

O FILME “CENTRAL DO BRASIL” COMO CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO URBANO E REGIONAL DO BRASIL DA REDEMOCRATIZAÇÃO

EIXO TEMÁTICO 03: Representações, Memória e Preservação do Urbano

CAIXETA, Ingrid

Mestranda em Arquitetura e Urbanismo; FAU USP
ingrid.caixeta@usp.br

TEIXEIRA, Catharina

Doutora em Arquitetura e Urbanismo; PUC Campinas
catharinateixeira@usp.br

RESUMO

O presente artigo, valendo-se do cinema brasileiro como forma de representação artística da realidade nacional, tem como objetivo discutir a regionalidade e a inserção urbana sob o enfoque da dialética da produção do espaço na economia e nas condições específicas da formação econômico-social brasileira. Para tanto, o filme Central do Brasil é tomado como ponto de partida, por se tratar de uma importante e conhecida produção da filmografia brasileira, que retrata um momento histórico de reconstrução da identidade nacional sob o olhar da redemocratização e da retomada do cinema nacional. Em especial, o artigo utiliza elementos e temas retratados no filme para analisar aspectos da constituição da identidade brasileira, conforme definidos por Marilena Chauí, bem como para abordar os fluxos migratórios no país, o desenvolvimento regional e as tensões decorrentes da reprodução das desigualdades socioespaciais e grupos historicamente marginalizados. Busca-se analisar as dicotomias presentes nas relações entre cidade e campo e entre Norte e Sul, bem como os processos de construção do pertencimento, do reconhecimento e da identidade no imaginário social brasileiro.

Palavras-chave: Planejamento Urbano e Regional; Cinema Brasileiro; Central do Brasil

PENSAR FORA DO EIXO

ABSTRACT

Drawing on Brazilian cinema as a form of artistic representation of national reality, this article aims to discuss regionality and urban integration through the lens of the dialectics of spatial production within the economy and the specific conditions of Brazil's socio-economic formation. To this end, the film "Central do Brasil" (Brazil Central Station) serves as a starting point; it is a significant and well-known work of Brazilian cinema that portrays a historical moment of national identity reconstruction amidst the country's redemocratization and the resurgence of its film industry. Specifically, the article uses elements and themes depicted in the film to analyze aspects of the formation of Brazilian identity, as defined by Marilena Chauí, to address internal migration flows, regional development, the tensions arising from the reproduction of socio-spatial inequalities and the marginalization of certain groups. It seeks to examine the inherent dichotomies in the relationships between city and countryside and between North and South, as well as the processes of constructing belonging, recognition, and identity within the Brazilian social imaginary.

Key-words: *Urban and Regional Planning; Brazilian Cinema; Brazil Central Station.*

RESUMEN

Este artículo, utilizando el cine brasileño como forma de representación artística de la realidad nacional, busca analizar la regionalidad y la inserción urbana desde la perspectiva de la dialéctica de la producción espacial en la economía y las condiciones específicas de la formación socioeconómica brasileña. Para esto, se toma como punto de partida la película "Central do Brasil" (Estación Central), una producción importante y reconocida en la filmografía brasileña, que retrata un momento histórico de reconstrucción de la identidad nacional bajo la lente de la redemocratización y el resurgimiento del cine nacional. En particular, el artículo utiliza elementos y temas presentes en la película para analizar aspectos de la constitución de la identidad brasileña, según la define Marilena Chauí, así como para abordar los flujos migratorios en el país, el desarrollo regional y las tensiones derivadas de la reproducción de las desigualdades socioespaciales y de los grupos históricamente marginados. Busca analizar las dicotomías presentes en las relaciones entre ciudad y campo, entre Norte y Sur, así como los procesos de construcción de pertenencia, reconocimiento e identidad en el imaginario social brasileño.

Palabras clave: *Planificación Urbana y Regional, Cine Brasileño, Estación Central de Brasil.*

INTRODUÇÃO

“Central do Brasil”, dirigido por Walter Salles e escrito por João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein, conta a história de Dora, uma mulher amarga que trabalha escrevendo cartas para pessoas analfabetas na estação ferroviária Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Depois de conhecer o órfão Josué, ela relutantemente aceita ajudá-lo a encontrar o pai que nunca conheceu, partindo com a criança numa viagem pelo Nordeste brasileiro. Seu elenco inclui Fernanda Montenegro, Vinícius de Oliveira, Marília Pêra e Othon Bastos.

O filme mostra a produção e formação do território brasileiro, ordenamento político-administrativo, infraestrutura da produção e reprodução social, suporte político-institucional do planejamento e atribuições legais ao percorrer o universo urbano migrante da cidade do Rio de Janeiro para o rural nordestino.

Este estudo discute os paralelos da jornada de Dora e Josué e a busca por uma identidade nacional de um Brasil autêntico criado nos anos da redemocratização brasileira. Tal análise será construída observando-se primeiramente os conceitos sociológicos de nação, identidade e mito fundador segundo Marilena Chauí. Em seguida, será discutida a recepção de “Central do Brasil” e seu contexto histórico, político e cultural, destacando os temas de regionalismo, migração, memória, dicotomia do urbano e rural, ausência e presença do Estado, e a religiosidade como parte da identidade brasileira.

“Central do Brasil” é uma travessia pelas diferentes formas de uso do território nacional, marcada por desenvolvimento desigual, regionalização e profundas assimetrias territoriais (SANTOS, 2017). Em relação ao pensamento urbano e regional, o filme retrata a produção e a formação do território brasileiro, seu ordenamento, as infraestruturas que conformam o espaço socialmente produzido e os mecanismos político-institucionais de reprodução da pobreza, ao acompanhar o percurso migratório entre o universo urbano da cidade do Rio de Janeiro e o rural nordestino.

1 O ESPAÇO DE “CENTRAL DO BRASIL” NO CINEMA BRASILEIRO

1.1 Contexto Histórico do Cinema de Retomada

O final da década de 1990 trouxe uma série de conflitos e traumas políticos dos quais o país ainda procurava se recuperar. Começando pelo fim da Ditadura em 1985, após 21 anos de governos militares, seguiu-se a morte do então presidente eleito indiretamente Tancredo Neves. Sua morte

PENSAR FORA DO EIXO

representou um choque para a população brasileira que via no seu futuro governo uma possibilidade de recomeço. Tancredo Neves foi substituído pelo Presidente José Sarney, que após vários planos econômicos frustrados, entregou o país em 1990 com uma hiperinflação anual média de 330%¹.

Em 1991, assumiu o primeiro presidente democraticamente eleito desde a Ditadura, Presidente Fernando Collor de Mello. Antes de sofrer um impeachment no ano seguinte, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a uma Secretaria, em decorrência das políticas de auto regulação implantadas pelo seu governo, e submeteu as produções cinematográficas brasileiras às leis do mercado (SALVO, 2006). A ação foi desfeita pelo seu Vice-Presidente, Itamar Franco, ainda durante o processo de impeachment (ibidem) e no ano seguinte, Franco, como presidente, regulou a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, esta última como ficou conhecida a Lei nº 8.685/1993. Na prática, a lei permite que pessoas físicas ou jurídicas patrocinem projetos audiovisuais aprovados pelo governo com abatimento na declaração do Imposto de Renda. O sucesso dessa lei pode ser observado pelo fato de que entre 1995 e 2001, o Brasil produziu 167 filmes contra 30 nos primeiros anos dessa mesma década (ibidem).

A Lei do Audiovisual permitiu o surgimento do Cinema da Retomada, um período de reinvenção do cinema brasileiro após uma forte estagnação. Indo de 1995 a aproximadamente 2003, os filmes desta fase passaram a contar com uma maior diversidade de estilos, maturidade temática e estética, dando ênfase ao drama da experiência social marcada pela miséria, pela marginalização, pelo desemprego e as realidades de abandono das periferias ou das favelas (SALVO, 2006). Além de “Central do Brasil”, que é o maior expoente desse período, outros filmes importantes da época são “Carlota Joaquina: princesa do Brasil”, “O que é isso, companheiro?”, “Cidade de Deus” e “Carandiru”.

No livro organizado pela professora Lúcia Nagib (2003), a autora evidencia uma atitude no cinema brasileiro da Retomada que é recorrente até hoje, e está presente em “Central do Brasil”, que é a ação de dirigir um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular, com destaque para os movimentos religiosos. Para a autora, tal posicionamento pretende vencer o abismo econômico entre os realizadores dos filmes e seus objetos. Assim, trata-se um movimento de reencontro com o Brasil profundo, no qual o cinema da redemocratização assume o papel de

¹ Segundo site Memorial da Democracia: A inflação anual média nos anos 80 foi de 330% e entre 1990 e 1994, quando foi implantado o Plano Real, essa média já era de 764% ao ano. Fonte: <https://memorialdademocracia.com.br/hiperinflacao>. Acesso 28 jun 2026.

PENSAR FORA DO EIXO

revelar sujeitos, territórios e memórias historicamente inviabilizadas pelos projetos autoritários de construção da identidade nacional.

O olhar antropológico sobre o povo brasileiro está representado no filme de Walter Salles desde a primeira cena, quando pessoas de diferentes raças, sexos e idades ditam cartas para Dora na estação Central do Brasil. Mas, principalmente, está exemplificado quando o filme retrata problemas sociais como a miséria e o abandono que serão resolvidos no plano das relações familiares e da amizade. Também há, de certa forma, até uma visão turística do sertão Nordeste por parte de Dora, que no final do filme deixa Bom Jesus do Norte, possivelmente para voltar ao Rio de Janeiro, levando consigo uma foto em que ela e Josué posam com uma estátua do Padre Cícero frente a um exótico mural pintado, que caracterizaria o território rural nordestino imaginado, construído pelo cinema nacional (CALHADO, 2013). Esta e muitas outras cenas também evidenciam os temas religiosos presentes em toda a trama.

Entre as diferentes perspectivas apresentadas pelo filme, destaca-se o uso da Estação Central do Brasil como palco e receptáculo das memórias e dos traumas da migração brasileira. Edifício icônico e representativo do patrimônio industrial e ferroviário nacional, a estação estabelece um contraponto entre o ideário desenvolvimentista que marcou sua construção e as transformações socioespaciais observadas no período retratado pela narrativa. Ressignificada, deixa de representar apenas o símbolo da modernização nacional para constituir-se como um espaço de intensa circulação, sociabilidade e acolhimento de migrantes, evidenciando as desigualdades e os fluxos que caracterizam a produção do espaço urbano brasileiro.

Em outra dimensão, o filme problematiza a atuação do Estado na produção do espaço urbano e na política habitacional, evidenciando como os arranjos político-institucionais do planejamento territorial participam da constituição das desigualdades socioespaciais. Ao acompanhar o percurso migratório entre o universo urbano da cidade do Rio de Janeiro e o contexto rural nordestino, a narrativa estabelece um contraste entre o conjunto habitacional moderno onde Dora reside, o Conjunto do Pedregulho, símbolo da arquitetura moderna, e o conjunto habitacional periférico, monótono e seriado, implantado durante o regime militar, na cidade onde vivem os irmãos de Josué. Essa oposição extrapola a dimensão física da moradia e revela diferentes formas de produção do espaço, de organização da vida social e de apropriação do território.

1.1 A recepção internacional de “Central do Brasil”

PENSAR FORA DO EIXO

Um dos aspectos mais importantes do cinema é seu enorme alcance de público, o que lhe confere uma função política: além das dimensões artísticas, o cinema é um dispositivo cultural da produção da história de um país e da formação cultural e social de seu povo (PFEIFFER, 2008); mesmo que seja uma atividade produzida e consumida principalmente pelas classes econômicas A e B.

Ao longo do tempo, as produções audiovisuais brasileiras tiveram que lutar contra as produções cinematográficas estadunidenses por um lugar no mercado, e ao mesmo tempo conquistar êxito de público, bilheteria e crítica (PFEIFFER, 2008). Nesse sentido, é seguro dizer que “Central do Brasil” conseguiu este feito, tornando-se, por exemplo, o 11º na lista dos 100 melhores filmes brasileiros, com grande repercussão internacional, segundo a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (GATTI, 2010).

Até hoje no ranking internacional, “Central do Brasil” é a 45ª maior bilheteria de um filme estrangeiro. Ao vencer o prêmio de melhor roteiro no Festival de Sundance, foi disputado por duas grandes empresas da distribuição mundial, a Sony e a Miramax (GATTI, 2010). Consagrou-se em uma infinidade de festivais e premiações internacionais: Urso de Ouro, prêmio de melhor filme, e o Urso de Prata de melhor atriz para Fernanda Montenegro no Festival Internacional de Cinema de Berlim. Depois, venceu o BAFTA, O Globo de Ouro e o prêmio da Associação Americana de Críticos de Cinema e foi indicado ao Oscar por melhor filme estrangeiro e de melhor atriz, para Fernanda Montenegro. Tudo isso indica que o filme conseguiu vender, com êxito, uma imagem do país e uma identidade geral do seu povo, inclusive no exterior, motivo pelo qual a análise de como foi construído este retrato, torna-se essencial.

2 DISCUTINDO A IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA

2.1 Mito fundador e identidade nacional segundo Marilena Chauí

Para Marilena Chauí, nas décadas de 1980, o conceito de nacionalidade deixa de ser objeto de disputas políticas e passa a desempenhar tarefas ideológicas, por exemplo, deslocando-se para o campo das representações, como no cinema, que trabalhou, na perspectiva da autora, com o “mito fundador”.

O sentido antropológico de um mito é “uma solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade” (CHAUÍ, 2001, p.5). Os mitos estão presentes em todas as culturas, e desde os primórdios da humanidade,

PENSAR FORA DO EIXO

foram utilizados para explicar cenários como a origem do mundo e os fenômenos naturais. Um mito fundador, que pretende explicar a história de formação e a identidade de um povo, também carrega a mesma característica de oferecer uma solução aparentemente simples para um problema complexo, talvez impossível, que é definir um conjunto de indivíduos particulares em apenas algumas crenças generalizadas.

Chauí, no livro “Brasil: mito fundador e sociedade autoritária”, assim o define: “Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo.” (CHAUÍ, 2001, p.6). Para a autora, os brasileiros, possuem uma forte representação homogênea de si mesmos e do país. Há uma crença geral na sua unidade, indivisibilidade e identidade².

O “mito fundador” está vinculado à ideia de identidade nacional, que segundo Chauí, refere-se a um processo histórico e socialmente construído, pelo qual uma comunidade política se reconhece. É a ideia coletiva que as pessoas de um país têm sobre si mesmas, com base em elementos compartilhados como língua, cultura, território, história comum e símbolos nacionais. Ela é fluida e moldada por múltiplos fatores, como a política, a economia, a educação e a cultura. Também é o resultado de um esforço consciente e, muitas vezes, ideológico, para construir uma imagem coesa de unidade em contraposição a outras nações.

Por outro lado, o caráter nacional, conforme descrito por Chauí, é a percepção ou a imagem que os próprios nacionais ou estrangeiros atribuem a uma nação, considerando que há traços psicológicos ou comportamentais que são comuns a seus habitantes. Trata-se de uma visão mais estereotipada das características de uma população, geralmente vistas como fixas e inatas. No Brasil, por exemplo, o caráter nacional é muitas vezes associado a ideias de hospitalidade, alegria e improvisação, mas também a estereótipos negativos, como a passividade ou a falta de compromisso.

² É importante ressaltar que, nas últimas décadas, as discussões sobre racismo estrutural, as perspectivas decoloniais, os estudos étnico-raciais, as questões de gênero e as críticas ao patriarcado complementam, e ampliam o debate sobre os mecanismos históricos de produção e reprodução das desigualdades que conformam a sociedade brasileira, oferecendo novas chaves de interpretação para a formação da identidade nacional. Para os fins deste artigo e da análise do filme, adota-se o conceito de mito fundador proposto por Marilena Chauí como referencial teórico, justamente como uma crítica às narrativas de origem da sociedade brasileira, que estruturam o imaginário social brasileiro.

PENSAR FORA DO EIXO

A identidade nacional também precisa de uma dimensão auto reflexiva, enquanto o caráter nacional pode permanecer no limite puramente objetivo do que é percebido pelos outros. Assim, a identidade brasileira é constituída na perspectiva do atraso e do subdesenvolvimento, ao olhar para elementos que poderiam tornar o Brasil moderno, como uma burguesia desenvolvida, uma classe trabalhadora organizada, uma moeda nacional forte ou um processo de industrialização completo (HALL, 2006).

A noção de identidade nacional descrita por Chauí é parte subliminar ao filme Central do Brasil, uma vez que aponta no final, os irmãos de Josué como símbolo positivo do povo brasileiro ao mostrar uma família simples, construída por laços de amorosidade, ainda que dentro de relações familiares e sociais desestruturadas; sendo assim, a base de apoio para que a vida possa seguir e germinar.

No entanto, há meandros nas mensagens sobre a identidade nacional transmitidas pelo filme, pois, ao mesmo tempo em que evidencia a passividade, aponta o abandono estatal que precede a geografia feliz apresentada em seu desfecho. Nesse jogo de valores, a metrópole é representada como um espaço marcado pelo anonimato, pela precariedade das relações sociais e pela mercantilização da vida cotidiana, da qual a própria Dora inicialmente participa, ao lucrar com a escrita de cartas e ao negociar o destino de Josué. Em contraposição, o pequeno núcleo urbano, de características quase rurais do Nordeste, é associado aos vínculos familiares, ao trabalho artesanal, representado pela oficina de carpintaria dos irmãos de Josué, à solidariedade comunitária e ao reconhecimento mútuo, elementos da produção do espaço microrregional que garantem a sobrevivência onde o planejamento estatal historicamente falhou. Nessa perspectiva, o filme sugere que o retorno às origens representa não apenas um deslocamento espacial, mas também a possibilidade de reconstrução de laços afetivos, identitários e territoriais, contrapondo-se à experiência de exclusão, desenraizamento e à ilusão da migração vivida nas grandes metrópoles. Assim, o mito fundador trabalhado no filme também se expressa na valorização da regionalidade.

2.2 Identidade e Religiosidade

A religião, em especial a fé cristã, é um aspecto importante não apenas para o Cinema da Retomada, mas também para a identidade nacional construída no imaginário brasileiro. Entre as crenças generalizadas propostas por Chauí (2001), há aquela que diz que o Brasil é um país sem preconceitos de raça e de religião. Essa máxima é, evidentemente, uma das crenças que constituem o mito do que é o Brasil e o que é ser brasileiro, mas não uma realidade. De qualquer maneira, o cristianismo tem destaque em todo o filme, sendo a espiritualidade apresentada como um pilar no qual os personagens se apoiam para superar as adversidades da vida e aceitar suas limitações.

PENSAR FORA DO EIXO

Além disso, não por acaso, a narrativa resume-se na busca por um homem chamado Jesus, que é um pai ausente e que jamais é encontrado.

Na questão da composição de cenas, as imagens de Nossa Senhora e do Menino Jesus aparecem ao fundo de várias delas, desde na pequena capela na estação de trens, num quadro no apartamento de Dora e durante toda a romaria em Bom Jesus do Norte. A sequência neste último cenário converge para o momento em que Dora desmaia num local de reza, repleto de imagens de santos e velas, para acordar no outro dia no colo de Josué como uma Pietá às avessas. Pode-se dizer que essa cena marca a virada da sua personagem, de uma mulher amarga, cheia de ressentimento pela vida e sem escrúpulos, para alguém que aprendeu a se abrir para a vida, o amor e perdoar o passado.

Para além disso, segundo Cynthia Calhado (2013) na sua tese “O dualismo cidade campo em Central do Brasil: uma análise da reelaboração da identidade nacional à luz das teorias pós modernas”, na lógica do mito cristão que embasa a narrativa, a pobreza do sertão é associada à humildade e à simplicidade, não à miséria e ao abandono estatal, contribuindo para uma representação mais positiva e menos crítica da realidade. No entanto, a religiosidade em “Central do Brasil” não é apenas um pano de fundo para a história, mas carrega verdadeira relevância para a narrativa. Por exemplo, Dora e Josué só conseguem chegar a Bom Jesus do Norte depois de pegarem carona com uma caravana de peregrinos, e são as cartas dos fiéis que lhes permitem conseguir dinheiro suficiente para que a viagem seja completada.

3. DICOTOMIAS BRASILEIRAS

3.1 Ciclo geográfico da pobreza

No capítulo “Geographies of poverty”, escrito por Duncan Fuller e Jamie Gough no livro “Introducing Social Geographies” (FULLER e GOUGH; PAIN, 2001) é definido o ciclo geográfico da pobreza, formado pela falta de acesso digno à educação, emprego, habitação, justiça, saúde e segurança; elementos estes que são visíveis ao longo de todo o filme “Central do Brasil”. Por outro lado, Milton Santos (2017) demonstra que a pobreza está intrinsecamente ligada ao território, o qual não constitui apenas o cenário onde ocorrem os fenômenos sociais, mas uma instância ativa da reprodução das desigualdades. Produzido por relações de poder e pelo funcionamento da economia, o território gera acessos desiguais à infraestrutura, aos serviços, às oportunidades de trabalho e à mobilidade.

PENSAR FORA DO EIXO

Nessa perspectiva, a narrativa do filme aborda os efeitos econômicos e sociais territorializados regionalmente, evidenciando a histórica divisão do trabalho no país, na qual o Sul e o Sudeste se consolidam como regiões produtoras, enquanto o Norte e o Nordeste figuram como importantes fornecedores de mão de obra. Essa dinâmica foi intensificada durante o período que a literatura denominou de "década perdida", marcado pelo baixo crescimento econômico e pela desaceleração do desenvolvimento. Entre as décadas de 1980 e 1990, o crescimento do PIB mostrou-se insuficiente para acompanhar o aumento demográfico e promover ganhos significativos de renda per capita, diferentemente do período compreendido entre as décadas de 1950 e 1970, quando, sob a égide do ciclo nacional-desenvolvimentista, o Brasil registrou uma taxa média anual de crescimento do PIB em torno de 7%.

Francisco de Oliveira (2003) mostrou como historicamente a burguesia industrial, ao se aliar ao capital internacional, perdeu a oportunidade de se fortalecer, incentivando a formação do exército industrial de reserva; uma massa de trabalhadores migrantes, que vinham do norte e nordeste para os centros urbanos adensados do sul e sudeste do país, que serviram de mão de obra barata para a indústria, fundamentando a "industrialização com baixos salários" e a condição tratada por Ermínia Maricato (MARICATO; ARANTES, MARICATO E VAINER, 2000) como a "urbanização dos baixos salários".

O filme retrata o Rio de Janeiro como uma região marcada pela pobreza estrutural e pelo intenso adensamento urbano, representando o ciclo geográfico da pobreza por meio da paisagem periférica e da dinâmica da Estação Central do Brasil. Como espaço de circulação de migrantes, a estação simboliza as desigualdades entre a cidade formal e a informal, evidenciando a precariedade do acesso à educação, ao trabalho, à moradia e às políticas públicas.

A mãe de Josué realiza, em um acontecimento que é anterior à história do filme, uma migração em sentido norte-sul, do Nordeste para o Rio de Janeiro. No entanto, ela, como muitos outros que se deslocam para escapar à pobreza, não alcançam a melhora de vida que esperavam, fazendo com que em alguns casos, se decidam por fim voltar ao local de partida (CASTRO, 2015). Essa é a história propagada anteriormente por João Cabral de Melo Neto em Morte e Vida Severina, quando Severino, fugido da seca, busca uma vida na periferia do Recife.

Para Fátima Velez de Castro (2015), Dora, desde o início, é o ponto de partida do ciclo da pobreza, pois já era o meio pelo qual muitas pessoas "desfaziam" sua viagem de migração através de uma carta. Apesar de todas as diferenças entre aqueles que procuram os serviços de Dora, eles se unem

PENSAR FORA DO EIXO

pelo fato de serem uma população pobre no seu local de origem e que continua pobre depois do processo migratório, devido aos muitos obstáculos que lhes são impostos. Em especial para a narrativa do filme, falta-lhes um fundamento básico: o acesso à educação, que inclusive é dominado pela personagem. Ela poderia ser vista como a ponte de comunicação entre pessoas excluídas do sistema econômico, mas na verdade, abusa do seu conhecimento, deixando de lado as cartas que escreve e embolsando o dinheiro. Mais tarde, Dora fará com Josué uma viagem literal de volta à terra dos pais do menino, sendo essencial para que a criança chegue finalmente ao seu destino e à sua família de origem.

3.2 Inversão do eixo de migração Norte-Sul

Conforme já mencionado, anos depois da mãe de Josué, em um acontecimento anterior ao filme, ter se deslocado em sentido norte-sul em busca de uma vida melhor para si e para o filho, ele e Dora partem em busca do pai em sentido inverso. Tal trajetória alude ao movimento social contemporâneo de volta dos migrantes nordestinos, que deixam o Sudeste e retornam aos seus estados de origem (CALHADO, 2013; MESSIAS, 2010).

Assim, Dora e Josué deixam para trás o centro urbano, mostrado como um lugar degenerado e cruel, cheio de problemas, sujo, poluído, violento e pobre: essa é a representação do fracasso do projeto modernizador brasileiro (CALHADO, 2013). Os dois protagonistas voltam ao campo idealizado, que seria o verdadeiro coração do Brasil. Josué desconhece o local de sua concepção, de onde partiram seus pais, mas, mesmo assim, tem com ele uma relação complexa, ainda que imaginária, de tofília, termo que se refere a uma conexão sentimental que alguém apresenta em relação a certo lugar (CASTRO, 2015), e também uma relação de afeto por uma família que ele ainda não conheceu. O pai ausente que Josué busca, tem as mesmas características do Brasil como nação imaginada, definida por Benedict Anderson no livro “Nação e consciência nacional”, analisado por Ana Messias (2010). Para ele, a nação é:

“uma comunidade política imaginada [...] porque nem mesmos os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria dos seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão.” (Anderson, 1989 *apud* MESSIAS, 2010, p.4).

Nesse imaginário a desigualdade e a exploração são desconsideradas em favor desta noção idealizada da realidade.

3.3 Dicotomia “urbano versus rural”

PENSAR FORA DO EIXO

Sérgio Buarque de Holanda (2004), afirma que a identificação brasileira com suas origens rurais é fruto do ainda recente passado colonial do país, o que influencia muitos aspectos da vida social, política e cultural brasileira. Apesar disso, é nos grandes centros urbanos que se encontra a modernidade que leva ao progresso e àquilo que pressupõe a sociedade de consumo. Essa dicotomia no espírito brasileiro entre a busca pelo futuro e o desejo de voltar aos primórdios gera contradições no cerne da identidade cultural nacional.

O filme começa com o dia-a-dia na estação ferroviária mais movimentada da época, mostrando a formação cultural diversa das grandes cidades e os problemas intrínsecos a elas. Conforme a história progride, Dora e Josué se aventuram por um Brasil cada vez mais rural. O Nordeste de Walter Salles é permeado de uma série de signos clichês, que já foram apresentados em várias outras produções cinematográficas anteriores (PAIVA, 2010), como *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), que falam sobre a violência, a morte, a desigualdade e a seca. Por fim, a conclusão do filme traz a confluência destes dois mundos, quando Dora deixa o menino com seus irmãos em um novo loteamento residencial de um vilarejo, representando a inclusão do meio rural na modernidade e nas leis do progresso, além de uma presumida preocupação do Estado com um território historicamente esquecido.

Apesar dos irmãos de Josué, Isaías e Moisés, viverem numa habitação modesta de traçado arquitetônico monótono e de baixo custo, os rapazes tiveram espaço e recursos suficientes para instalar uma oficina de carpintaria que lhes permite renda para uma vida digna. O final do filme faz o espectador concluir que “a viagem de regresso culminou numa geografia feliz” (CASTRO, 2015, p.134). Tanto porque Josué fica no seu lugar de direito, na sua casa, com seus irmãos, quanto porque a inserção do urbano no rural no pequeno loteamento no sertão de Pernambuco é mostrado como um local seguro, próspero ainda que modesto, e principalmente harmônico. É um final que faz o espectador acreditar que o ciclo da pobreza chegou ao fim para Josué.

CONCLUSÃO

É importante contextualizar que *Central do Brasil*, estreado em 1998, carregava a necessidade política e social de uma reflexão sobre a identidade nacional, impulsionada pelos ventos da redemocratização e do Cinema da Retomada, que também valorizavam a regionalidade brasileira. Nesse contexto, o filme constrói uma disputa de narrativas e de imaginários territoriais entre o Rio de Janeiro, representado como expressão do fracasso do projeto modernizador, marcado pela

PENSAR FORA DO EIXO

violência e pela desagregação social, e o sertão, que simboliza a busca por um território onde a memória, o pertencimento e os vínculos sociais ainda parecem possíveis.

O filme mostra aos seus espectadores uma busca pelo Brasil através de crenças generalizadas de quem o brasileiro crê ser e do que o país representa. É um período em que se faz necessária uma reinvenção completa do caráter brasileiro depois de décadas de traumas políticos e sociais, ao mesmo tempo em que se deseja encontrar uma expressão de identidade que seja genuinamente nacional, recorrendo-se aos mitos fundadores publicizados por Marilena Chauí. Analisando-se mais atentamente, o filme não conta apenas a história da busca por Jesus, o pai ausente de Josué, mas também a trajetória de Dora ao aceitar o relacionamento conturbado e quase inexistente que teve com seu falecido pai. Essa nostalgia por um pai que nunca ou pouco se conheceu traça um paralelo com a nostalgia de um Brasil que nunca existiu, o do abandono, mas que pretende-se resgatar ao mesmo tempo em que se almeja o futuro.

Segundo Marilena Chauí (2001), na Roma Antiga, a sociedade era regida pelo pai, ou seja, patriarcal. Neste cenário, “pater” era o dono das terras e de tudo e todos que se encontravam nelas. Assim, os patrícios, homens nobres e livres, eram os pais da pátria e o povo eram seus protegidos. Dessa maneira, é certo afirmar que “Central do Brasil” traz a narrativa de busca pelo pai como uma metáfora para a necessidade do povo brasileiro de encontrar e entender sua pátria.

No entanto, a figura paterna é fundamentalmente negada à Josué, que nunca a encontra, assim, tornando impossível resolver a questão da identidade nacional através dela. Mas, de certa maneira, a busca pela identidade é bem sucedida, pelo menos dentro do universo do filme, pois Josué encontra um lugar junto à sua família, numa geografia que simboliza a união entre a cidade e o campo, onde ele pode ser feliz. Dora, por sua vez, reforma-se moral e psicologicamente para a vida que ainda lhe resta, mesmo que o espectador, e talvez nem a própria personagem, saibam para onde ela irá depois de terminada sua aventura com o menino Josué. O final verdadeiro do filme, no entanto, depois de assistirmos a Dora num ônibus indo para um novo lugar desconhecido, é quando sobem os créditos finais ao som da música de Antônio Candeia Filho, “Preciso me encontrar”, na voz de Cartola.

O período antidemocrático que se seguiu na década de 2010, depois do sucesso do filme, revelou que o processo de autoconhecimento é infinito, tanto para os personagens de “Central do Brasil”, quanto para o povo brasileiro que andando e procurando rir para não chorar, sempre busca encontrar a si mesmo e à sua pátria.

PENSAR FORA DO EIXO

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Paulo. Preciso me Encontrar: Candeia e Cartola (1976). In: ARRUDA, Paulo. **Músicas e suas Histórias**. [S. l.], 6 out. 2020. Disponível em: <https://www.musicasesuashistorias.com.br/blog/preciso-me-encontrar-candeia-e-cartola-1976>. Acesso em: 19 dez. 2021.

ARTE EM CURSO. Lei do Audiovisual: **Como captar recursos para o seu projeto?** [S. l.], 2021. Disponível em: <https://arteemcurso.com/blog/lei-do-audiovisual-como-captar-recursos-para-o-seu-projeto/>. Acesso em: 18 dez. 2021.

CALHADO, Cynthia Gomes. **O dualismo cidade e campo em Central do Brasil**: Uma análise da reelaboração da identidade nacional à luz das teorias pós-modernas. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica em São Paulo. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://sapiencia.pucsp.br/bitstream/handle/4569/1/Cyntia%20Gomes%20Calhado.pdf>. Acesso em: 20 out. 2021.

CASTRO, Fátima Velez de. “Finalmente o encontro: voltando ao início de uma migração no filme “Central do Brasil”, de Walter Salles”. 2015. **Iberografias**, Guarda: Marques & Pereira, n. 11, p.131-134. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/293528937/Iberografias-n%C2%BA11>. Acesso em: 05 abr. 2026.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 1998. DVD.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. *E-book*.

FERNANDES, Daniela Pfeiffer. “O discurso da identidade nacional nas representações culturais brasileiras”. Cruz das Almas: **Recôncavos**, v. 1, n. 2, 2008. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/reconcavos/article/view/1085/654>. Acesso em 8 nov. 2021.

FULLER, Duncan; GOUGH, Jamie. Geographies of poverty. In: PAIN, Rachel et al, (org.). **Introducing Social Geographies**. Londres: Arnold Publishers, 2001.

GATTI, André Piero. “A comercialização de um filme internacional: Central do Brasil”. Porto Alegre: **Sessões do Imaginário**, n. 23, 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/download/7785/5533>. Acesso em 18 dez. 2021.

HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. *E-book*.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2002. *E-book*.

PENSAR FORA DO EIXO

MARICATO, Ermínia. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias. *In*: ARANTES, Otilia; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis: Vozes, 2000, p.121-192.

MESSIAS, Ana. Um olhar sobre o Brasil através do filme Central do Brasil. **Diálogos & Ciência: Revista da Faculdade de Tecnologia e Ciências**. Salvador: Rede de Ensino FTC, n. 24, dezembro 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/15284710/UM_OLHAR_SOBRE_O_BRASIL_ATRAV%C3%89S_DO_FILME_CENTRAL_DO_BRASIL. Acesso em 20 out. 2021.

NAGIB, Lúcia (ed.). **The New Brazilian Cinema**. Londres: Tauris & Co, 2003. *E-book*.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista, o ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.

PAIVA, Mariana. "Central do Brasil: representação e busca pela identidade do nordeste brasileiro". **VI ENECULT: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**. Salvador: UFBA, 25 a 27 de maio de 2010. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24537.pdf>. Acesso em: 20 out. 2021.

PINTO, Tales dos Santos. "Governo Sarney - Economia"; **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/governo-sarney.htm>. Acesso em 18 de dez. de 2021.

SALVO, Fernanda. "Cinema brasileiro da Retomada: Da pobreza à violência na tela". **Revista Espcom**. Belo Horizonte: UFMG, ed. 1, maio 2006. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero1/ArtigoFernandaSalvo.html>. Acesso em 20 out. 2021.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. 9. reimpr. São Paulo: Edusp, 2017.