangaceiro: signos tradicionais de uma modernidade.

Da busca de um *locus* social e cultural que interliga e estrutura mesmo que imaginária ou simbolicamente com os indivíduos de uma nação, discutiremos nessa primeira parte um específico discursivo que reflete o espaço brasileiro. Com base na narrativa euclidiana comentaremos uma das representações cinematográficas da década de 60 que tiveram como objetivo a composição, um imaginário social através de uma ruptura com toda a importação cultural, postulando uma arte cinematográfica puramente nacional, autêntica em todos os sentidos: dos recursos técnicos aos cenários naturais, dos personagens revolucionários aos enredos anticolonialistas.

Parte de uma geração de intelectuais e artistas de forte conscientização histórica e ávida por unir a esfera cultural com a política, Glauber Rocha constrói por meio do Cinema Novo e através de um legado teórico e literário, o imaginário de uma nação de raízes rurais. Com o intuito de mostrar para o Brasil um Brasil por ele mesmo desconhecido, os símbolos e imagens desse cineasta compõem os discursos da “brasilidade” presentes não apenas na literatura, mas na teoria social. De família pobre, nascido no interior da Bahia, Glauber exprime em seu cinema a vida social “como um drama, enfrentando crises, rupturas, dominação e resistência, num mundo que se revela sempre orientado no eixo do tempo, inclinado para uma libertação do oprimido inevitável: o seu imaginário se faz de rebelião permanente e promessa de justiça”⁵.

Um de seus filmes que marcam a geração cinemanovista – *Deus e o diabo na terra do sol* – conta a história da trajetória de um vaqueiro, Manoel, que depois de matar o patrão e dono das

terras em que vive foge com sua mulher pelo sertão. Nesse cenário, sua odisséia é marcada pelo duplo encontro com um “deus negro”, representado por um líder messiânico e visionário, responsável pela salvação de seus seguidores, e um “diabo loiro”, na figura de Corisco, um cangaceiro sanguinário liquidado por Antônio das Mortes, um justiceiro. Só depois de sobreviver a experiência dos envolvimento místico e bandido, ambos violentos, Manoel torna-se livre e capaz para fazer a revolução. Por ser composto por tais personagens, apostamos na idéia de que o filme reúne “tipos ideais” suficientes para explicar discursiva e simbolicamente o imaginário do Brasil enquanto nação e identidade.

Releitura euclidiana, *Deus e o diabo* reafirma que “a violência, a ferocidade, a fome e a revolta são atributos ou condições do homem e da terra”⁶. Tendo como cenário o sertão, “esse desmedido e monstruoso anfiteatro”⁷, a história envolve uma “população constituída dos mais díspares elementos, do crente fervoroso abdicando de si todas as comodidades da vida noutras paragens, ao bandido solto que lá chegava de clavinote ao ombro em busca de novo campo de façanhas; [com os quais] se fez a comunidade homogênea e uniforme, massa inconsciente e bruta, crescendo sem evolver, sem órgãos e sem funções especializadas pela só justaposição mecânica de levadas sucessivas, a maneira de um polípeiro humano”⁸. Ao som da máxima “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, o filme recapitula as revoltas camponesas “para nos ensinar que a Revolução é destino certo no Sertão, não só porque há injustiças flagrantes no presente, mas acima de tudo porque há uma continuidade entre a tradição de rebeldia do passado e a futura liberação pela violência”⁹. Essa violência nas sociedades coloniais, segundo Renato Ortiz, é uma “violência atmosférica que paira no ar; é essa violência, resposta que é proporcional a violência exercida pelo opressor, que leva à revolução”¹⁰. No entanto, diferentemente à violência exercida pelo colonizador, a que se expressa na luta anticolonialista é libertadora. Para o autor, a violência estética de Glauber é uma “violência simbólica que exprime no cinema a miserabilidade dos povos do Terceiro Mundo”¹¹.

Entre Deus e Diabo, esses povos representados pelas figuras do beato, do ex-vaqueiro, de sua mulher, do justiceiro e do cangaceiro, longe de possuírem a malemolência, a preguiça e a

⁵Xavier. Op. cit, p. 128.

⁶Bentes, Ivana (org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 28.

⁷Cunha, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, S/D.

⁸Idem, p. 174.

⁹Xavier. Op.cit., p. 129

¹⁰Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 61.

¹¹Idem, p. 62.

exuberância freyrianas são “livres”¹², sobreviventes de uma situação mandonista e personalista e destituídos de qualquer “cordialidade”¹³. Centrada exclusivamente no interior, a trama ignora toda e qualquer referência à modernidade. Assim, progresso, razão universal, secularização, burocratização, instrumentalidade, urbanização, industrialização dão lugar à tradição, às pulsões e afetos, às crenças e misticismos, à pessoalidade e honra, ao meio rural, à natureza, à artesanaria. Dessa forma, perante as teorias evolucionistas, o brasileiro de Glauber e Euclides não sofrera o “processo civilizatório”¹⁴ ou o “desencaixe”¹⁵ – ou seja, nem o refinamento, i.e. a transição de sua condição de barbárie ao controle irrestrito de suas pulsões, tampouco o desenraizamento de uma condição localizada fora vivido por esse tipo. No entanto, tanto para Glauber Rocha quanto para Euclides da Cunha era justamente esse “atraso” que se apresentaria como a única possibilidade de construção de uma identidade nacional, identidade provinda da ausência de uma sociedade civil. A civilização nesse caso existiria por sua própria inexistência.

Ao contar a história desse tipo que “só é forte na medida em que se insere num meio inóspito ao florescimento da civilização européia [e] suas deficiências provêm certamente desse descompasso em relação ao mundo ocidental”¹⁶, Glauber compõe personagens que através da perspectiva de Maria Sylvia de Carvalho Franco¹⁷ tem a violência como código e traço estrutural de suas relações. Tal violência, enquanto prática de poder relacionada à dominação pessoal, torna explícitos o exercício personalizado e o tipo de Estado que forma essa sociedade. Para esses personagens indiferentes ao sistema racional legal, o que mais vale é a honra. Assim, ocupando uma posição intermediária entre o senhor proprietário e o escravo, essa “ralé” vive da ausência de um código moral institucionalizado e compartilhado. Sem mecanismos reguladores externos, o código de conduta desse segmento é o da “virilidade” e do “desafio”¹⁸.

A frágil relação do vaqueiro Manoel com o fazendeiro, por exemplo, é demonstrada na cena da partilha do gado. Com características tanto do tropeiro quanto do vendeiro, por possuir um caráter andarilho e manter relações mercantis com o fazendeiro, Manoel vê na partilha a chance de se fixar a terra na esperança de comprar um pedaço para a própria subsistência. No entanto, ao ouvir do coronel Moraes que “a lei está comigo”, seu sonho é destruído pela desigualdade do

¹²Ver Franco, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Ed. Ática, 1974.

¹³Ver Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹⁴Ver Elias, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

¹⁵Ver Giddens, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

¹⁶Ortiz. Op.cit., p. 18.

¹⁷Franco. Op. cit.

¹⁸Franco. Op. cit.

poder dessa hierarquia e pela impossibilidade de recorrer a qualquer solução impessoal. Herdeiro da estrutura colonial que privilegia apenas os proprietários rurais, onde não só os escravos, mas grande parte da população livre não possuía a mínima participação política, a única saída que Manoel encontra é cumprir a lei com as próprias mãos.

Do mesmo método se utiliza Antônio das Mortes, que contratado pelo senhor e pelo padre para matar os cangaceiros e os seguidores do santo e milagreiro Sebastião, ouve do primeiro a seguinte sentença: “eu sempre disse que aqui só existem duas leis: a lei do governo e a lei da bala; eu nunca resolvi eleição com voto”. Enquanto Sebastião com sua vocação messiânica prega uma crença anti-hobbesiana de que “o homem não pode ser escravo do homem, o homem tem que deixar a terra que não é dele e buscar a terra verde do céu”, Corisco também faz justiça com as próprias mãos, tirando do rico “para dar de comer ao pobre”, acreditando que “mais forte são os poderes do povo”. Toda essa teia simboliza a inexistência do Estado, da lei e de valores universalistas e mostra a reprodução da dependência virulenta que esse tipo de dominação personalista provoca.

Cabe lembrar que essa “frouxidão da solidariedade social”¹⁹, não está representada apenas em *Deus e o diabo na terra do sol*, mas em outras imagens da geração cinemanovista também embebidas de fontes literárias, como por exemplo, *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Tal frouxidão, que através da dominação pessoal asfixia e molda os atributos do sujeito, simboliza uma singularidade brasileira que forma *a priori* uma prática societária em detrimento de uma institucionalização de idéias que formam o Estado racional e burocrático. Assim, as condições de existência mediante a inadaptação ou mesmo a inexistência de regras universais parecem ser possíveis de constituir-se apenas por meio da violência. É desse recurso que Glauber (assim como Euclides) absorve sua potência de luta por uma independência nacional e identitária, pregando que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”²⁰. Sua estética da violência “antes de ser primitiva é revolucionária. Eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender pelo horror, a força da cultura que ele explora”²¹.

O brasileiro imaginado por Glauber, aquele que não se deixa colonizar parece, a princípio, dispensável e desvinculado dos processos essenciais à sociedade. No entanto é justamente por essa posição marginal que é capaz de fazer a revolução. Desse modo, só aquele que tinha uma inserção

¹⁹Vianna, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

²⁰Rocha, Glauber. “A Estética da Fome” in *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 3, 1965. p. 165.

inexistente possuía força para construir uma nação soberana e autônoma, pois era capaz de romper violentamente com os domínios autárquicos, gerando uma independência e uma consciência identitária não mais de cima. Aqui o protagonismo político é do povo, que ganha através do conflito a participação política. Nesse sentido, tanto o cineasta quanto o escritor não pensam a emancipação brasileira com base nos interesses externos, mas concentra-se em princípios internos de organização social a partir da compreensão de que a dependência não se dá apenas entre um país e seu exterior, mas da reprodução dos mecanismos exteriores em seu próprio interior. Assim como Oliveira Vianna, que defende a noção de originalidade²² em detrimento do transplante de idéias, que em nada favorece o país por não se ajustar a nossa realidade, Glauber transcende sua condição colonial, mostrando que o brasileiro legítimo conquistaria meios morais e materiais básicos para se tornar agente de uma transformação efetiva.

Essa transformação deflagrada em contexto conservador sugere que a formação do Brasil estava tanto aberta quanto já formada. Tal dialética, que toma uma direção anárquica, desenrolada em solo brasileiro com a cumplicidade ou o descaso das instituições e costumes é combatida em *Deus e o diabo* pelos homens livres do cangaço, grupo dotado de capacidade para estabelecer uma coesão da vida social. Composto basicamente pelo sertanejo, tal segmento exprime o tipo brasileiro como “antes de tudo, um forte, [pois] não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. (...) Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude. Entretanto, toda essa aparência de cansaço ilude”²³.

Esse tipo brasileiro representado por Glauber sob o prisma euclidiano²⁴ apresentaria vantagens em relação aos “mulatos desequilibrados”²⁵ do litoral devido ao seu isolamento histórico, pois livre das influências externas, o tipo glauberiano (e euclidiano) estaria apto a

²¹Id, Ibid.

²²Vianna, Oliveira. Op. cit.

²³Cunha. Op.cit., p. 113-114.

²⁴Parte da *intelligentsia* tributária do pensamento evolucionista da época, Euclides da Cunha apostava que “meio e raça se constituíam em categorias do conhecimento que definiam o quadro interpretativo da sociedade brasileira” (Ortiz. Op.cit., p. 16). Nesse sentido, a temática da mestiçagem é “real e simbólica; concretamente se refere às condições sociais e históricas da amálgama étnica que transcorre no Brasil, simbolicamente conota as aspirações nacionalistas que se ligam à construção de uma nação brasileira” (Idem, p. 21).

²⁵Cunha. Op. cit. O “desequilíbrio” dos “mulatos” do litoral resulta segundo Euclides, principalmente da mistura entre brancos e negros, contrariamente aos sertanejos que apresentariam vantagens ao contribuir com uma “evolução” da raça e da cultura devido ao seu isolamento.

ascender ao estágio da civilização, transformando-se no sustentáculo de uma modernidade real. Em Euclides da Cunha, o antônimo, civilização-barbárie se pulveriza. Os bárbaros, antes arcaicos e primitivos tornam-se a “verdadeira” civilização, já que os civilizados modernos são truculentos e indignos. A modernidade acaba mostrando-se mais arcaica que a própria tradição. Em plena concordância com Euclides, Glauber parece sustentar o legado de Oliveira Vianna em relação a determinação precisa entre o meio ambiente e o produto étnico. Aqui a vocação agrária é simultânea a interiorização de normas e hábitos, e é justamente nessa organização social que está a originalidade da sociedade brasileira. Contrário a Oliveira Vianna, entretanto, que tinha o “branqueamento” como ideal, essa originalidade para Glauber, longe de ser problemática comporta potência: o que antes era estigmatizado enquanto raça inferior na cadeia da evolução social torna-se valor nacional.

A revolução dessa “ralé” contra o “sentido de colonização” e em prol da construção de uma nação soberana de autonomia própria leva não só Euclides, mas também Glauber a reverterem um esquema passado do imaginário nacional. O latifúndio que teria caracterizado indisciplina, desintegração social e, principalmente, falta de solidariedade fornecera ao homem do interior um vigor transformador. Justamente mediante a falta de instituições impessoais que o pobre encontraria seus direitos, já que era “homem” suficiente para transgredir o “espírito de clã” da “anarquia branca”²⁶, através da aplicação de leis pelas próprias mãos. Assim, a única forma de solidariedade daquele sistema específico – representado pela privatização do domínio público pelo latifúndio – é violada acintosamente, na medida em que através da revolução o brasileiro genuíno rompe com sua condição de outrora.

Ao negar o posto de entre-lugar da nação brasileira, Glauber Rocha parte da “convulsão e violência da terra para chegar a rebeldia em estado puro”, dissolvendo os pólos “*natureza e cultura* de tal forma que toda violência da terra, do meio, da religião, do cangaço, do povo massacrado, toda rebeldia ou fascismo tornam-se o embrião de uma ira revolucionária”²⁷. Contrariando a idéia de que o Brasil é uma cópia da metrópole e do Primeiro Mundo, Glauber denuncia a existência de uma cultura alienada e inautêntica, dignificando a singularidade brasileira através do selvagem do sertão. E para ele, o sertão é um paraíso, cuja força centrífuga repele, desune, dispersa. Ele é barbaramente estéril e maravilhosamente exuberante. É a natureza que se

²⁶Vianna, Oliveira. Op.cit.

²⁷Bentes. Op.cit., p. 28.

compraz em um jogo de antíteses²⁸. Da antítese nasce o bárbaro que compõe a síntese nacional, o único tipo capaz de conduzir a nação à descolonização, gerando uma comunidade soberana e desalienada.

A potência que se configura no Cinema Novo de Glauber e na literatura de Euclides é a do Brasil primitivo, tradicional. Essa tradição reitera o estatuto do meio rural como marco identitário. As representações do cinema de Glauber nascem do encontro de um movimento cultural da indústria moderna com a realidade arcaica, gerando um patrimônio de cultura popular cuja preservação modernizadora criou uma alegoria nacional pautada na síntese - tradição-modernidade. Tal síntese não significa que o novo se modela no velho visando sua perpetuação, mas aposta nele como o único e verdadeiro motor da renovação. Aqui não existe uma desvalorização do progresso enquanto dessacralizador de uma tradição baseada na sabedoria popular, pois ele é o veículo da transformação que ela descortina. Esse fato indicaria não só que a tradição seria redentora de uma modernidade, mas que a modernidade só encontraria sua verdadeira essência na tradição. Uma é instrumento da outra. Como esse esquema interdependente se configura na contemporaneidade é o que discutiremos a seguir.

Urbe e interior, modernidade e atraso: antíteses sintéticas

1998, Rio de Janeiro, Central do Brasil. No pólo oposto de Glauber, Walter Moreira Salles Júnior vem de família nobre. Nascido em meio urbano, suas preocupações já compartilham outro espaço e tempo. Enquanto o cinema do artista-intelectual da década de 60 apresentava como única saída a revolução e o engajamento político em função de uma homogeneidade identitária autônoma, o de Salles proporciona uma salvação, uma saída a esse mundo reificado na medida em que conta, o encontro de uma identidade perdida. De fato, Walter Salles não pretende alcançar a dimensão glauberiana-euclidiana da violência. Aqui, a violência é conduzida para uma zona de redenção da nação que no fundo firma suas raízes fora da metrópole, proporcionando ao sertanejo desenraizado o conforto do retorno.

Longe da aridez do sertão, *Central do Brasil* conta a história de Dora, professora aposentada de uma grande cidade, que escreve cartas para analfabetos numa estação de trem homônima. É nessa central, onde se cruzam subjetividades efêmeras em meio a seus múltiplos rumos, que Dora afluí pessoas dispostas a narrar histórias a remetentes longínquos. Uma de suas

²⁸Cunha. Op. cit.

clientes, acompanhada do filho Josué acabara de migrar do interior do Nordeste com o intuito de encontrar o marido, pai do menino. Na saída da estação, a mãe é atropelada, deixando o filho abandonado. O encontro de Dora e Josué é marcado pela perda. Acolhendo o menino a contragosto, Dora o leva ao encontro do pai e de si próprio, a um sertão onde ela também acaba se encontrando.

Aqui, o brasileiro, transferido para a cidade já fora “desencaixado” e “civilizado”, já sofrera o processo de urbanização e industrialização, porém tal tipo parece denunciar a debilidade, ainda que do centro, da situação periférica brasileira em pleno *fin-de-siècle*. Longe de denotar o “fim da história”, esse fim de século para muitos teóricos de países periféricos, representa um impulso moderno em plena “pós-modernidade”²⁹. Como não é nosso intuito discutir a fundo tal conceito devido a sua complexidade, enfatizamos a título de esclarecimento, que por mais que esse instigante debate penetre o mundo atual, acreditamos que “o drama principal encenado no palco mundial ainda é o da modernidade, que está destinado a manter seu lugar por tanto tempo quanto podemos imaginar”³⁰.

Nesse contexto sugerimos que a modernidade ainda tem que cumprir sua promessa emancipadora, e que “mesmo tendo se tornado a chave de nossos dias, o prefixo ‘pós’ longe de representar o sintoma de uma ruptura histórica está localizado dentro da modernidade”³¹. Por outro lado, não podemos negar a existência de mudanças históricas. As transformações mais latentes do mundo contemporâneo, segundo Bryan Turner³², comportam as seguintes características: a erosão da idéia de coerência como norma da personalidade; a celebração da idéia de diferença e heterogeneidade enquanto guia normativo na política e na moralidade; o aumento da fragmentação e diferenciação da cultura como consequência da pluralização de estilos de vida e da diferenciação da estrutura social; o declínio da sociedade industrial e sua substituição pelo pós-fordismo e pós-industrialismo entre outras idéias. Apesar de considerar válidos esses argumentos, o autor nota que em termos sociológicos, não existe necessidade em se postular modernidade e

²⁹Esse conceito, que sugere amplamente o que vem depois da modernidade compreende idéias tais como: compressão do tempo-espaço, desterritorialização, transitoriedade, efemeridade, fim das metanarrativas, diminuição do Estado-nação. Para mais detalhes ver SARUP, Madan. *An introductory guide to post-structuralism and post-modernism*. Georgia: University of Georgia Press, 1993. Cabe lembrar que tal concepção de ruptura temporal é por muitos, questionada. Para esta outra leitura ver também Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

³⁰Kumar, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna – novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1996. p. 186.

³¹Idem, p. 187.

³²Turner, Bryan S. “Postmodern culture/modern citizens” in Steenbergen, Bart van (ed.) *The condition of citizenship*. London: Sage, 1994.

pós-modernidade, uma vez que as culturas tradicional e moderna coexistem na contemporaneidade.

Dentre essas propriedades conferidas por Turner correlacionamos as representações de *Central do Brasil* sob os seguintes aspectos: em oposição ao tipo violento, epicamente revolucionário, centrado e seguro de si e do passado, o personagem do presente busca sua origem, sua identidade pulverizada. Junto a ele, todos os símbolos da modernidade – a educação, a saúde, os projetos urbanos arquitetônicos e outros meios materiais provindos do Estado burocrático weberiano, do monopólio da violência – estão descentrados e fragmentados. Seria este um retrato da fluidez contemporânea ou a representação da falência de um projeto moderno? Seria este um problema “terceiro-mundista”? Qual o sentido dessa denominação em um mundo globalizado? Estariam os processos globais realmente nos dirigindo a uma nova sociedade, ou estaríamos apenas experimentando a continuidade de um projeto inacabado?

Para discutir essas questões com o intuito de pensar a identidade nacional na contemporaneidade é interessante ressaltar três pontos de análise enfatizados por Manuel Castells: 1) a experiência política atual tende a rejeitar a idéia de que a identidade nacional esteja exclusivamente vinculada ao período de formação do Estado-nação moderno, assim como a importação desse modelo para o Terceiro Mundo; 2) a identidade nacional leia-se nacionalismo, não é necessariamente um fenômeno das elites, não raro refletindo até mesmo uma reação contra as elites mundiais; e 3) o nacionalismo contemporâneo é mais reativo do que ativo, tendo uma inclinação mais cultural do que política³³.

Dessas considerações não é difícil verificar que fenômenos similares já haviam sido aplicados na literatura e no cinema modernos de Euclides e Glauber, que para sê-los imergiram nos símbolos de uma tradição. Desta forma é possível reconhecer nessas obras uma rejeição da importação de um modelo de Estado-nação; as massas (e não as elites) como protagonistas políticos de uma representação do nacional; assim como uma forte reação cultural em prol da defesa de uma identidade. Reaplicadas de uma outra forma no cinema atual de Salles, tais idéias acabam por coincidir as mesmas configurações, fazendo-nos corroborar a idéia de que a modernidade ainda é algo inacabado, apesar das transformações do mundo contemporâneo.

Contrariamente a exaltação dos cenários inóspitos de *Deus e o diabo* e de *Os Sertões*, *Central do Brasil* exprime uma espécie de choque cultural, que reflete uma espécie de descentramento do sujeito que busca sua identidade. Nem se adapta a cidade grande o menino

Josué vindo do interior de Ceará, nem tampouco Dora, a professora aposentada do Rio de Janeiro ao levá-lo de volta ao seu verdadeiro lar. Na urbe opressora, o meio de sobrevivência encontrado por Dora “para ajudar a pagar as contas do fim do mês” é redigir cartas narradas por aqueles que buscam suas raízes. Em meio a “bicos” e trapanças, já que nunca envia as cartas aos seus destinos para poupar o dinheiro do correio, a personagem vê-se obrigada a acolher Josué que ao flagrar as cartas abandonadas por Dora no fundo da gaveta, encontrando a de sua mãe morta, provoca o choque do encontro: em seu impulso de criança fora do lugar brada por seu desejo traído gritando que “eu vou levar essa carta pro meu pai. Me dá ela!”. A rude resposta de Dora (“que é isso! Tá maluco?! Você sabe onde teu pai mora? Mora a milhares de quilômetros daqui. Mora noutro planeta, tá”) deflagra um outro choque, e o fato de que assim como os escritos abandonados entre o passado e o futuro, também estão às histórias dos personagens.

Representante da modernidade falida vivendo em meio a uma polícia inescrupulosa, a um descontrole sobre os meios de violência e a uma desordem estruturante refletida inclusive nos conjuntos arquitetônicos e para livrar-se de Josué, a aposentada vende-o a uma espécie de “ONG”, supostamente responsável por enviá-lo ao “Primeiro Mundo” para ser adotado por pais e por um país que lhe dessem uma vida mais “digna”. No entanto, a ONG fictícia, situada em um prédio modernista totalmente aos pedaços, é na verdade um estabelecimento de tráfico de órgãos. Ao arrepende-se e fugir com o garoto para o interior, a cética professora se depara com procissões, crenças, ex-votos e promessas. Ela se descentra de sua condição já descentrada na tentativa de “reencaixar” o menino em sua identidade perdida. Ambos fora do lugar – assim como o interior e a cidade –, depois de choques e conflitos se descobrem um ao outro, criando uma nova síntese da revelação de que se completam. A síntese nasce da antítese e em meio a esse encontro, depois de desistir da busca pelo pai, eis que o menino encontra o Estado.

Aqui o sertão não virou mar, mas um conjunto habitacional. Essa imagem talvez seja uma tentativa de mostrar que “fora dos grandes centros urbanos algum progresso foi feito no sentido de incorporar novos setores sociais à nação”³⁴. Nesse cenário modificado do sertão, os personagens reencontram seus verdadeiros “eus”. Tanto Josué acolhido pelos irmãos quanto Dora, que finalmente consegue enfrentar sua própria história, fazem passivamente a revolução, “obedecendo ao lento movimento da transição da ordem senhorial-escravocrata para uma ordem social-

³³Castells, Manuel. *O poder da identidade*. Vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 46-7.

³⁴Reis, Elisa Pereira. *Processos e escolhas: estudos de sociologia política*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1998. p. 85.

competitiva”³⁵. Subalternos aos traços prevalentes da ação impessoal e abstrata do Estado brasileiro e das políticas de clientela da “razão nacional”, esses personagens representam “um ‘fato’ de nossa revolução passiva, ainda que imposto ‘de cima’, sob pesada ausência das instituições da liberdade”³⁶.

Da passiva revolução, as classes subalternas se fazem ouvir no conjunto nacional. Essa forma de imprimir uma identidade está baseada, segundo Martín-Barbero, na idéia de um caráter gerado da síntese da particularidade cultural e da generalidade política, na qual as diferenças culturais, étnicas ou regionais seriam expressões. A nação, nesse caso, “incorpora o povo, transformando a multiplicidade dos desejos das diversas culturas num único desejo: participar do sentimento nacional. Sob esta forma, a diversidade legitima a insubstituível *unidade* da nação”³⁷. Assim foi através dos discursos de massa que o nacional-popular se fez reconhecível pelas majorias. Tais discursos tratados no artigo por meio de representações (cinematográficas e literárias) dão imagem e voz à identidade nacional.

O encontro com uma identidade nacional refletida em tais imagens, quer pela violência quer pela passividade, parece indicar que o Brasil vive sim uma história “de subordinação, primeiro colonial e, após a Independência, de articulação dependente com o mundo desenvolvido. Nunca, porém, fruto da representação de uma sociedade tradicional clássica, que se orienta para a reprodução de si mesma e inibe as forças da mudança em razão do caráter de seu sistema político e dos valores de conservação que nela prevalecem”³⁸. Nesse sentido, atingimos novamente o ponto da síntese, já que “não se trata de o *moderno* negar o *atraso*, mas de interpelá-lo e conduzi-lo, sem anular a identidade deste (...)”³⁹.

O reconhecimento dessa síntese é o mesmo da singularidade de um Estado nacional brasileiro que para além de fato social, constitui uma razão de ser. Dora e Josué, Manoel e Rosa, Antônio das Mortes e Corisco, Sebastião e Antônio Conselheiro, enquanto símbolos cinematográficos e literários refletem realidades sociais que compõem um caráter nacional, aquele que sobrevive no limite da ordem e do progresso. Protagonistas de revoluções ora épicas ora

³⁵Vianna, Luiz Werneck. *A revolução passiva: iberismo e americanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2004. p. 47.

³⁶Idem, p. 21.

³⁷Martín-Barbero, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p. 229.

³⁸Vianna, Luiz Werneck. Op.cit., p. 151.

³⁹Idem, 189.

passivas esses personagens parecem sobreviver à tradição e à modernidade, permanecendo na sua inexistência, ora revoltada, ora passiva, ora rural, ora urbana.

Assim se na modernidade (embebida de tradição), aqui representada por Euclides e Glauber, não parecia fácil o assentamento das formas de adequação ideológica entre solidariedade social e autoridade pública – daí a violência das relações sociais e da proposta política revolucionária –, na contemporaneidade de *Central do Brasil* aqueles dilemas da modernidade são reconfigurados. Eles permanecem na esfera da sociedade civil de forma negativa (como ilustra o caso da ONG, por exemplo), não sendo produto de uma elite intelectual (a professora Dora é um tipo de portadora do Iluminismo, mas que o subverte ao instrumentalizá-lo na esfera do mercado, onde o que importa de fato é o lucro, já que economiza com o correio). Nesse caso, o personagem, sem querer, se converte ao “Brasil profundo” durante a viagem que não é só espacial, mas é no tempo também: o passado é vivo. Aqui, presente e passado, assim como suas representações compõem uma síntese que através da antítese parecem compreender uma identidade nacional constantemente re-atualizada.

Considerações finais

Por meio de imagens de dois tempos e espaços distintos procuramos discutir símbolos e códigos que compreendem representações da identidade nacional brasileira. Concordando com Ortiz que a identidade por ser abstrata não pode ser apreendida em sua essência⁴⁰, acreditamos que a idéia de nacional longe de compreender uma configuração acabada de organização social envolve um processo histórico em constante re-significação. No caso brasileiro, se no passado o esquema barbárie-civilização era tomado como uma conformação àqueles que pensavam periféricamente, poder-se-ia dizer que o que se apresenta no presente são sistemas mais amplos, vastas “subjetividades coletivas”⁴¹. Apesar de não se enquadrarem em esquemas e estruturas com interesses, direitos e deveres universais, tais configurações plurais preservam a seu modo, princípios nacionais e identitários. Nesse sentido, enquanto códigos da modernidade permanecerem no cerne da contemporaneidade, traçando em um duplo movimento um contínuo processo de elaboração, os atores coletivos deverão ser discutidos, pensados e representados progressivamente.

⁴⁰Ortiz. Op.cit.

Identities and collectivities are not only part of epistemological choices of the Social Sciences, but are also reflexes of cinematic and literary experiences that, in a sequence of images and representations, more than argument, deliver “gestures, faces, ways of speaking and walking, landscapes, colors”⁴². The authors of such works have expiatory roles in society by exercising functions not only in the intellectual field, but integrated with the organization of social groups and their plans, the sociopolitical. Thus, by participating in these artistic experiences, people can recognize themselves with a recognition that is not passive, but transformative. In this sense, we believe that the tracing of specificities of literary and cinematic art and its relationships with the traditions of thought, achieve theory and art in this constant investigation of who we are. From tradition to (post) modernity, from the sertão to the city.

⁴¹Domingues, José Maurício. *Do Ocidente à modernidade – intelectuais e mudança social*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

⁴²Martín-Barbero. *Op.cit.*, p. 243-44.