



A ERRÂNCIA IDENTITÁRIA NA LENTE-TRAVESSIA DE *CENTRAL DO BRASIL* E NA ESCRITURA FÍLMICA DE *AS DOZE CORES DO VERMELHO*

Ricardo Barberena (PUC-RS)

Artigo recebido em 30/04/2009

RESUMO

O presente ensaio busca problematizar uma narrativa literária, **As doze cores do vermelho**, de Helena Parente Cunha, e uma narrativa fílmica, **Central do Brasil**, de Walter Salles, que tematizam personagens à margem da estratificação social-econômica brasileira e caracterizam uma representação identitária antagônica ao moderno conceito de sujeito nacional. A identidade nacional passa a ser rediscutida por intermédio de uma releitura do Brasil, na qual os indivíduos-margem se encontram situados como mote principal de uma [des]escrita de um romance fragmentado e de um filme de travessia. Desse modo, os textos perseguem a seguinte pergunta: Quem somos nós? E mais: Será que a nossa identidade cultural é tão hegemônica como determinadas manifestações críticas e artísticas propagam nos meios de circulação de conhecimento?

Palavras-chave: Identidade. Indivíduo. Hegemonia. Cultura. Representação.

O filme **Central do Brasil**, de Walter Salles, pode ser entendido como uma narrativa linear e arcaica no que se refere a uma concepção primitiva de busca aos significados situados numa *origem* incerta. O roteiro passa a priorizar o elemento da travessia, também presente nos relatos populares como forma de representação de uma trajetória pessoal à procura de um destino calcado pelo desejo de encontro com as suas origens identitárias. Assim, a travessia se apresenta estruturada como uma narrativa que não recorre a uma composição explicitamente metadiscursiva, pois estamos diante de uma narrativa inserida na mais clássica lição aristotélica, na qual início, meio e fim são ordenados por intermédio de ações verossimilmente representadas, para que se possa permitir a experiência humana do reconhecimento da sua origem e finalidade. Vejamos um pouco mais de perto como está articulado este elemento no interior do





Ricardo Barberena

filme.

As primeiras cenas do filme, locadas na estação de trens, apresentam um dos elementos de travessia que marca as seqüências de [des]encontros entre a personagem Dora (Fernanda Montenegro) e Josué (Vinícius de Oliveira). Os trens, enquanto indicadores de entre-espacialidade, promovem um constante movimento de repulsa e aproximação nos indivíduos que povoam a **Central do Brasil** em busca de um destino ainda não trilhado naquelas rotas de *nonsense* econômico. Como esquecer o impactante plano - em *travelling* - da corrida de Josué em direção aos vagões, já em movimento, onde a escrevedora de cartas se encontra oprimida pela multidão de pessoas que abandona a estação ao final do período de trabalho?

Os mesmos trens, no entanto, levam o menino para a casa de Dora e para o sonho de uma outra vida, uma vida de implacável rastreamento do seu pai [origem], o que destruiria aquele insólito e miserável passado - agravado pelo atropelamento da mãe - maculado pelas dúvidas acerca da sua identidade. Porque, o sabemos: uma narrativa de travessia está pontuada por uma progressividade de ações que se organiza num constante deslocamento espacial, delineando uma lógica de não-fixidez e de sobreposição de sintagmas [seqüências] fílmicos. E é neste contexto de travessia-destino-não/uniformidade espacial que uma cena assume especial significado para o encadeamento linear da narrativa: a escrevedora e Josué acordam devido ao forte barulho dos trilhos. Ou seja: os trens passam à frente da casa de Dora, a travessia passa à frente, o destino passa à frente. Agora, despertados, partem para um “lugar ótimo” – segundo Dora – que estaria encaminhando crianças para os “States” e para a “Europa” por um preço fixado em dois mil dólares. Após abandonar Josué em tal entidade, Dora encontra a irmã e relata o fato de uma forma que não condiz com o acontecido: ele estaria sendo mandado para uma instituição de carentes “lá no Rio Grande do Sul”. No entanto, a irmã descobre o dinheiro (Dora havia comprado uma TV) e revela como estes meninos são mortos para que se possa comercializar os seus órgãos em transplantes cirúrgicos.

A partir deste diálogo, temos a ação [revelação], o nó narrativo, que desencadeia uma série de peripécias em torno da constituição de uma fuga/travessia a respeito do impasse criado junto às condições de morte. Na seqüência que se sucede, a escrevedora não consegue dormir ao ouvir o somido angustiante e cortante de metais. Repito, somido de metais. Ora, o leitor





A errância identitária na lente-travessia de *Central do Brasil...*, p. 147 - 164

já deve ter deduzido que estamos nos referindo à presença dos trilhos [dos trens], elemento de travessia fundamental para o desenlace da tensão narrativa existente. Novamente o trem pontua o exato momento de alteração de rota/destino (sentido dissonante); bastaria lembrar que o próximo plano, locado na casa onde Josué estava abandonado e retido, representa a sua fuga, ao lado de Dora, em direção à rodoviária - a travessia estava em pleno andamento. Haveria, indaga-se necessariamente, um outro horizonte/caminho capaz de levar Josué à sua origem, capaz de levá-lo a um auto-conhecimento e ao descobrimento de uma cidadezinha situada em algum lugar no sertão? Somente em um lugar se poderia encontrar resposta para estes questionamentos: na estrada. Enquanto percurso linear da narrativa, a estrada começa a revelar uma horizontalidade do cenário - as paisagens desérticas do sertão se repetem - que matiza as cores de uma travessia pelo interior de um país até então não vivenciado pelos personagens de um Brasil "centrado". Em conseqüência, Josué e a escrevedora - no interior de um ônibus - passam a observar (planos-seqüência) os contornos evasivos de uma estrada traçada em um solo por onde nunca se ouviu o tom estridente daqueles trilhos que cruzam a metrópole. A estrada é fim e é começo. Aquele drama urbano marcado por assassinato e venda de menores fica mais distante a cada quilômetro que se percorre, e, no contraponto, a proximidade às veredas empoeiradas de um mundo de Riobaldos que lutam contra uma condição social dilacerada pela fome e pela seca. A estrada passa a ser meio-via que possibilita uma reorganização do impasse [nó] narrativo existente, somente ela pode atravessar e modificar a "pequeníssima epopéia"¹ de um menino a procura de um pai que jamais conheceu.

Deste modo, torna-se inevitável uma indagação: estaríamos diante de um *road movie*? Antes de qualquer palavra, seria propício que o próprio diretor, Walter Salles, respondesse a tal questionamento em torno do caráter estrutural do enredo: "sim, no sentido que **Acosado** é um filme de estrada, **Vidas secas**, **Easy rider**, quase toda a filmografia de Wim Wenders... O que caracteriza um *road movie* é o fato de um personagem sair do seu casulo, partir para a estrada e sofrer uma transformação interior"². Não se pode, evidentemente, desvincular o conceito de *road movie* do filme **Central do Brasil**, pois os elementos de travessia se apresentam alinhados na procura de um único destino: Bom Jesus do Norte. Fiquemos, a título de rememoração, com a ordem cronológica do

¹ Entrevista de Walter Salles à Blockbuster News, Porto Alegre, ano de 1998. p. 12.

² Entrevista de Walter Salles ao jornal **Zero Hora** (Segundo Caderno), 3 de abril de 1998. p. 8.





Ricardo Barberena

trajeto [na estrada] de Josué e Dora. A primeira parada do ônibus já está situada em uma localidade fora dos centros urbanos num lugar onde o referencial dos nomes começa a ser perdido - nas palavras de Dora: “vai olhando as placas!”. A próxima seqüência, locada na beira da estrada, torna-se especialmente significativa: a escrevedora pede [suborna] ao motorista que Josué seja deixado na cidade onde o seu pai se encontra. No entanto, o menino abandona o ônibus e acaba encontrando a escrevedora no interior de um restaurante. Neste ínterim, o ônibus já havia partido... E um pertence de Dora havia ficado no seu interior: sua bolsa e todo o seu dinheiro.

A imersão progressiva num caos sem-saída, presente nos roteiros de *road movie*, está ainda mais agravada pela total impossibilidade de volta ao ponto de partida. Assim, a travessia passa a ser comandada pelo ritmo atormentado de um caminho *sem escolha* que não possibilita interrupções no seu rumo em direção à “vertente” final. Parece que todas as vias levariam a Bom Jesus do Norte e às últimas conseqüências dessa travessia [agora] sem-saída. Sem dinheiro e abatidos, Dora e Josué são ajudados por um caminhoneiro que está transitando pela região agreste, afinal, muita estrada ainda tinha que ser vencida no rastro incerto do pai de Josué. Nesta nova fase de deslocamento, é o motor de um velho Mercedes-Benz quem dá o tom para as lamentações e para as projeções das personagens. Por fim, estaríamos perante o derradeiro [último] elemento de *road-movie*? Não. Ou seja: a harmonia é decomposta quando o caminhoneiro (evangélico) parte, sorrateiramente, logo depois que Dora insinua uma possível atração amorosa entre os dois. Solitários - novamente - começam a desacreditar na possibilidade de chegada ao destino tão almejado durante os infindáveis quilômetros já percorridos pelo sertão.

Entretanto, a travessia havia de ser completada de qualquer forma. Fazê-la equivaleria a conquistar a plenitude para uma “mulher em busca dos sentimentos perdidos ao longo da vida” (SALLES, 1998, p.12) e para um menino obcecado “pelo começo, pelo pai, pelo ponto inicial a partir do qual as coisas passam a fazer sentido” (FISCHER, 1998, p. 15). Como solução para este novo abandono [do caminhoneiro], uma pungente e convincente seqüência sobre os sertanejos, a fé, o canto: Josué e a escrevedora são transportados num antigo caminhão, no seu compartimento de carga, juntamente com diversos sertanejos que repetem cantos sacro-populares. A estrada não mais contém asfalto. As veredas passam a ser norteadas pelo coro dos fiéis... A travessia estava chegando





A errância identitária na lente-travessia de *Central do Brasil...*, p. 147 - 164

ao seu fim.

A partir da impactante cena, um feixe de sentidos pode ser sobreposto no transcorrer deste filme de estrada [*road movie*]: a metrópole virou sertão, o lancinante som dos trilhos virou descompasso de um velho motor, a carta para a Santa Padroeira virou um conjunto de cânticos de devoção. Em *Bom Jesus do Norte*, acabam se sucedendo alguns acontecimentos (romarias, ex-votos, nova escrita de cartas) – analisados nos próximos subcapítulos – que retardam a conclusão da travessia de Josué e Dora. Para que isto ocorresse, ainda seria preciso mais um ônibus [retorno à estrada] em direção a um conjunto de casas residenciais, mais especificamente, à Rua F.

O final da travessia não poderia ser outro: o labirinto. Na verdade, Dora e o menino se deparam frente a um complexo emaranhado de Ruas Fs que em nada se distinguem devido a uma uniforme e monótona paisagem de habitações pré-fabricadas. Outra vez sem-saída e sem escolha, o cerco parecia estar montado de forma que inexistisse solução de ruptura daquela labiríntica estrutura de cimento no “fim do mundo”. O acaso, artifício que derruba os labirintos, acabaria revelando ao menino o seu verdadeiro irmão, pois Dora havia decidido perguntar para um rapaz sobre o endereço do pai de Josué: este pai seria comum para os dois - os seus destinos começavam a se entrelaçar. Isso, como se pretendeu explicar, constituía o último estágio de uma narrativa linear de *road movie* no que se refere à chegada ao ponto culminante de uma travessia na qual as personagens sofreram modificações profundas no seu imaginário interior. Depois de cruzar as muitas estradas, Josué tinha se transformado em outro Josué; Dora tinha descoberto uma outra Dora.

Não é por menos, assim, que a separação entre os dois seja representada numa seqüência de muita dramaticidade e plasticidade: na madrugada, Dora escreve uma carta para Josué – “[...] faz muito tempo que eu não mando uma carta pra alguém [...] tenho medo que um dia tu também me esqueça” – e parte em direção a um ônibus que a leve para o Rio de Janeiro. O menino corre para tentar encontrá-la, mas Dora já estava rumando para a capital: olham, no mesmo momento, para a foto que haviam tirado juntos - a escrita os tinha separado; a imagem não.

Cabia à escrevedora enfrentar, por mais uma vez, a estrada com sua topografia árida e marrom. Afinal, a travessia delirante e esperançosa de Josué havia findado. Restava a lembrança de uma contundente “busca em terra



Ricardo Barberena

brasileira” (SALLES, 1998, p.8) em torno do reconhecimento da origem e da finalidade humana. Antes de qualquer conceituação sobre a condição diaspórica em **Central do Brasil**, talvez seja interessante que se ouça o próprio diretor, Walter Salles, para que as suas palavras introduzam o motivo fundamental da construção do texto aqui proposto: “**Central** é um filme sobre a recomposição da identidade, não sobre a perda de identidade” (SALLES, 1998, p.12). Ainda, arremata: “Esse é um filme sobre a importância de olhar para um Outro³”.

As primeiras cenas se encontram situadas na central de trens, local onde se misturam os destinos num alto-falante, os ruídos estridentes dos trilhos de ferro e a voz de uma mulher de quarenta anos, rosto ovalado, maquiagem carregada, que começa a ditar uma carta para uma escrevedora. Enquanto os trens despejam centenas de pessoas nas plataformas, alguns protagonistas, que respondem por um não-nome de “senhor”, “moça”, “rapaz”, continuam a narrar as suas histórias para as câmeras como se todos, nós espectadores, fôssemos os destinatários daquelas mensagens endereçadas para algum lugar perdido em Muzambinho, Relutaba ou Cansação. Embora façam apenas referência a alguns acontecimentos cotidianos, estes personagens⁴ compõem um mosaico fragmentado de falares populares que permite a expansão de uma oralidade até então excluída de um contexto letrado, das cartas de Dora. Estaríamos, portanto, frente a uma manifestação discursiva, em forma documental⁵, que responde em nome de um povo constituído por uma série de sujeitos imanentes dentro de um conjunto de “narrativas sociais” (BHABHA, 1998, p.207). Não se pode, evidentemente, desvincular a composição destes falares – pré-créditos iniciais – de uma construção cultural pautada por uma forma de afiliação social e textual que se encontra atavicamente vinculada a uma capacidade de inscrever as entidades discursivas, ditas populares, na matriz das fontes simbólicas de uma identidade nacional. Ora, aí está em jogo uma brasilidade que se apresenta atravessada - de Carangola a Copacabana - por diversos deslocamentos identitários

³ Walter Salles em entrevista especial, produzida para o material extra do DVD do próprio filme.

⁴ Muitos dos indivíduos narram histórias que, de fato, aconteceram. Ou seja, são pessoas escolhidas pelo interior do Brasil. Nas palavras de Walter Salles: “Grande parte dos depoentes que ditam cartas para Dora em Cruzeiro do Nordeste ou na estação estão contando, naqueles momentos, histórias verdadeiras”. Entrevista à Blockbuster News, Porto Alegre: ano 1998. p. 12.

⁵ É bom lembrar a relação entre o filme e os documentários. No comentário do diretor: “A inspiração da história vem realmente de um documentário de 20 minutos, chamado ‘Socorro nobre’ e que descreve a relação epistolar, ou seja, através de cartas entre uma mulher de grande sensibilidade que estava numa penitenciária no interior da Bahia e o escultor Frans Krajcberg”. Esta influência se deve “ao desejo de incorporar o documentário dentro da ficção”. Entrevista à Blockbuster News, Porto Alegre: ano 1998. p. 12.





A errância identitária na lente-travessia de *Central do Brasil...*, p. 147 - 164

no interior de uma diversidade e cultural, ao mesmo tempo, metropolitana e migrante. Assim sendo, tais movimentos [narrares] culturais descentralizados se mostram incompatíveis em relação àquela lógica “causal centrada” (BHABHA, 1998, p.205) que havia concebido a nação enquanto um espaço “horizontal” negociado por uma unicidade simbólica.

Nesse sentido, a oralidade desses personagens aponta para uma nação minada por um conjunto de saberes ambivalentes que desestabilizam as áreas de fronteira de uma identidade nacional pré-concebida por uma pedagogia de coesão progressista, o que se está revelando não é um amontoado de totalidades sociais representativas de uma série de “experiências coletivas” (BHABHA, 1998, p.201), mas, sim, um reconhecimento das diferenças culturais que aglutinam os conhecimentos declinados numa série de significados articulados no bojo das estratégias político-sociais minoritárias. Na voz de um *rapaz*⁶ e de uma *velha*, a narrativa fílmica recupera o seu sentido primitivo [a palavra oral] associado à escrita das cartas e às imagens, elementos que instauram o relato de uma história repleta de entrecruzamentos identitários num largo repertório de marcas nacionais. Esses diversos planos fílmicos secos e violentos, no início da narrativa, introduzem uma perspectiva documental que recorre à utilização de uma paisagem humana – “noventa por cento dos figurantes são não-atores e as cartas, quase na sua totalidade, são verdadeiras”⁷. Assim, a câmera se encontra míope como a própria visão da escrevedora, caracterizando um encadeamento de quadros fechados nos primeiros planos de cena, sem nenhuma profundidade. Segundo o próprio diretor, os enquadramentos dos rostos se caracterizam como um certo tipo de homenagem ao Cinema Novo, principalmente, à figura de Nelson Pereira dos Santos em **Vidas secas**.

Enquanto se apresentam os créditos do filme, percebemos a trajetória de Dora num labirinto de barracas onde camelôs e todo tipo de biscateiros vivem de pequenos negócios. Desenha-se um mundo “suburbano” povoado por crianças abandonadas, policiais corruptos, miseráveis moribundos: o centro – a **Central do Brasil** – está atravessado pelas margens. Daí a releitura dos retalhos de uma significação cultural que se encontra relegada à condição de popular,

⁶ Quando nos referimos a estas nomeações (“rapaz”, “velha”, “moça”), utilizamos como referência o roteiro oficial do filme, pois, obviamente, durante a sequência fílmica - no filme por si só - não existe nenhuma indicação explícita para classificá-los, apenas a própria imagem. Roteiro: CARNEIRO, João Emanuel; BERNSTEIN, Marcos. **Central do Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

⁷ Walter Salles em entrevista especial, produzida para o material extra do DVD do próprio filme.





Ricardo Barberena

o que está sendo discutido, agora, é a representação de sujeitos de um tempo presente da vida nacional. Trata-se da construção de uma retórica da referência social que não se quer preocupada em relação aos personagens - Dora, Josué, Irene - situados numa *periferia* social, pois a nação pode ser resultado da transformação de um conjunto de fragmentos da realidade cotidiana em uma série de signos pertencentes a um “círculo crescente” (BHABHA, 1998, p.203) de sujeitos nacionais.

As cenas que se sucedem, locadas na casa de Dora, evidenciam uma série de diálogos a respeito do não envio das cartas para os seus respectivos destinatários. Irene, irmã da escrevedora, mostra-se revoltada com tais procedimentos, afinal, havia uma criança que desejava ver o pai: “*Uma criança querendo encontrar o pai, recompor a família!*”. A partir deste momento, a escrevedora já conhecia a estória de Josué: os seus destinos começavam a ser atados. De volta à *Central*, outras narrativas são contadas pelos *populares* que passam pela banca de Dora. Isso parece resultar na disseminação de outros retratos e signos nacionais que orientam a cultura por intermédio da legitimação das diferenças negociadas num campo de “práticas” (BHABHA, 1998) e discursos em torno de uma coletividade [de *clientes, velhas, moças, josués*] contaminada por uma pluralidade identitária. Novamente, os falares começam a tecer uma complexa rede de sentimentos e acontecimentos, na qual as palavras de Ana – mãe de Josué – serão o principal⁸ motivo para o desencadeamento de todo o enredo da narrativa fílmica. Nesse sentido, fica evidente a disparidade entre um registro oral e um código letrado [institucionalizado], afinal, os destinos se encontram materializados nas mãos de uma escrevedora: quando nos referimos à fala e às esperanças de Ana, na verdade estamos diante da escrita de uma carta que será rasgada ou guardada numa “gaveta”.

Após o atropelamento de Ana, a escrevedora é procurada por Josué de forma que esse possa finalmente enviar a carta para o seu pai, em Bom Jesus do Norte. Agora, solitário, o menino passa a perambular pelas vielas da estação sem qualquer certeza a respeito do paradeiro da sua família sertaneja. Nesse ínterim, prosseguem as estórias narradas para Dora... Até o derradeiro instante da morte de um adolescente - que havia roubado um *walk-man* -, acontecimento que

⁸ Cabe, aqui, uma lembrança sobre o ordenamento temporal - estamos falando de uma narrativa linear - dos fatos: Josué deseja conhecer o seu pai. Ana pede/paga para Dora escrever uma carta destinada ao pai do menino. Dora não envia a referida carta. Após a morte de Ana, é esta carta que norteará a escrevedora e o menino pelo interior do sertão.





A errância identitária na lente-travessia de *Central do Brasil...*, p. 147 - 164

levará a escrevedora a projetar⁹ um futuro (para Josué) no meio de um caos suburbano de violência e fome.

Como resultado deste temor, Josué é conduzido ao apartamento de Dora. O menino, quando está a sós, começa a examinar os elementos que estavam fixados na parede da sala: uma foto de Dora com sua turma de crianças, um quadro onde a Virgem Maria protege Jesus, uma imagem (pintada num prato) de uma casa simples - figuração que detém a atenção de Josué por alguns segundos. Nestas três representações, articula-se um cenário de múltiplas identidades numa cultura nacional que se encontra descentrada por uma aglutinação de conhecimentos declinados numa pluralidade interna de significados: as lembranças dos sistemas escolares letrados [fotos], as reproduções de uma fé religiosa [quadro] e o desejo de descoberta de um Brasil rural e idílico [pintura]. Trata-se de uma identidade nacional “incompleta” (BHABHA, 1998, p.212) e aberta, situada dentro de um sistema de tradução cultural que se apresenta minado por um conjunto de figurações sacras, agrárias e, por que não, eruditas - no caso das instituições de saber letrado -, o que acaba sendo negociado num plano simbólico e referencial de valores [internos] de brasilidade. Ora, aí estão inscritos alguns índices de uma identidade cultural, pois, num contexto maior, estamos diante dos sentidos que nos ensinaram certos significados do ser/estar brasileiro.

Ainda instigado, Josué pergunta se pode levar a carta para seu pai. Como resposta, a escrevedora afirma: “*Você sabe onde teu pai mora? [...] Mora noutra planeta*”. Nesse sentido, parece que fica bastante evidente a caracterização de uma nação marcada pela não-unicidade cultural no tocante à co-existência de um mosaico de diferenças históricas e identitárias: um choque de *Brasis* que se auto-desconhecem. Daí a urgência da travessia, quando esse sertão “extra-planetário” dá lugar a um mundo nordestino onde o espaço nacional passa a ser conjugado pelas narrativas marginais que permeiam a diversidade cultural brasileira. Mais ainda: é justamente nesse outro “planeta” que se irá alcançar o desenlace de uma estória de travessia e procura... uma narrativa que possibilita o questionamento do diálogo entre um Brasil “cêntrico” e um Brasil “marginal”.

A fuga da metrópole acaba ocorrendo por intermédio de um ônibus que parte da rodoviária em direção à região norte brasileira: inicia, aqui, de fato, uma movimentação migratória e diaspórica que desloca as nossas fronteiras

⁹ Essa projeção se dá interiormente: um olhar perdido nos passos do policial que havia matado o menor. No roteiro, aqui, utilizado como referência: cena n.21.





Ricardo Barberena

identitárias para algum recanto árido de Bom Jesus do Norte. Ainda como últimas imagens urbanas, despontam as luzes do aeroporto carioca numa fusão de brilho e escuridão. As próximas cenas, no entanto, já apresentam uma paisagem à beira da estrada – já bem seca - ao Norte de Minas. Entre as diferentes paradas ao longo da estrada, uma cena merece algumas considerações no que se refere à formação de uma identidade nacional articulada pela emergência de culturas locais pautadas pela perspectiva da diferença de raça, gênero, classe: desprovida de qualquer dinheiro, Dora tira o relógio do pulso e entrega ao motorista de um caminhão que cruza uma topografia cada vez mais estéril à medida que se aproxima do sul da Bahia. A escrevedora e Josué sobem numa carroceria que sustenta uma grande lona onde os fiéis se protegem para cantar as canções de romaria durante a viagem por um sertão castigado pelo sol. Não há nenhum sinal de vida à beira da estrada. Ao longo deste traslado, percebemos um certo deslizamento daquela identidade urbana e letrada para um universo referencial de uma comunidade - também brasileira - que se comunica com Deus através do canto e se alimenta com “aqueles nacos sujos de carne”. Em consequência, desencadeia-se a disseminação de um contexto cultural permeado por um conjunto de “desenraizamentos” (BHABHA, 1998, p.220) em relação a uma suposta identidade homogênea, pois, agora, estamos nos referindo a uma narrativa [fílmica] que não rejeita mais um Brasil atravessado pelas práticas e discursos de um sujeito nacional situado no interior de uma diferença cultural. Isto é, o percurso que passa a ser desenvolvido não está organizado numa antiga lógica de *periferia-Centro*, mas, sim, num constante deslocamento dos signos nacionais que ultrapassa os limites coesos de uma referência de *centricidade* ou marginalidade geográfica. Descreve-se uma brasilidade em movimento... um Brasil em travessia. As cenas da chegada em Bom Jesus do Norte revelam uma presença intensa de caminhões lotados de romeiros, criando uma cidade nômade no meio de um labirinto de bares, fotógrafos lambe-lambes e flipperamas que dão uma nota profana à festa religiosa. Neste entrevero de louvação, Dora e Josué, os dois sujos e amarrotados, caminham pelas ruelas apinhadas de seguidores e camelôs ao som dos alto-falantes que despejam músicas e pregações evangélicas. Ou seja: parece que os personagens dessa seqüência não são muito diferentes daqueles situados no interior da estação de trens.

Quanto ao nosso *corpus* literário, se aproximarmos a linguagem fílmica ao texto de **As doze cores do vermelho**, Helena Parente Cunha, poderemos





A errância identitária na lente-travessia de *Central do Brasil...*, p. 147 - 164

construir uma das chaves-de-leitura para o entendimento dos códigos propostos por Helena Parente Cunha. Nesse sentido, há que se pensar a concretude do papel branco enquanto uma tela de exibição cinematográfica. Como se fosse uma tela literária, o papel branco desempenharia a mesma função das telas de projeção das salas de cinema. Nessa metaforização de tela cinematográfica em tela literária, a página do livro se redefine, inclusive estruturalmente, para que se produza uma montagem dos diferentes planos encenados. Ao se deparar com os três ângulos da narrativa, o leitor se desorienta pela fragmentação da co-lateralidade de ações que se sucedem numa violenta edição temporal e espacial. Através de um encadeamento progressivo e linear de *takes*, cada ângulo apresenta uma montagem sequencializada linearmente de forma a focalizar diferentes planos da mesma protagonista. Pensada sob a égide cinematográfica, **As doze cores do vermelho** se encontra articulada por três diferentes montagens, que, em seus respectivos ângulos e locações, reproduzem os sintagmas fílmicos independentes. Como os três ângulos são formados por duas páginas, a tela literária se apresenta sistematizada a cada par de folhas que corresponde a um único Módulo [ou “Tomada”, na linguagem fílmica]. Assim, essa leitura é, antes de tudo, um processo de abertura do livro – a tela precisa estar estendida na sua completude. Para que se visualize a dramaticidade dos tons de vermelho, torna-se necessário que a tela literária esteja preparada para uma projeção *Cinema Scope*. Ler uma página é, na verdade, ler duas páginas. Dessa forma, seria mais coerente se contássemos os 48 Módulos – 48 Tomadas – (formados por duas páginas). Essa é a peculiar diagramação fílmica de Helena.

Experiência gráfica e narrativa, **As doze cores do vermelho**, a cada ângulo distinto, atesta a desconfiança perante a crença de um relato centralizador e onisciente. O caráter de sequencialização fractal se apresenta preservado no caráter linear, apesar de fragmentado, da sistematização dos ângulos: o ângulo 1 (abarca o passado), o ângulo 2 (o presente) e o ângulo 3 (o futuro). Mas essa localização na tela literária não impede que o leitor-espectador dirija o seu olhar primeiramente para o futuro ou para o presente. Tal trânsito narrativo é permitido pela autonomia dos *takes* da montagem de cada ângulo. Continuando nesta leitura fílmica do texto de Helena Parente Cunha, poderíamos lançar mão de uma interpretação sobre a ausência de vírgulas no interior da montagem de cada ângulo. Ou seja: a presença desse tipo de pontuação poderia engessar o fluxo vertiginoso das seqüências narrativas em questão. Através da ausência desses





Ricardo Barberena

marcadores discursivos, os “planos” [ou Ângulos] se apresentam livres para o estabelecimento de uma complexa rede de fragmentações e interconexões entre demais “tomadas” [ou Módulos]. A completa inexistência de virgulação orchestra uma tessitura imagética que se assemelha aos planos-sequência do cinema. Há que se ressaltar que a utilização de três ângulos simultâneos para narrar uma mesma tomada [ou Módulo] não é um procedimento raro na atividade fílmica contemporânea. Em outras palavras, diríamos que o texto de Helena recorre a três planos-sequência [três ângulos distintos] realizados em três temporalidades diferenciadas. E é cada câmera, no seu respectivo ângulo, que dará a sua própria peculiaridade de focalização ao narrar uma fração da história – por intermédio do pronome Eu, Você ou Ela. Sob os três diferentes timbres narrativos, articulam-se os enigmas e descaminhos de uma mesma personagem em três ângulos distintos. Nesse quebra-cabeça narrativo, então, desenham-se as três faces de uma outra rubra Giuliana... Rompendo com qualquer secreto ínterim de imanência e continuidade, a alternância dos pronomes, conjuntamente aos diferentes ângulos, desnuda o completo esquartejamento simbólico e psíquico do Ser. A fulminante metamorfose da transitoriedade deixa profundas marcas numa personagem que se altera no próprio referente – Eu, Você, Ela. Porções esparsas de uma identidade fluida, a narrativa-plano, como pequenos cacos do Caos interno, segmenta as lascas de materialidade das múltiplas experimentações de ruptura e nó. A serviço da narrativa, a estrutura fílmico-literária, proposta por Helena, acaba construindo um sistema discursivo em sintonia com as simultaneidades fractais de uma personagem que habita um espaço afetivo político no qual “existir é juntar pedaços que permanecem e coexistem em dimensão una e múltipla” (CUNHA, 1988, p.9). Envolta sob uma perspectiva tripartida, a personagem, em sinuosos *flashes* entrecortados, vivencia o passado, o presente e o futuro como se fossem três prismas de uma realidade policêntrica mediada pelos deslocamentos constantes entre aquilo que *foi*, aquilo que *é* e aquilo que *será*. Assim, o que importa, efetivamente, é o posicionamento da câmera. Quando lemos/assistimos o/ao texto de Helena, imediatamente, nos indagamos: de que ângulo está sendo encenada essa parte da história? Trata-se, antes de um simples processo de espelhamento, de um jogo de enquadramento e retaliação por três lentes narrativas distintas. E nessas três câmeras, situadas em ângulos próprios, simultaneamente se desenrola uma narrativa de uma menina que cresce às voltas com as amigas no colégio (ângulo 1), uma mulher jovem





A errância identitária na lente-travessia de *Central do Brasil...*, p. 147 - 164

que se casa e se torna companheira da solidão (ângulo 2) e uma senhora esposa que se arrisca em novos mares emocionais dantes nunca navegados (ângulo 3). Além do mal-estar cotidiano ritmado pela linguagem, a personagem-mosaico-fractal-de-parcialidades, quase que em três monólogos autônomos, enuncia sua angústia num diapasão introspectivo semelhante às incursões textuais de Virginia Woolf e Clarice Lispector.

Ao propor tal concepção visual para a sua tela literária, Helena Parente Cunha desestabiliza as noções tradicionais acerca da progressividade lógica dos capítulos. Através dos três ângulos que narram a história, é possível decompor e/ou compor os planos-sequência concomitantes de maneira a contemplar um percurso narrativo pautado por uma sintaxe precisa e poética. Em cortes rápidos e cirúrgicos, a narrativa tripartida convida o leitor para uma movimentação hipnótica que viaja, em poucas linhas, aos desconhecidos cursos do futuro, do presente ou do passado. Se quisermos situar alguma cena, teremos que indicar a tomada [ou Módulo] na qual tal evento está localizado – não será possível perguntar: em que capítulo acontece isso ou aquilo? Mas isso é parte da engrenagem. Não é suficiente que localizemos o Módulo. Há que se saber em que ângulo está sucedido o acontecimento. Deve-se, portanto, conciliar o Módulo com o ângulo (1, 2, 3) para que se tenha ciência da referencialidade temporal e pronominal. Assim, trata-se, acima de qualquer coisa, de uma premissa fílmica e epistêmica: se você quiser saber que história está sendo contada, antes descubra em que ângulo está focalizada. Ou seja: é preciso que se olhe atentamente porque, às vezes, “na coisa não está a coisa” (CUNHA, 1988, p.18).

Em se tratando da concepção de uma tela literária, não podemos, de forma alguma, esquecer da utilização da cor em **As doze cores do vermelho**. Através da palheta das cores, a realidade passa a ser representada por tonalidades presentes num “arco-íris” que produz bifurcações de uma gramática afetiva e policromática: lampejos e frestas onde habitam “o cabelo lilás”, “a estrela vermelha”, “a menina dos olhos verdes”, “a menina das tranças loiras”, “a cor do vento”, “o menino dos cabelos cor de mel”. E os diferentes ângulos são pintados devido às suas intensidades e desvios. O primeiro ângulo, tingido entre o rosa e o vermelho-vivo, apresenta os sopros de esperança de uma infância. Já o segundo ângulo, quase em cor-de-vinho, expõe os aprisionamentos psíquicos de uma mulher num casamento à beira de todas beiradas que beiram a infelicidade. E, por último, o terceiro ângulo, colorido do sangue ao púrpura,





Ricardo Barberena

demonstra uma mulher madura que desafia o que era indesejável. Perante essa forma de apropriação da cor enquanto elemento atuante na constituição da narrativa parece difícil que não relembramos as “pinceladas” do mestre Antonioni. Alinhada à tela cinematográfica do diretor italiano, Helena elabora uma tela literária que se utiliza das cores para dialogar com as cintilações de uma personagem marcada por um mundo-cor. Já de início, ao começar o Módulo 1/ ângulo 1, a narradora se refere ao brilho das revoadas nos “céus vermelhos”. E, ainda, nesse respectivo módulo e ângulo, a narradora descreve o seu desejo de “ser pintora”. Ali, logo de princípio, matiza-se uma das possíveis texturas imagéticas que o vermelho assumirá conforme os graus de incidência de uma dor ressentida ou de uma alegria aportada. Nesse mesmo Módulo 1, agora no ângulo 2, faz-se referência às “contingências e vermelhos” que pontuam uma realidade de “estremecimento” conjugal. Para completar o Módulo 1, o ângulo 3, em seus projetos futuros, também não deixa de colorir suas aspirações e espectros de um “horizonte molhado de sangue” devido ao “pulsar da flor vermelha” – a flor do sexo. No Módulo 5 [ângulo 2], descrevem-se as reportagens-denúncia, produzidas pela amiga *olhos verdes*, nas quais se relata a opressão das mulheres nas esferas “sociais-políticos-econômicas”. E para arrebatá-la a importância do trabalho da amiga *olhos verdes*, conclui-se: “bafefejo de policromias novas e vermelhos inadiáveis e roxos imprevisíveis” (CUNHA, 1988, p.65). Assim, mais uma vez, como será pontuado em outras tantas partes do texto, a cor tece a malha imagética que, além de paisagem pictórica, representa o signo de mudança e reviravolta no ato de desmedir as antigas simetrias de dominação e subalternidade. Ao se referir à amiga *negra* no Módulo 7 [ângulo 1], a narradora descreve:

A menina negra veio depressa e apanhou meus livros do chão e tirou da pasta um lençinho **branco**. E com a mão contígua em breve adjacência limpou minha ferida. Eu olhei muito para ela. Flor **negra** na minha mão aberta. Ela guardou o lençinho manchado de **sangue**. Florzinha **vermelha** que eu não desenhei. A menina flor sem **cor** na flor do dia (CUNHA, 1988, p.22).

Nesse lirismo refinado e impactante, fica bastante visível a mediação pictórica e psíquica produzida pela aplicação da cor, conforme o seu poder de ilustração-elucidação de uma concretude magnetizada pela impressão das





A errância identitária na lente-travessia de *Central do Brasil...*, p. 147 - 164

diferentes tonalidades que circundam uma linguagem de fantasia e alegoria. Muito distante de uma simples forma de tingir uma superfície qualquer, a coloração adentra, em profundas passadas, o território da metaforização do teatro humano em nuances e peculiaridades cromáticas. Além da sua função de fachada e aparência, a cor se transforma em estado da alma e em posicionamento político. Pintar o mundo é também resignificá-lo. Se é verdade que as nuvens carregadas tingem o céu, não é menos verdade, dentro do perceber-o-mundo da narradora, que as decepções e inquietamentos podem colorir o céu de vermelho. Assim, na palheta **das doze cores do vermelho**, as cores não são organizadas como simples pigmentos perfilados em suas diferentes intensidades: no seu espectro de variação e sucessão, as colorações são linguagens que articulam a exposição imagética de uma textura dramática e poética.

Como não podemos perder de vista o fato de a protagonista ser uma criança que pintava “formas informes”, uma adulta que pinta “quadros que ninguém entende” e uma senhora que pintará quadros para “ateliês” reconhecidos, há que se reconhecer, por consequência, a pintura enquanto expressão de subversão e rascunho das contingências impostas numa dada cotidianidade dissonante às emanções desconcertantes da “tela no cavalete”. Perseguindo ainda essa função da cor da narrativa, parece bastante coerente que advoguemos a importância dessa gramática cromática na constituição da própria identidade das personagens. Pensada nesses termos, teríamos uma identidade tingida pelas profusões multicromáticas de um feixe de pertencimentos femininos declinados e pintados pelos olhos verdes, pela pele negra, pelos cabelos louros, pelos cabelos cor de fogo. Essa tela literária, colorida sob os mais diferentes tons e sombreamentos [psíquicos e sociais], acaba atestando a impossibilidade da vigência de uma única cor supostamente representativa da cor local ou da cor nacional. É justamente na diversidade cromática que se pinta uma paisagem nacional de múltiplas cores e nuances. Num complexo *dégradé* identitário, perpassam os matizes da repressão sexual, da exclusão racial, da manutenção do *status quo*, da discriminação às classes subalternas.

Registrando uma identidade nacional policromática, **As doze cores do vermelho**, em mergulhos pictóricos, desenha um painel de uma brasilidade contaminada tanto pelas “tranças louras” da “melhor aluna da classe” quanto pela “menina negra” que “apanhava os papéis no chão das salas de aula” para estudar. Sob o cantado e proclamado verde brasileiro, ergue-se um outro verde:





Ricardo Barberena

os olhos *verdes* da jornalista que produz uma série de reportagens sobre a condição de humilhação das prostitutas espancadas nos mais variados tipos de violência física e psicológica. Assim, nos oblíquos contornos desse arco-íris, um *verde* turvo passa a reativar a identidade minoritária de um grupo de sujeitos à margem da atual conjuntura social. Colorido pelas cores descoloradas de um discurso machista e racista, o marido da pasta *preta*, que conversa-monólogo-entre-ele-e-si-próprio, deixa bastante explícita a sua aversão à pintura e à “gente negra”. Na sua ânsia de totalitarismo, o marido da pasta *preta*, dentro da diversidade cromática-identitária, personifica mais uma variante discursiva dentro da pluralidade de forças tencionadas na hierarquia de um ateliê de esquecimento e reencontro. Ainda, dentre as diversas incidências e profusões de coloração, destaca-se a amiga cor de *fogo* que em chamas e “labaredas” de rebeldia acaba pintando um espectro daquele “outro lado” no qual as abelhas revoam perenidades súbitas: um estrito espaço de roxo vermelhecido que a levará à morte e à prostituição. Ao que parece, nessa gramática cromática, quanto mais as cores se encontram saturadas pela proporcionalidade dos delimites cotidianos, menos se torna possível se separar e eleger uma única cor-pulsão como representativa do fragmentado mosaico de luz e sombras existenciais. Se entendermos que a utilização da cor não é um processo inocente e aleatório, ficará, cada vez mais, evidente que a tela literária se comporta como uma metanarrativa no interior do próprio romance, pois ao mesmo tempo em que Helena está escrevendo os diferentes módulos e ângulos, também está pintando uma representação imagética – entendida como um filme no qual a cor exerce papel predominante. E é a essa metanarrativa que estamos chamando de *tela literária*. Como na obra do mestre Akira Kurosawa, **Sonhos**, a cor, em versos de uma poética pictórica, dialoga e complementa a história através da sua difusa materialidade que possibilita pintar uma realidade permeada por gravitações visuais e metafóricas. Diante de elíptica e móbil dança das cores, não há como se fazer cegar pelas pungentes constelações de *vermelhos* que desconstroem as “insuficientes totalidades” de uma realidade composta por dissimetrias e assonâncias cromáticas-identitárias-psíquicas-sociais:

A amiga dos olhos *verdes* dizendo que fazer sexo com muitos homens é uma necessidade biológica e psíquica da mulher que precisa se libertar da sujeição ancestral. A amiga *loura* afirmando que a mulher de respeito deve respeitar o marido e que o prazer





A errância identitária na lente-travessia de *Central do Brasil...*, p. 147 - 164

sexual não é decisivo para o casamento dar certo. A amiga dos cabelos *cor de fogo* abaixando a cabeça e os cílios em reverberação silenciosa. A amiga *negra* sorrindo transcendente através dos óculos irrestritos (CUNHA, 1988, p.15 grifo meu).

Ao desenhar essas “estabilidades instáveis” da sociedade, **As doze cores do vermelho** transita, em difusas pinceladas, pelos variados “desdobramentos de cores” que se encontram negociados nas áreas de embate político e identitário do cotidiano. Da completa infantilização da filha menor à extrema rebeldia da filha drogada, desfilam as cores do medo e da renúncia – a menina que sempre “chora abraçada ao bambi de feltro verde” – entremeadas pelas “flores móveis de sangue” do aborto feito pela filha mais velha. Enquanto a filha tem o rosto descolorido pelos fios de sangue em súbita *flor* vestida de vermelho, a mulher dos olhos verdes, ao microfone, proclama os direitos da preservação da vida em relação à legitimação do aborto. Ao alçar vôo sob os mais variados pedaços de horizonte, a coloração, em imponderáveis conexões, atravessa desfiladeiros pictóricos que antes pareciam inacessíveis numa primeira viagem imagética e discursiva. Como “as asas dos pincéis” resistem às condições tubuladas e limiares, Helena exercita uma tela literária na qual a mistura entre *desvermelhos* e *ultravermelhos* conduz a uma irremediável “desencruzilhada” de uma paisagem multicolor em simultânea ruptura. As cores de **As doze cores do vermelho**, mais que pigmentos do mundo, são bifurcações de uma superfície em profundidade – de um arco-íris de incidências em muitos focos. O *deserto-travessia* de Helena se encontra irrigado por uma chuva além da chuva. Deitada dentro chuva, a narradora pergunta: “de que cor é a cor da chuva?”. Das flores vermelhas que brotam desse desértico existir, ergue-se uma malha de elos e nós na qual é possível deixar-fazer-serem-ouvidas as cores e cintilações de cada pessoa.



Ricardo Barberena

THE ERRANT IDENTITY OF THE CROSS LENSE IN CENTRAL DO BRASIL AND IN THE FILMIC WRITING OF AS DOZE CORES DO VERMELHO

ABSTRACT

This essay seeks to discuss a literary narrative, *The twelve colors of red*, by Helena Parente Cunha, and a filmic narrative, **Central do Brasil**, by Walter Salles, who analyze characters in the margins of Brazilian social and economic stratification and characterize an antagonistic identity representation to the modern concept of national subject. The national identity becomes to be rediscussed through a Brazil's re-reading, where the margin-individuals are situated as principal motto of an [un]writing of a fragmented novel and a crossing movie. Thus, the texts pursue the question: Who are we? Plus: Is our cultural identity as hegemonic as certain critical and artistic events means to propagate at the knowledge's circuit?

Keywords: Identity. Individual. Hegemony. Culture. Representation.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. **O Local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 207

CAMPOS, Maria do Carmo. O Brasil de Longe e de Perto: as Lentes da Cor Local. **Revista literature d'America**. Roma: 1997-1998, nº 73-74, p. 63.

CARNEIRO, João Emanuel; BERNSTEIN, Marcos. Roteiro de **Central do Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. p. 34.

CUNHA, Helena Parente. **As doze cores do vermelho**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/UFRJ, 1988, p. 9.

FISCHER, Luís Augusto. Central do Brasil é a procura da identidade. **Jornal da Universidade**, p.15, abr. 1998.

SALLES, Walter. Entrevista à revista **Blockbuster News**, em 1998.

_____. Entrevista ao jornal **Zero Hora**, Segundo Caderno, 3 de abr. de 1998. p. 8

