

Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Filosofia e Ciências

Odirlei Dias Pereira



Marília
2008



Odirlei Dias Pereira

No Rádio e nas Telas

O rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista como parte integrante dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Pensamento Social e Políticas Públicas

Orientadora: Profa. Dra. Célia Aparecida Ferreira Tolentino.



Marília
2008

Pereira, Odirlei Dias.

P436n No rádio e nas telas : o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica / Odirlei Dias Pereira. – Marília, 2008.

261 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2008.

Bibliografia: f. 199-204.

Orientador: Dra. Celia Aparecida Ferreira Tolentino.

1. Cinema brasileiro. 2. Música sertaneja. 3. Sociologia rural. 4. Pensamento social. I. Autor. II. Título.

CDD 306



Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Filosofia e Ciências
Campus de Marília

No Rádio e nas Telas

O rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Célia Ap. Ferreira Tolentino - Orientadora
(Departamento de Sociologia e Antropologia
da FFC - UNESP)

Profa. Dra. Fátima Aparecida Cabral
(Departamento de Sociologia e Antropologia da FFC
– UNESP)

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin
(Escola de Comunicação e Artes – USP)

Suplência

Prof. Dr. Paulo Eduardo Teixeira (FFC/Unesp)

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva
(IBILCE/Unesp – Unimar)

Marília
Outubro/2008

Aos meus avós, que trocaram olhares
ao som de Tonico e Tinoco.

Aos meus pais, que trocaram beijos ao
som de Milionário e José Rico.

Ao meu irmão, fã incontestado do
sertanejo universitário.

Agradecimentos

A FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo) pelo apoio através da concessão de uma bolsa de mestrado no período de dois anos e pelo auxílio em reserva técnica para a participação de eventos, compra de matérias e realização de algumas entrevistas.

A Profa. Dra Célia Tolentino, que orientou esta pesquisa de maneira primorosa e se tornou grande amiga. Agradeço a atenção e o tempo dedicado ao me orientar em todas as fases de elaboração deste trabalho. Sempre com um olhar perspicaz e inovador, além de me ensinar sociologia, me transmitiu uma postura exemplar em relação à produção do conhecido e da vida acadêmica.

Ao Prof. Dr. Paulo Eduardo Teixeira e a Profa. Dra. Fátima Aparecida Cabral que participaram de meu exame de qualificação. Agradeço a ambos pela leitura minuciosa e atenta ao meu trabalho. Dicas importantes e observações instigantes que muito me fizeram pensar. Ao Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin, por ter aceito participar da banca de defesa deste trabalho.

Aos membros do Grupo de Estudo e Pesquisa em Cinema e Literatura da FFC, coordenado pela Profa. Célia Tolentino. Foi neste grupo que dei os primeiros passos em direção ao desenvolvimento de minhas pesquisas e também foi onde percebi que um trabalho como este não se faz sozinho.

Ao cantor Jose Perez, o Tinoco, sua esposa Nadir Perez e seu filho e empresário José Carlos, que atenciosamente me receberam na cidade de Lençóis Paulista em 15/03/2007, onde Tinoco entre risos e histórias me concedeu um depoimento para o desenvolvimento desta pesquisa e me contou parte de sua carreira artística.

Ao cantor Romeu Januário de Mattos, o Milionário, que momentos antes da realização de um show na cidade de Piracicaba/SP em 11/05/2007 me concedeu um depoimento para este trabalho.

Ao músico e Professor de Linguagem e Estruturação Musical da Universidade Estadual de Londrina, André Siqueira, que atenciosamente assistiu comigo trechos dos filmes desta pesquisa, e com seu violão em mãos, mostrou diferenças existentes em

algumas canções sertanejas. Depoimento que muito ajudou a dar outros “tons” a este trabalho.

Aos funcionários da seção de Pós-graduação sempre atenciosos e preocupados em ajudar, bem como os funcionários da biblioteca da FFC/CM e do Escritório de Pesquisa.

Aos amigos Thiago Campolin, Diego Gimeno, Marcos Stefanini, Guilherme Ortega, Rafael Mascaro, Luca Bernar, Vinebaldo Aleixo, Fernando Vechiatto, Cintia Pacheco, Rafaela Narciso, Estevão Armada: pessoas a quem aprendi a respeitar e admirar durante estes anos de convívio.

A Marcelo Angelo, amigo, vizinho e “solucionador” de muitos problemas com a informática. Além dos bons momentos de risos e ouvinte paciente para as minhas histórias.

A Celiana Nogueira, Leonardo Cruz, Paloma Altran, Willian César Ramos de Lima, Gilmeri Magalhães: amigos que, em conversas quase diárias via MSN, leram trechos desta pesquisa, incentivaram e me “ouviram” falar sobre este e outros tantos assuntos.

Aos companheiros de mestrado Elisangela Santos, Lilian Victorino, Gerson Alves, Simone Evangelista, Gabriel Salum, Thiago Antunes, Fabricia Viviane, Carla Cordeiro de Fátima, Silvana Benevenuto, Arakin Monteiro: trocas de experiências, de idéias, de dúvidas, de livros, de inseguranças e também de ótimos momentos alegres. Com vocês por perto “o trabalhar” na pesquisa ficou muito mais interessante, instigante e leve.

Aos meus avós, meus pais e meu irmão: fonte de inspiração e porto seguro em todos os momentos da vida.

O que mais pareceu interessá-lo foi a
combinação de documentário e ficção, a
objetificação de estados interiores.
Compreendeu que todos os meus trabalhos
eram histórias e, mesmo que fossem histórias
verdadeiras, também eram inventadas.
Ou então, mesmo que fossem inventadas,
também eram verdadeiras.

(AUSTER, Paul. *Leviatã*. São Paulo: Record, 1992, p. 130)

RESUMO: O texto que segue investiga cinco obras cinematográficas que tomaram de maneira ativa para sua composição canções de sucesso e/ou vidas de alguns cantores famosos da música sertaneja: *Luar do Sertão* (BR, 1970), *O Menino da Porteira* (BR, 1976), *A Estrada da Vida* (BR, 1979/80), *Sonhei com Você* (BR, 1987) e *2 Filhos de Francisco* (BR, 2005). Tendo estas obras como núcleo de nossas análises, buscamos observar a sociedade brasileira a partir destas narrativas, captar as transformações da idéia do rural brasileiro e o lugar reservado a ele no corpo do país. Nossa escolha recaiu sobre estes filmes realizados a partir das canções sertanejas de sucesso e de seus intérpretes por acreditar que nestes o critério de aceitação por parte do público foi um elemento central para justificar a realização destas películas. Metodologicamente, observamos como a expressão da música sertaneja alterou sua forma (da vestimenta dos cantores passando pelo uso de determinados tipos de instrumental até a poética e temática das canções) e com ela uma fez uma leitura sobre o rural, induzindo à uma tradução cinematográfica compatível (forma, discurso e abordagem da temática, composição dos personagens, relação e representação de cidade e campo em cada filme) de modo a atender uma demanda do pensamento social do momento histórico de sua realização.

Palavras Chave: Cinema brasileiro, Música sertaneja, Rural, Pensamento Social.

ABSTRACT: The following study analyses five cinematographic works strongly influenced by successful songs and/or by the lives of famous country music singers: *Luar do Sertão* (BR, 1970), *O Menino da Porteira* (BR, 1976), *A Estrada da Vida* (BR, 1979/80), *Sonhei com Você* (BR, 1987) and *2 Filhos de Francisco* (BR, 2005). The wide popular acceptance of said singers justified the films' production, from which we analysed the Brazilian society regarding the changes in the rural concept and position in the country's structure. Methodologically, we examined how the country music expression has changed (singers' apparel, use of certain kinds of instrumental, songs' poetry and thematic) and how that music portrayed the rural issue, enabling a compatible cinematographic translation (form, theme discourse and approach, characters composition, relation between the city and the countryside and their representation in each film) that met a social thinking demand of the historical time of its accomplishment.

Keywords: Brazilian Cinema, Country Music, Rural, Social Thinking.

Sumário

1 - Introdução: Um cinema popular	p.	12
2 - 1970: momento de (in)definições	p.	19
3 - Luar do Sertão: a ingenuidade fora de moda	p.	28
3.1 - Tonico e Tinoco: da roça ao rádio	p.	28
3.2 - A música no filme: discursos díspares	p.	31
3.3 - Paulo: o engenheiro e vilão ou Os descaminhos do urbano	p.	42
3.4 - O rural ou o urbano: a mocinha dividida entre o violeiro e o engenheiro	p.	45
3.5 - Os personagens cômicos: a distensão do conflito	p.	49
3.6 - O Teatro Caipira vai ao Cinema	p.	56
4 - O Menino da Porteira: os dilemas de um caubói à brasileira	p.	63
4.1- Sérgio Reis e a música de sucesso	p.	63
4.2 - Diogo: o moderno boiadeiro ou Um rural em ritmo de aventura	p.	68
4.3 - Em busca de um culpado: da música de sucesso para o filme	p.	73
4.4 - Outras músicas no filme ou Com quantos “gêneros cinematográficos” se forja uma narrativa	p.	77
4.5 - A tentativa da cor local: um “enxerto” na narrativa	p.	82
4.6 - Um filme “indeciso”	p.	84
5 – 1980: A consolidação da sociedade de consumo	p.	88
6 - Estrada da Vida: a crônica de uma época	p.	98
6.1 - Milionário e José Rico: os <i>gargantas de ouro</i> do Brasil	p.	98
6.2 - Os filhos do milagre	p.	103
6.3 - Caipira é teu pai!	p.	110
6.4 - O “modão” para o “povão”	p.	114
6.5 - As “amadas” e as “amantes”	p.	119
6.6 - Um cinema sem lágrimas	p.	123
7 - Sonhei com Você: de Milionário e José Rico à Cruzado e Cruzadinho	p.	130
7. 1 - O fio que faltava	p.	130
7.2 - A Santa sumiu, o Milagre acabou	p.	134
7.3 - Do sonho à realidade	p.	139
7. 4 - Marcela: a <i>cowgirl</i> do asfalto	p.	147
7.5 - Um <i>vale tudo</i> cinematográfico	p.	152
8 – 1990: As duras leis do mercado ou Salve-se como puder!	p.	157
9 - 2 Filhos de Francisco: a epopéia de um herói popular	p.	164
9.1 - Da televisão ao cinema	p.	164
9.2 - Francisco: a peleja de um herói à brasileira	p.	170
9.3 - De caipira a sertanejo: o <i>poder</i> da canção	p.	176
9.4 - Helena e Zilú ou Atrás de um grande homem há sempre uma grande mulher	p.	184
9.5 - Uma história “real”?	p.	187

10 – Considerações Finais	p.	192
----------------------------------	-----------	------------

11 – Bibliografia	p.	199
--------------------------	-----------	------------

Anexos

Anexo 1 - Ficha catalográfica dos filmes analisados	p.	205
Anexo 2 – Letras das principais canções citadas ao longo do texto	p.	207
Anexo 3 – Transcrição do depoimento de José Perez (Tinoco)	p.	234
Anexo 4 – Transcrição do depoimento de Romeu Januário de Mattos (Milionário)	p.	251
Anexo 5 - Texto elaborado à partir do depoimento do Prof. André Siqueira	p.	259
Anexo 6 – DVD com trechos dos filmes analisados	p.	261

1 - Introdução: Um cinema popular

O filme ruim, pelo simples fato de emanar de nossa sociedade,
tem a ver com todos nós, e adquire muitas vezes uma função reveladora.
Abordar o cinema brasileiro de má qualidade
implica numa luta tenaz contra o tédio
mas é raro que o esforço não seja recompensado.
(Paulo Emílio Salles Gomes¹)

Este texto trata de cinema. Os filmes que tomamos como objeto para este estudo foram alguns daqueles que levaram à grande tela duplas de cantores famosos junto à produção musical de temática caipira/sertanejo. Neste caso, a produção cinematográfica nacional tomou alguns elementos da cultura de massa brasileira em uma de suas vertentes mais acabadas e consumidas, a música caipira/sertaneja, na esperança de levar às salas de cinema um grande número de espectadores, fato nem sempre alcançado como poderá se observar nos capítulos que seguem. Contudo, quando essas canções caipira/sertanejas de sucesso foram relidas pelo cinema, elaborou-se um tipo específico de representação do rural brasileiro em cada uma das fitas. Percebemos que a indústria cultural brasileira, nestes anos em que focamos nossa pesquisa, releu, deu nova roupagem a elementos da cultura de origem rural, tornando-a assim palatável para o consumo, uma vez que estes elementos quando vistos em sua forma original soariam como arcaico, rural, caipira. E são algumas dessas obras cinematográficas que discutiremos ao longo deste trabalho.

Entendemos que todo filme estrutura discursos a partir de uma perspectiva e que obedece a critérios formais que lhe são próprios, mas que também obedece a elementos sociais. Ismail Xavier (1977) observa que a maneira de se montar um filme – selecionando algumas cenas, em detrimento a outras, construindo determinada sequência – tem em vista a realização de certo objetivo sócio-cultural. Há, portanto, em cada filme uma ideologia de base que pretende explicar, postular ou redesenhar fatos históricos, políticos, sociais etc. Assim, prossegue o autor, o cinema deve ser tomado como um discurso composto de imagens e sons, e “é a rigor sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e

¹ No artigo “Explicapresenta” do Jornal da Tarde em abril de 1973. Apud: ORICHIO, 2003)

controlado, de diferentes formas” (XAVIER, 1977, p. 10). Xavier (2003), no texto *Cinema: revelação e engano*, afirma que

no cinema, as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação, tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. (XAVIER, 2003, p. 33)

É neste sentido que Paulo Menezes, no texto *Cinema imagem e interpretação*, afirma que o cinema não é uma “reconstrução de uma realidade exterior qualquer”, como “quer o pensamento singelo” (p. 89). O autor afirma que o “cinema não fala diretamente do real, não é uma reprodução mais que perfeita deste real, e sim uma construção a partir dele e que dele se distingue. (MENEZES, 1996 [a], p. 89). Em outro texto, chamado *Compreender as imagens: hipóteses para uma sociologia das artes visuais*, Menezes (1996, [b]) tenta nos mostrar as especificidades e os cuidados que o pesquisador deve ter quando toma como objeto de pesquisa uma obra de arte. Para tanto, o autor ressalta a importância de percebermos que as “imagens como material de pesquisa são tão ricas e traiçoeiras como qualquer tipo de matéria que por ventura queiramos analisar” (p. 26). Assim, para que consigamos compreendê-las “devemos conhecer suas regras, seus conceitos, seus pressupostos, suas formulações, seus atributos técnicos. Saber ver para conseguir compreender” (p. 27). Segundo este autor, uma das maneiras de se analisar uma obra de arte, seria colocá-la “em lugar privilegiado, como centro de orientação e interesses e ponto de referência obrigatório de interpretação” (p. 27).

Em *As Marcas do Visível*, Frederic Jameson (1995) diz que a história do cinema pode ser esclarecida “recorrendo-se à teoria dos períodos, ou seja, à proposição de que suas tendências formais e estéticas são governadas pela lógica histórica” (p. 159). O autor diz também que a obra de arte para ser analisada deve ser entendida não “apenas como um conjunto de características estilísticas isoladas” mas deve ser tomada a partir de sua “lógica como um todo” levando em consideração que sua produção e sua “função social” passam “por modificações radicais e dialéticas de um momento histórico para outro” (p. 159). Ainda lembrando Jameson (1995), é preciso ressaltar que mesmo a obra mais massificada contém em si elementos do tempo, críticas e utopias que cabe ao crítico desvendar. Com isso, podemos dizer que a maneira pela qual a *realidade concreta* foi filmada, deu corpo, forma e estruturou a obra, dialoga em um grau

interessante com o tempo histórico de sua produção. Portanto, nesta proposta de análise não encontramos comentários sociais diretos, porém um *tom* de discurso, capaz de comunicar uma visão de mundo concernente ao período histórico em que a obra fílmica foi produzida.

Trilhando estes pressupostos, o texto que segue investiga cinco obras cinematográficas baseadas em canções de sucesso e/ou vidas de cantores famosos da chamada música sertaneja: *Luar do Sertão* (BR, 1970), com a dupla Tonico e Tinoco; *O Menino da Porteira* (BR, 1976), com Sérgio Reis; *Estrada da Vida* (BR, 1979/80) e *Sonhei com Você* (BR, 1987), ambos apresentando Milionário e José Rico; e *2 Filhos de Francisco* (BR, 2005), com os cantores Zezé di Camargo e Luciano.

Nossa escolha recaiu sobre essas películas pois elas se mostraram reveladoras de momentos distintos da vida nacional no que se referia ao processo de consolidação da sociedade do consumo no país e da massificação da cultura de origem rural. Além disto, estes filmes foram realizados tomando como critério central a aceitação das canções e seus intérpretes junto aos consumidores da chamada música sertaneja/caipira. No decorrer dos capítulos notar-se-á que alguns dos filmes em questão fizeram grande sucesso junto ao público nacional (*O menino da Porteira*, *Estrada da Vida*, e *2 Filhos de Francisco*), e outros, apesar da presença dos cantores famosos e das conhecidíssimas canções, passaram relativamente despercebidos (*Luar do Sertão* e *Sonhei com Você*). Contudo, cada um deles tratou distintamente, tanto na forma de abordagem da temática como na perspectiva estética, o rural brasileiro que nos interessava analisar.

Percebemos que quando a música sertaneja alterou sua forma (da vestimenta dos cantores a utilização de determinados tipos de instrumental, e também da modificação temática das canções) ela elaborou um tipo específico de leitura sobre o rural. A partir disto, grosso modo, podemos afirmar que, cada narrador cinematográfico, ao tomar essas canções de forma ativa para a construção da diegese de cada obra, induziu também uma leitura de rural específica (na sua forma, seu discurso, sua abordagem da temática, sua composição dos personagens, sua relação e representação de cidade e campo em cada filme). Notamos, assim, que quando a cultura de massa se apropriou de elementos daquela que foi a expressão da cultura de origem rural, ela parece ter “escolhido” este ou aquele elemento para manter, ser preservado, aquilo que parecia servir ao Brasil urbano e descartou outros tantos. E, como manda a indústria do consumo, esses produtos não permaneceram mais que uma década, como poderemos ver nos capítulos deste trabalho.

Ao fazermos uma discussão comparativa destas narrativas cinematográficas, procuramos observar que cada uma delas – a partir de seus narradores sociais – desenha o rural brasileiro a seu modo, atendendo assim a interesses sociais, econômicos e políticos do momento de feitura de cada obra. Notamos ainda como se alterou a representação do homem pobre rural frente às mudanças na sociedade brasileira, tomando como ponto de partida os personagens de cada uma das fitas. Além disto, pudemos verificar como cada filme incorporou as canções sertanejas em sua narrativa, ora se aproximando, ora se distanciando do discurso que lhe é pertinente o que supostamente lhe garantiria sucesso junto ao público.

A presença de cantores famosos nas películas parece ser uma das marcas da produção cinematográfica nacional que buscava um grande número de espectadores. Um dos primeiros filmes realizados no país foi a comédia *Nhô Anastácio chegou de Viagem*, realizado por Julio Ferrez, em 1908. O filme falava do matuto Arrudinha, interpretado pelo cômico Genésio Arruda, que chegava à cidade grande e acabava comprando um bonde (Cf. AUGUSTO, 2001). Anos depois, segundo Maria Regina Carvalho da Silva (2007), no texto *Coisas da Roça*, o italiano Paulo Benedetti produziria no Brasil vários curtas falados e cantados acompanhados por discos, sendo o principal responsável pela tentativa de “sonorização pelo sistema Vitaphone (conjugação de disco gravado com imagens) no curta-metragem *Bentevi* (BR, 1927), curiosamente com a participação do cantor paulista Paraguassu” (SILVA, 2007, p. 3). Ainda segundo Silva:

Benedetti realizou uma série de curtas-metragens musicais com músicos populares. O Bando de Tangarás gravou quatro músicas, dublando seus próprios discos para a câmera na busca de sincronia das imagens com as músicas pré-gravadas. Almirante, Noel Rosa, João de Barro e os demais integrantes apareciam vestidos de sertanejos para cantar as emboladas “Galo garnizé” e “Bole bole”, o lundu “Vamos falá do norte”, e o cateretê “Anedotas”. (SILVA, 2007, p. 03).

No primeiro longa-metragem sonorizado no Brasil, *Acabaram-se os Otários* (BR, 1929), de Luís de Barros, novamente temos a presença da música e o cantor caipira/sertanejo. A película trazia no elenco também o cômico Genésio Arruda e o cantor Paraguassu interpretando a canção “Triste Caboclo”. Também Humberto Mauro colocou em destaque o caipira em algum de seus curtas-metragens. Entre 1936 e 1964, Mauro fez vários pequenos filmes sobre canções populares recolhidas por Villa Lobos e

Mário de Andrade, entre eles a série intitulada *Brasilianas*, com os filmes: *Chué-chué* e *Casinha Pequeninina* (1945), *Azulão e Pinhal* (1948), *Aboio e cantigas* (1954), *Cantos de trabalho* (1955), *Manhã na roça* (1956); ou ainda, *Carros de bois* e *A velha a fiar* (1964), conforme o texto de Silva (2007).

Não podemos nos esquecer também da conhecida dupla Alvarenga e Ranchinho, famosa por seus diálogos cômicos em alguns programas radiofônicos, que entre os anos 1930 e 1940 participaram de muitos filmes, entre eles *Sertão em Festa* (BR, 1931) e *Fazendo Fita* (BR, 1935) ambos de Vittorio Capellaro, *Tereré não resolve* (BR, 1938), *Samba em Berlim* (BR, 1943), *Pif-paf* (BR, 1945) de Luís de Barros e *Abacaxi Azul* (BR, 1944) de Wallace Downey.

Percebemos assim que a relação entre o rádio e o cinema não é recente no país e foi sempre uma garantia de público e de sobrevivência para a nossa incipiente produção cinematográfica e sua permanente crise de recursos. Até a primeira metade do século passado, o rádio tinha penetração muito maior que o cinema junto às classes populares, pois a possibilidade técnica de uma projeção era bastante restrita em diversas regiões brasileiras. Mônica Rugai Bastos (2001), no livro *Tristezas não Pagam Dívidas*, diz que foi por meio das ondas do rádio que muitos nomes ficaram conhecidos em praticamente todo o território nacional, tornando-se mitos junto às classes populares. Ainda nos anos 40, no Rio de Janeiro, as empresas cinematográficas Cinédia e Atlântida produziam filmes aproveitando as músicas de sucesso e incluindo no *cast* os próprios cantores permitindo assim que o público-consumidor, além de cantar suas músicas, os visse materializados na grande tela. Tal junção deu tão certo que inaugurou um gênero genuinamente brasileiro: a chanchada.

Sérgio Augusto (2001), em *Este mundo é um pandeiro*, afirma que um o filme precursor daquilo que posteriormente ficaria conhecido como chanchada foi *Coisas Nossas* (BR, 1931), dirigido por Wallace Downey e produzido em São Paulo, que apostando na popularidade do cantor Paraguassu e da dupla Jararaca e Ratinho os levou para estrelarem a obra. A dupla que cantava canções cômicas participou de vários filmes, entre eles *Voz do Carnaval* (1933), de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga; *Berlim na Batucada* (1944), de Luís de Barros; *Romance proibido* (1938-1944) e *Loucos por música* (1945- 1949), de Adhemar Gonzaga; e foram protagonistas de *No trampolim da vida* (1946).

Em 1946, o filme *O Ébrio*, dirigido por Gilda Abreu e interpretado pelo cantor Vicente Celestino – também autor da composição musical que dá nome à película –,

parece ser uns dos primeiros filmes realizados a partir de uma canção de grande repercussão. Este filme seria recorde de público durante várias décadas. No início dos anos 1950, Amácio Amadeu Mazzaropi (1912-1981) inicia sua carreira cinematográfica na Companhia Vera Cruz com o filme *Sai da Frente* (BR, 1951), de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne. O próprio Mazzaropi, depois de fundar a sua própria companhia cinematográfica (PAM – Produções Amacio Mazzaropi) em finais de 50, além de levar seu personagem de caipira estereotipado para as telas, não dispensava cantores de sucesso do rádio em seus filmes. Em 1961, emprestando o título da canção de Angelino de Oliveira, *Tristeza do Jeca*, realiza o filme homônimo².

Na virada das décadas de 1960 para 1970, os filmes *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (BR, 1968), *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (BR, 1969) e *Roberto Carlos a 300 Km/h* (BR, 1971), todos dirigido por Roberto Farias, e tendo como ator principal o cantor do gênero *pop* nacional Roberto Carlos, tiveram um bom êxito de público. Também nesses anos, o cantor de músicas “cafonas” Waldik Soriano devido à grande repercussão de suas canções junto ao público consumidor foi levado ao cinema e, em 1969, estrelou os filmes *Paixão de um homem* e *Poderoso Garanhão*. (cf ARAÚJO, 2003). Fato semelhante teria ocorrido na produção cinematográfica realizada no Rio Grande do Sul, onde o cantor Teixeira tinha levado suas canções de sucesso ao cinema, como é o caso do filme *Coração de Luto* (BR, 1966/67), que emprestou o nome e construiu seu enredo tomando como ponto de partida a canção de sucesso homônima. Mirian de Souza Rossini (1996), em *Teixeirinha e o Cinema Gaúcho*, ao analisar a produção fílmica deste Estado, afirma que:

Por duas décadas – 1960/70 – o cantor regionalista Teixeira serviu de “chamariz” para o cinema; se sua popularidade inicialmente ajudou a ampliar o número de nossas produções, o sucesso de seus filmes não foi suficiente para desenvolver um pólo cinematográfico gaúcho, o que, aliás, nunca fez parte de suas pretensões. E, como todos os outros, o “ciclo Teixeira” declinou por falta de capital e de incentivos governamentais, e principalmente porque o público do cantor ia ao cinema não por causa dos filmes, mas por causa dele mesmo – ou seja, consumiam o cantor e não os filmes. (ROSSINI, 1996, p.18)

Semelhante estratégia parece ter ocorrido na produção cinematográfica paulista. Em 1970, Osvaldo Oliveira filmou *Luar do Sertão* com a dupla de cantores Tonico e Tinoco. Tomando como base a conhecidíssima canção “Luar do Sertão”, composta por

² Em nosso trabalho de conclusão de curso de graduação em Ciências Sociais pela FFC/CM, denominado “Jeca e Nhô Quim: os dois retratos de um mesmo sujeito” (2005) realizamos uma leitura desta obra.

Catulo da Paixão Cearense em 1914, o diretor acreditava assim que conquistaria um grande público. Seguindo a mesma estratégia, em 1976, Jeremias Moreira Filho realiza *O menino da porteira* com o cantor Sérgio Reis, e na virada dos anos 70 para 80 outra dupla chega ao cinema: Milionário e José Rico, sob a direção de Nelson Pereira dos Santos, protagonizando *Estrada da Vida*. No final dos anos 1980, a dupla volta à grande tela em *Sonhei com Você* (BR, 1987), agora sob a direção de Ney Sant'Anna. Depois de uma longa crise que abateu a produção cinematográfica nacional a música sertaneja e a história de cantores sertanejos voltaria às telas somente em 2005, na obra de Breno Silveira, com *2 Filhos de Francisco: A história de Zezé di Camargo e Luciano*.

Todos estes filmes tiveram em mira o público consumidor de uma determinada canção ou cantor de sucesso, com sua poesia e sua roupagem musical determinada. Todavia, os consumidores da canção de sucesso nem sempre foram ao cinema prestigiar seus ídolos, como se poderá ver nos capítulos que se seguem. Entretanto, tomando como ponto de partida essas canções caipiras/sertanejas de sucesso, todas estas obras fílmicas produziram um determinado discurso sobre o rural brasileiro em interlocução com o momento histórico de sua produção. E são destes filmes que trata este trabalho.

O texto que segue está dividido em três grandes partes. Num primeiro momento destacamos algumas características da década de 1970 e em seguida tomamos os filmes *Luar do Sertão* (BR, 1970) e *O Menino da Porteira* (BR, 1976) como objetos centrais de nossa análise. A segunda parte tenta seguir a mesma linha, porém agora ressaltamos alguns fatos dos finais dos anos 70 e início da década de 1980 que servem como introdução para nossa leitura dos filmes *Estrada da Vida* (BR, 1979/80) e *Sonhei com Você* (BR, 1987). Na parte final, discorreremos sobre a década de 1990, para em seguida trabalharmos com a obra *2 Filhos de Francisco: A história de Zezé di Camargo e Luciano* (BR, 2005).

2 - 1970: momento de (in)definições

Aqui na terra tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n roll
Uns dia chove outros dias bate sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
Muita careta pra engolir a transação
E a gente ta engolindo cada sapo no caminho.
(*Meu caro amigo. Canção de Francis Hime e Chico Buarque, 1975*).

José Mário Ortiz Ramos (1987) afirma que o “desenrolar da cultura brasileira pós-68 está assentado em bases complexas, decorrentes de uma gradativa industrialização da produção cultural”. (p. 401). Prossegue o autor dizendo que nos anos 1970 se delineia uma nova situação para a cultura “com a esfera de mercado assumindo proporções surpreendentes”, que alteraria e marcaria o panorama artístico-cultural dos anos seguintes.

Em 1970, o país passava por grandes mudanças econômicas e sociais. Grande parcela do investimento do capital do Estado se deu na indústria pesada, como a siderurgia e de bens de capital, na pretensão de transformar o Brasil em uma *potência gigante*. O avanço do crescimento econômico, ocorrido entre 1969 e 1974, ficou conhecido como “Milagre Econômico”. Mas, ao lado da euforia da classe média que teve seu poder aquisitivo ampliado naquele momento, existia a outra face do país que não era atingida por esse milagre. O dinamismo do setor industrial neste período mobilizou trabalhadores antes envolvidos em atividades ditas primárias, arrastando consideráveis parcelas da população rural às cidades em busca de aumento de suas rendas, como prometia o *milagre econômico*. O recenseamento brasileiro de 1970, segundo Walter de Sousa (2005), revelou que “dos quase 100 milhões de habitantes, 52 milhões viviam na cidade e 41 milhões no campo” (p. 164).

A produção cinematográfica brasileira em fins dos anos 60 e início dos 70, segundo Marcos Napolitano (2001) em *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*, se encontrava em uma “crise estética e política”. Prossegue o autor dizendo que se por um lado a produção nacional estava cercada pela indústria norteamericana, por outro havia uma “tendência mais intelectualizada dos realizadores ligados ao Cinema Novo, o cinema brasileiro dependia cada vez do apoio oficial para

realizar filmes que fossem além da demanda por lazer, marca principal do gosto popular pelo cinema” (p. 96). Assim, apesar das obras cinemanovistas terem conseguido um grande reconhecimento para o cinema nacional, tendo suas fitas consagradas em importantes festivais como Cannes e Veneza, essas películas careciam de uma “penetração maior no público mais amplo, embora agradasse platéias estudantis e intelectualizadas” (p. 97).

No final da década de 60, jovens diretores ligados de início ao Cinema Novo vão ao poucos rompendo com a antiga tendência em busca de novos padrões estéticos “fazendo supostas concessões ao mercado” (RAMOS, 1987, p. 356). Deve-se entender que essa ruptura se dá de forma processual, o que Ismail Xavier (2001) denomina de “continuidade” da forma de se fazer cinema no Brasil. Portanto, nos diz Xavier (2001), se no cinema brasileiro há uma “reposição dos impasses na produção” há também “um esforço de continuidade que ele ressalta, convocando todas as tendências a ter um lugar no processo, de modo a desenhar as linhas mestras do que poderia se observar linearmente, como um sistema em movimento” (p. 10).

É na década de 70 que a cinematografia em sua corrente experimental e contestatória perde força e afirma-se como entretenimento. A narrativa de grande parte dos filmes dessa época é simples e linear, buscando uma forte aceitação junto ao público consumidor. Há, segundo Fernão Ramos (1987), um abandono da “tábua valorativa” e da “ética da verdade” que propunha o Cinema Novo, tendo agora um cinema em que todo o universo da sociedade de consumo e da cultura de massa pode ser incorporado de “forma ativa”. E conforme Renato Ortiz (2001) em *A moderna Tradição Brasileira*:

Se pudermos considerar os anos 40 e 50 como o momento primordial de uma criação de uma sociedade de consumo urbano-industrial, é somente nas décadas de 60 e 70 que se consolida este mercado consumidor de bens culturais. Com o golpe militar de 64 a cultura nacional passa necessariamente a servir aos interesses do Estado que incentivava fortemente seu desenvolvimento, entretanto, as representações culturais deveriam ser incentivadoras da ideologia nacionalista pregada por ele. A integração nacional e do desenvolvimento modernizador impulsionam os militares a promover uma verdadeira transformação nos meios de comunicação nacionais. (ORTIZ, 2001, p. 118)

Nestes anos também o rádio, segundo Renato Ortiz (2001), “acompanha as mudanças mais gerais da sociedade” (p. 132). Pressionado, sobretudo, pela diminuição do investimento em propaganda que se desloca para a televisão, o rádio passa a

concorrer com esse meio de comunicação que dia a dia amplia seu alcance. Segundo o autor, a “fase de ouro do rádio” pôde existir porque este veículo de comunicação concentrava a massa de investimentos publicitários disponível na época mas, com o deslocamento desses investimentos para a televisão, “sua exploração comercial teve que levar em conta novos fatores de mercado, caminhando para a especialização das emissoras e formações de redes” (p. 132). Some-se a isto a criação das rádios FM que por meio de suas emissoras afiliadas conseguiam levar a todo o território nacional uma programação unificada, atendendo a uma “posição mais geral da indústria cultural que tem necessidade de responder a demanda de um mercado onde existem faixas econômicas diferenciadas a serem exploradas” (ORTIZ, 2001, p. 132).

Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, a partir dos anos 1970, o Brasil tornar-se-ia um dos grandes consumidores mundiais de discos. Anos antes a Bossa Nova tinha revalorizado os elementos do samba feito nos morros cariocas. Os cantores do programa dominical “A Jovem Guarda”, em meados da década de 1960, conquistariam grande parcela a população urbana difundindo novos modelos e hábitos de consumo além de uma versão brasileira da chamada “pop music”, chamada popularmente de “iê-iê-iê”. Caetano Veloso, Gilberto Gil e os chamados tropicalistas tinham introduzido guitarras elétricas e elementos afro-brasileiros em suas músicas e faziam uma crítica ao país ao explicitar os elementos modernos e arcaicos da nossa modernização conservadora. E a velha música caipira? Como ficava? É nesse período que a “velha” música caipira ganha uma nova roupagem e um outro nome: música sertaneja.

Em seu livro *Acorde na Aurora*, Waldenyr Caldas (1979), seguindo os estudos de Antonio Candido (2001) e também o texto *Capitalismo e Tradicionalismo*, de José de Souza Martins (1975), faz uma distinção entre música caipira e música sertaneja. Para Caldas (1979), a música caipira é aquela ligada à “produção, ao trabalho, à religião, ao lazer, enfim, a todas as formas de sociabilidade predominantes no universo do caipira paulista” (p. 80). Já a sertaneja, seria aquela produzida no meio urbano, principalmente pela indústria do disco, tornando-se apenas um produto a mais à disposição do consumidor.

Walter de Sousa (2005), em *A moda inviolada*, afirma que Tonico e Tinoco, considerada uma das principais duplas caipiras destes anos, rescindiram seu contrato com a gravadora Chantecler e ficaram dois anos sem gravar um novo disco por não concordarem em modificar seu estilo musical quando lhes foi sugerido que

introduzissem em suas músicas a guitarra elétrica, pois o que “estava vendendo” eram as “modas sertanejas com letras jovens e guitarras elétricas” (p. 165). Neste contexto, desponta a dupla Léo Canhoto e Robertinho que resolvia “casar a malvadeza rural com



Ilustração 1 – A dupla caipira Tônico e Tinoco em cena do filme “Luar do Sertão” (BR, 1970)

a esperteza do urbano moderno” (p. 165), numa tentativa de aproximar o estilo sertanejo da chamada música jovem, relendo elementos do iê-iê-iê da Jovem Guarda. Esta dupla juntava os estilos do *cowboy* americano ao jovem moderno urbano – representado na figura e nas músicas do cantor “pop” Roberto Carlos. A música caipira de Tônico e Tinoco parecia não estar em dia com os elementos modernos da sociedade brasileira:

A idéia central era fazer com que a música “sertaneja” passasse a ser consumida pela grande maioria e não só pelos ouvintes da periferia das grandes cidades ou dos fundões do interior. A referência era a *country music* norte-americana (...) Assim, a tentativa da dupla e da gravadora era incorporar a crescente classe média ao público da música “sertaneja” (SOUSA, 2005, p. 164).

A indústria fonográfica neste momento, como lembra Rosa Nepomuceno (1999) em *Música caipira: da roça ao rodeio*, tinha o desejo de modernizar “a cara da música e do próprio artista sertanejo” (p. 179) para que ela fosse aceita pela nova classe média urbana que se fazia presente e se mostrava potencialmente consumidora, uma vez que tiveram, nestes anos do *milagre econômico*, suas possibilidades de consumo elevado. Além disto, Waldenyr Caldas (1979), em seu *Acorde na Aurora*, afirma que a nova música sertaneja que incorporava elementos urbanos em sua composição desempenharia também a “função de adaptar o migrante a cultura urbana” (p. 10).

E nestes anos de economia acelerada, era inevitável que esta se modernizasse e a indústria cultural, coincidindo não gratuitamente com o período de maior repressão política, aumentasse e diversificasse sua produção. A indústria fonográfica, um dos fortes braços da indústria cultural destes anos, expande sobremaneira seus produtos. Paulo César Araújo (2005) fala que entre os anos 1970 e 1976 “a indústria do disco cresceu em faturamento, no Brasil, 1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades” (p. 19). Ao mesmo tempo em que o governo militar reprimia, incentivava as atividades

culturais. Eram censuradas peças teatrais, filmes, livros, músicas, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial e fonográfica. O ato censor atingia as características da obra e não sua produção em geral. Se por um lado reprimiam-se obras culturais que política e ideologicamente iam contra os ditames da Lei de Segurança Nacional, por outro, devido ao tipo de desenvolvimento do capitalismo proposto pelo governo, que favorecia os setores privados da economia, havia um aumento considerável na indústria da cultura. Entretanto, essa produção cultural deveria obedecer a alguns critérios: que esses produtos fossem economicamente rentáveis e não ferissem a ideologia governamental.

A implementação de um projeto “modernizador” feito pelo Estado autoritário provocou alterações profundas no campo cultural como um todo. Nuno César de Abreu (2006), no livro *Boca do Lixo: cinema e classes populares*, afirma que “tendo em vista as transformações incisivas nas formas de produção da arte (e dos meios de comunicação) e nos comportamentos cotidianos, o cinema brasileiro é levado, neste momento de (in)definições, a acertar as contas com o passado e ajustar-se às demandas do presente – as pressões vindas do mercado e de um Estado ditatorial” (p. 15). Deste modo:

Os mecanismos financeiros e burocráticos postos em ação pelo governo fizeram parte de um projeto modernizador das relações no interior da esfera econômica. Vivia-se então um momento de grande expansão do mercado de bens culturais, e, neste sentido, as alterações no setor cinematográfico foram incisivas, voltadas principalmente para a ocupação desse mercado. Para esta racionalidade contribuíram, evidentemente, as pressões do próprio meio cinematográfico – empresários, artistas e trabalhadores – visando o alargamento da participação nacional em nosso mercado, que resultaram em conquistas como as leis de obrigatoriedade de exibição do longa e do curta-metragem, a criação de distribuidoras alternativas, às tentativas de formação de público, etc., com raízes no cineclubismo, e as outras iniciativas. (ABREU, 2006, p. 161-162)

Grande parte da cinematografia feita nos anos 70 tinha como meta ocupar o mercado nacional de filmes e teve como *lócus* principal de produção a região da cidade de São Paulo, conhecida como Boca do Lixo. Segundo Nuno César de Abreu (2006), houve uma conjugação de diversos fatores que levou à formação de um pólo produtor paulista, na região central da cidade de São Paulo, conhecida como Boca do Lixo, que apesar da precariedade técnica e falta de recursos financeiros conseguiu produzir um cinema popular com boa resposta de público. Prossegue o autor dizendo que a principal característica da gestação desse “pólo produtor” é que sua formação se deu a partir “da

afluência de um contingente das classes populares que ali se profissionalizou” (p. 09). Assim, tanto aqueles que assumiram “posições de relevo na hierarquia do processo econômico como as equipes de produção - diretores, roteiristas, fotógrafos – são provenientes desses estratos da sociedade” (p. 09). E observa o autor:

A boca do Lixo passa a desenvolver-se, efetivamente, com uma produção ligada às necessidades de mercado e segundo uma linha que convencionaremos chamar de industrial (embora realizasse artesanalmente), que não dependia do dinheiro das agências governamentais. Por outro lado, essa produção não era completamente independente, porque estava ligada às redes de distribuição e exibição. A Boca foi formada com a consciência de quem trabalha com a realidade do cinema brasileiro: a produção de filmes que podiam render dentro das condições de mercado e de sua reserva. Desse modo, procurava apoiar-se, de um lado, num esquema industrial embrionário (eufemismo para precário e incipiente) e, por outro, no comércio cinematográfico – em sentido amplo, de troca de mercadorias, de favores, de influências etc. (ABREU, 2006, p. 185).

Ainda segundo Abreu (2006), os filmes produzidos na *Boca do Lixo* lançavam mão de várias estratégias para manterem uma produção constante e obter rentabilidade. Assim, grande parte das películas apoiavam-se em um “esquema de produção controlado”:

tempo de filmagem reduzido, economia de negativo (filme virgem), remuneração negociada com o elenco e equipe, captação de investimentos com pequenos e médios empresários (e, “às vezes”, grandes empresários); merchandising (anúncios velados) e marketing (divulgação); crédito em laboratórios e locadoras de equipamentos; apoio de empresas e de prefeituras do interior etc. E, principalmente, negociação – participação societária, venda dos direitos de distribuição, co-produção etc. – com exibidores e distribuidores. (ABREU, 2006, p. 194)

O autor ressalta que na produção feita na *Boca* havia uma “evidente a intenção de produzir filmes que ocupassem o lugar do filme estrangeiro, postura esta coerente com uma política de governo de substituição de importações” (p. 79). Entretanto, o similar nacional ali produzido ganhou “dimensões além da similaridade, adquirindo feições próprias”. (ABREU, 2006, p. 79)

E nada melhor para a produção cinematográfica da *Boca* que recorrer aos cantores de música sertaneja/caipira que faziam sucesso na época e que por meio de sua popularidade junto às rádios e programas televisivos poderiam lotar as salas de cinema. Além disso, os filmes com temática rural faziam muito sucesso junto ao público desde as décadas anteriores. Basta lembramos de Amácio Mazzaropi que a partir dos anos

1950 acertava em cheio quando levava às telas seu caipira estereotipado. No momento em que o país queria ver-se urbano, nada mais certo que fazer pilhéria do homem pobre rural e seu *modus vivendi*. Inserindo em seus filmes números musicais com cantores de sucesso, controlando a estrutura de produção e distribuição, Mazzaropi conseguia lotar salas de cinema e ter grandes lucros com seus filmes (Cf. TOLENTINO, 2001).

Apostando nessa junção – temática rural e música caipira – Oswaldo de Oliveira leva às telas alguns comêcos e cantores conhecidos. Foi trabalhando na Boca como maquinista, assistente de câmara e assistente de fotografia, que Oswaldo de Oliveira iniciou na arte cinematográfica com os filmes *O cangaceiro sanguinário* (BR, 1969), *O cangaceiro sem Deus* (BR, 1969), *Sertão em Festa* (BR, 1970), *No Rancho Fundo* (BR, 1971) e também *Luar do Sertão* (BR, 1970), protagonizado pela conhecidíssima dupla caipira Tônico e Tinoco. Entretanto, *Luar do Sertão* não fez tanto sucesso como esperavam os cantores e o diretor, levando Tinoco a nos dizer que o filme resultou em “uma propaganda paga” pela dupla, sendo considerado por ele como mais um artifício para divulgação de suas canções.

Ao contrário de Oswaldo Oliveira, Jeremias Moreira Filho, seis anos depois quando leva o ex-cantor da Jovem Guarda, Sérgio Reis, às telas incorporando o destemido e valente boiadeiro Diogo no filme *O Menino da Porteira*, obtém grande sucesso, a tal ponto de ajudar a solidificação da carreira do cantor e possibilitar que o diretor realizasse, no ano seguinte,



Ilustração 2 – O cantor Sérgio Reis interpretando o boiadeiro Diogo Mendonça no filme “O Menino da Porteira” (BR, 1976)



Ilustração 3 – Léo Canhoto e Robertinho em cena do filme “Chumbo Quente” (BR, 1978) de Clery Cunha.

Mágoa de Boiadeiro, também protagonizado pelo músico.

Provavelmente apostando no sucesso de *O menino da Porteira*, a dupla sertaneja Léo Canhoto e Robertinho também vai ao cinema. Segundo Waldenyr Caldas (2004/2005), o aparecimento da dupla nos anos 1970 “coincide com o auge dos filmes de *bang-bang* italianos no

Brasil”, tornando assim a principal inspiração da dupla para suas composições musicais e para sua aventura na grande tela, como teria dito o próprio Léo Canhoto ao autor: “a minha fonte de inspiração são os filmes de *bang-bang*. E eu quero fazer um filme no gênero” (CALDAS, 2004/2005, p. 65). Eis a fonte de inspiração da obra *Chumbo Quente* (BR, 1978), dirigido por Clery Cunha, cineasta também conhecido por suas produções na Boca do Lixo. No filme, como observa Rodrigo Pereira, os melhores elementos do que chamou de “western feijoada”:

os cantores vivem dois aventureiros que chegam atrasados ao casamento da irmã de um deles. Descobrem que houve uma chacina durante a festa. O pai de Berto (Robertinho) foi morto e sua irmã raptada. Coincidentemente, o padre que celebrava a cerimônia era irmão de Leonardo (Leo Canhoto), também morreu nas mãos do bandido. A dupla sai a esmo em busca dos culpados e da noiva seqüestrada. Um de bicicleta, outro de mula. Um deles atira num bandido, mas ele foge dando piruetas. O outro tem um violão e um baú que funcionam como espingardas. “Eu sei que vocês vão me matar, mas acontece que eu prometi para minha mãe que eu ia tinha que morrer tocando meu velho violão. Posso tocar?” pergunta aos pistoleiros que o cercam. Encontram um clone de Mazzaropi num boteco. Ganham um jipe num jogo de cartas. Invadem a fazenda do vilão disfarçados de casal de velhinhos. Tudo isso num filme que se pretende sério. (PEREIRA, 2002, p. 157-158).

Durante toda a película, a dupla ora se apresenta como “mocinhos” ora como “vilões” e, em meio a tiroteios e brigas, tentam encontrar os assassinos e a “mocinha raptada”. Misturando trajes de boiadeiro com roqueiro, camisas com estampados psicodélicos abertas ao peito, uma profusão de medalhões e pulseiras, sem desgrudarem um momento sequer de seus coldres, inauguram, segundo Rosa Nepomuceno (1999), o *bangue-bangue caipira*. Segundo Rodrigo da Silva Pereira (2002), *Chumbo Quente* (BR, 1978) “tenta transformar em



Ilustração 4 – Berto e Leonardo, personagens interpretados pelos cantores Leo Canhoto e Robertinho no filme “Chumbo Quente” (BR, 1978).

Faroeste Rural o tipo de peça que a dupla, mesmo no auge da carreira, apresentava em circos interioranos e nos subúrbios, a exemplo de *A história do homem mau*” (p. 158). Ainda segundo o autor, “Chumbo Quente é sério candidato ao posto de pior banguê-

banque brasileiro já realizado” (p. 157). E assim, apostando na figura do *cowboy* americano, Léo Canhoto e Robertinho e, principalmente Sérgio Reis, iriam mudar os rumos da música sertaneja, desde a “indumentária, até o texto da canção”. (CALDAS, 1999, p. 72)

Nos capítulos que seguem, nos deteremos na análise de dois filmes conhecidos e que foram feitos por diretores ligados às produções baratas da *Boca do Lixo: Luar do Sertão* (BR, 1970) e *O Menino da Porteira* (BR, 1976). Enquanto o primeiro aproveitava a experiência de Tonico e Tinoco junto aos palcos circenses onde, no início da carreira, apresentavam seus “dramas”; o segundo tem como fonte de inspiração os filmes de faroestes americanos e italianos, fazendo leituras distintas do rural brasileiro e que colaboram para a “massificação” da cultura e das músicas caipiras. Se nos anos 70 o país parecia não saber ao certo quais rumos tomaria, o rural representado nestes filmes também busca diferentes formas para recriar-se na grande tela. Se o Brasil nos anos 1970 vivia um momento de (in) definições, como diz Nuno César de Abreu (2006), percebemos em nossa análise que a imagem do rural no cinema brasileiro tentava acompanhar as mudanças sociais do país para que pudesse ser aceito e consumido em larga escala.

3 - Luar do Sertão: a ingenuidade *fora de moda*

E havia um índio que caiu do céu
com uma violinha feita com corda de pescá.
Uma mái fina, uma grossinha.
Então aí o pai trocô com quatro frango.
O índio pegou o frango e sumiu no mato!
E nós fomos arranhando aquela violinha e já fazendo música.

(Tinoco, depoimento ao autor em 15/03/2007).

3.1 - Tonico e Tinoco: da roça ao rádio

Nos anos 20, em uma das muitas colônias existentes nas fazendas do interior de São Paulo morava e trabalhava a família Perez. Foi na propriedade da família Barros, na região de São Manuel, que em 02 de março de 1917 nasceu João Salvador Perez e em 19 de novembro de 1920 veio ao mundo José Perez - os irmãos que futuramente ficariam conhecidos como *a dupla coração do Brasil*. Foi nas “festas da fazenda” – Festa de São Gonçalo, Folia de Reis, etc – ou nos improvisados bailes na tulha que Nego e Tico, futuramente Tonico e Tinoco, tiveram contato com a música dos velhos violeiros. Também foi nestes encontros festivos e religiosos que começaram a cantar em grupos musicais que ficavam famosos nas festas da redondeza. O rádio ainda era coisa para poucos no Brasil destes anos.

No final dos anos 20 e início dos anos 30, o país passava por uma grande crise econômica. A produção de café, carro chefe da economia nacional destes anos, encontrava sérios problemas. Além de uma superprodução, enfrentava a crise econômica internacional gerada pela quebra da bolsa de valores norte americana em 1929, que complicava a exportação do produto nacional. Os reflexos da I Guerra Mundial e a gestação da II Grande Guerra somavam dificuldades à venda do produto brasileiro, demandando ao país uma mudança em sua estrutura econômica favorecendo os passos iniciais para uma política de industrialização.

Estas mudanças nos rumos da estrutura econômica fizeram com que uma parcela da população rural, assim como a família Perez, se mudasse de fazenda em fazenda em busca de trabalho que dia a dia ficava mais escasso. A solução encontrada pela família,

a exemplo do grande contingente da população rural que migrava, foi a mudança para a cidade de Sorocaba, em busca de melhores condições de vida. Ali, parte da família trabalhava em uma fábrica de tecidos, enquanto Tinoco, aos 17 anos, engraxava sapatos na Estação Sorocabana e Tonico, com 20 anos, ajudava na produção de cimento em uma pedreira. A música enquanto profissão, neste momento, parecia ficar em segundo plano, só cantavam em festas no bairro como forma de divertimento. As dificuldades encontradas na cidade fizeram a família Perez voltar a trabalhar em fazendas de café. Era comum nesta época que se formassem nas colônias das fazendas grupos musicais que animavam as festas da vizinhança e não foi diferente com os irmãos Perez: formaram o conjunto “Os caboclos do Brejão³”, e eram “solicitados para tocar em festas e bailes de toda a redondeza” (TONICO e TINOCO, 1984, p. 30). Findo o contrato de trabalho na Fazenda Brejão, no final dos anos 1930, a família foi trabalhar na fazenda Salto, com esperança que esta mudança trouxesse maior ganho. Fato não ocorrido, pois os cinco alqueires destinados a eles para o cultivo do algodão foi atingido por uma geada, trazendo para a família um ano com grandes problemas financeiros. Nesta fazenda havia uma estação ferroviária no meio da colônia onde, além de ver o movimento de passageiros e dos trens, ouviam programas radiofônicos como, por exemplo, “Três batutas do Sertão” da Rádio Record, com Torres, Serrinha e Rielli, e o programa do “Nhô Totico”, da Rádio Cultura, como conta Tinoco (1984). Em janeiro de 1941, após devolverem a terra ao patrão, a família Perez mudou-se para a capital paulista.

Quando Tonico e Tinoco, agora com 20 e 23 anos de idade respectivamente, chegaram a São Paulo saíram em busca de trabalho. As mulheres da família trabalhavam como empregadas domésticas, Tinoco em um depósito de ferro-velho e, Tonico, sem emprego fixo, trabalhava como diarista capinando terrenos e jardins até que foi empregado em uma tinturaria. Estes eram alguns dos prováveis postos de trabalho encontrados por grande parte dos migrantes rurais que chegavam à cidade grande. Por intermédio e incentivo dos companheiros de trabalho, a dupla foi cantar em um parque de diversões, chamando a atenção do público. Em seguida começaram a participar de concursos dos programas de calouros das rádios, dando assim os passos iniciais da carreira artística. A vitória do concurso para substituição da dupla Palmeira e

³ Frequentemente o nome do conjunto musical levava o nome da fazenda em que moravam os cantores. Fazenda do Brejão era o nome da fazenda em que morava a família Perez. (Cf. TONICO E TINOCO, 1984).

Piraci no programa de maior sucesso da Rádio Tupi, o “Arraial da Curva Torta”, comandado por Capitão Furtado⁴, trouxe para a dupla além de um novo nome – Tonico e Tinoco, substituindo Irmãos Perez – maior visibilidade, sucesso e a consagração de algumas músicas que posteriormente se tornariam “clássicos” da música caipira, como é o caso de “Tristeza do Jeca”, composição de Angelino de Oliveira feita em 1918; “Chico Mineiro”, composta em 1943 por Francisco Ribeiro e Tinoco; além das conhecidíssimas “Cana Verde”, de 1957, criada pela própria dupla e “Moreninha Linda”, composta em 1961 por Tonico, Priminho e Maninho.

É na década de 1940 que, segundo Renato Ortiz (2001) no livro *A moderna tradição brasileira*, se consolida no país uma estrutura urbano-industrial possibilitando assim a presença de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa. O rádio que havia sido introduzido no Brasil em 1922 ganha força somente a partir de 1932, quando uma mudança na legislação permite a junção da publicidade aos programas radiofônicos, além da criação de novas emissoras. Some-se a isto também o fato de que a introdução do rádio valvulado nesta década barateou os custos de produção do aparelho possibilitando “sua difusão junto ao público mais amplo” (ORTIZ, 2001, p. 39). Com grande apoio do governo Getúlio Vargas, que pretendia por meio de suas ondas “integrar” o país, o rádio consolidou-se nos anos 1940 como um dos principais veículos de comunicação: iniciavam-se os “Anos de Ouro do Rádio”.

A criação de linguagem radiofônica mais homogênea tinha como meta atingir o maior número de pessoas possíveis. Para tanto, o rádio ampliava sua estrutura de difusão e passava a atingir uma boa parte do território nacional, como lembra Walter de Sousa (2005) em *Moda inviolada – Uma história da música caipira*. O autor afirma que o sucesso das músicas da dupla cantadas no *Arraial da Curva Torta* atraiu a atenção dos donos de circos que passaram a convidá-los para apresentações. Segundo o autor, dessa maneira iniciou-se uma nova fase de popularização da música caipira: “além de alcançar

4 Ariovaldo Pires, mais conhecido como Capitão Furtado era sobrinho de Cornélio Pires. Em 1929, Cornélio Pires montou a “Turma Caipira Cornélio Pires”, pagando junto a gravadora Columbia a produção dos primeiros discos de música caipira. Cornélio Pires e Sua Turma, como ficou conhecido, fazia *shows* nas cidades do interior paulista e levava junto seus discos para serem vendidos. Faziam grande sucesso junto ao público, uma vez que estes já conheciam alguns cantores e algumas histórias que foram gravadas em disco. Seguindo os passos do tio, Capitão Furtado sempre esteve à frente de programas de rádio, antes do “Arraial da Curva Torta” comandou os programas “Cascatinha do Genaro” na Rádio Cruzeiro do Sul, “Trinca do Bom Humor”, com Alvarenga e Ranchinho, na Rádio Tupi carioca e “Poemas Sertanejos” na Rádio Nacional. No início dos anos 1940 estrearia o “Arraial da Curva Torta” na Rádio Difusora de São Paulo. (Cf. FERRETE, 1985).

o público pelos meios eletrônicos de comunicação, surge a alternativa das turnês musicais” (p. 119).

Tonico e Tinoco iniciaram suas turnês musicais em pequenos circos. Além de entoarem suas canções conhecidas pelo público, eles apresentavam suas peças teatrais. Tinoco, em depoimento para esta pesquisa, realizado na cidade de Lençóis Paulista em 15/03/2007, nos contou que eles escreviam, dirigiam e atuavam nestas peças, que ele chama de teatro caipira. Nos disse ainda que “cada música que pegava, nós fazia uma peça do enredo daquela música. Nós escrevia a peça teatral!”. O cantor afirmou-nos também que o enredo das 22 peças escritas pela dupla nasceu de suas canções de sucesso: “*Chico Mineiro*”, “*Tristeza do Jeca*”, “*Cabocla*” e também “*Luar do Sertão*”, entre outras, colaborando, segundo Tinoco, para a divulgação da dupla e de sua música. Prosseguiu nos dizendo que para a apresentação de suas peças teatrais montaram, em um primeiro momento, uma companhia – Companhia Tonico e Tinoco – que viajava pelas cidades ao redor de São Paulo para apresentarem sua arte, com eles próprios representando os personagens principais. Alguns desses roteiros ou temas foram posteriormente transpostos para o cinema, como é o caso de *Chico Mineiro*, fonte inspiradora do filme *Obrigado a Matar* (BR, 1965) e também *Luar do Sertão* que, em 1970, daria o nome ao filme de Osvaldo de Oliveira.

3.2 - A música no filme: discursos díspares

A canção *Luar do Sertão* foi composta em 1914 por Catulo da Paixão Cearense, e fala da saudade do sertão por alguém que se encontra na cidade onde o luar é “tão escuro”. Podemos observar que ela faz uma apologia à vida campestre, tanto pela ingenuidade de seus versos como pela simplicidade de sua melodia, como lembram Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (2002). Simplicidade que segundo o musicólogo André Siqueira⁵ é construída a partir de uma métrica previsível e regular, seguindo um padrão rítmico próximo às modinhas (gênero musical de origem

⁵ André Siqueira é músico e professor de Linguagem e Estruturação Musical da Universidade Estadual de Londrina. Depoimento ao autor em 11/04/2008, na cidade de Marília/SP, confirmado por email em 21/04/2008.

portuguesa), e nos transmite a idéia de ostinato⁶ rítmico. O professor ressalta ainda o timbre de voz da dupla, neste caso Tonico e Tinoco, que por serem agudas e por pronunciarem as palavras sem seguir a norma culta criam certa opacidade em sua interpretação, dando assim uma espécie de “ar nostálgico” à canção. Esse ritmo lento e cadenciado também nos remete a este mundo bucólico que é retomado e reforçado pelos versos, sugerindo que a natureza seria a grande inspiradora dessa composição musical. O elemento urbano aparece somente pela palavra “cidade”, com a intenção de ressaltar as qualidades do sertão, como percebemos ao ler suas estrofes:

Refrão: Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão.

Oh que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando, foia seca pelo chão.
Este luar cá da cidade é tão escuro,
Não tem aquela saudade do luar do meu sertão.

E a lua nasce por detrais da verde mata,
Mai parece um sor de prata prateando a solidão.
E a gente pega na viola que ponteia
A canção e a lua cheia no bater do coração.

Refrão.

Coisa mái bela neste mundo não existe
Do que ouvir um galo triste, no sertão se faz luá.
Parece até que a arma da lua é que descanta,
Escondida na garganta desse galo a soluçá.

Refrão.

Ai quem me dera que eu morresse lá na serra
Abraçado à minha terra e dormindo de uma vez.
Ser enterrado numa cova pequenina
Onde tarde a sururina chora a sua viuvez.

(Letra extraída do livro Tonico e Tinoco: livro Da beira da tua ao teatro municipal, 1984)

As primeiras cenas de *Luar do Sertão* (BR, 1970) já nos sugerem certa precariedade em sua forma e na técnica cinematográfica. Enquanto a câmera permanece parada, uma lua representada por um desenho em papel invade a tela e passeia de um lado a outro na tentativa de ilustrar o *luar* presente na canção de Catulo. Durante os

⁶ Ostinato é uma figura melódica ou rítmica repetida obstinadamente ao longo uma composição musical.
Fonte: Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.

quatro minutos desta canção vários cortes se sucedem: ora vemos Tonico e Tinoco, entoando suas estrofes em meio a algumas árvores e flores num cenário que se pretende com o “sertão”, ora vemos os créditos do filme. A ingenuidade, simplicidade e o ar nostálgico presentes na canção – são reforçados pelos trajes dos personagens-cantores (camisas xadrez iguais) –, e dão a tonalidade de todo o filme. Some-se a isto a escassez de recursos técnicos de filmagem e montagem.

Esta primeira cena se estende até o final da canção, quando um corte brusco nos mostra uma imensa retro-escavadeira que trabalha na construção de uma rodovia que ocupará parte das terras dos irmãos fazendeiros Tonico e Tinoco. Estas imagens estão sempre associadas a uma música instrumental que se mostra moderna e entusiasta - tentando gerar tensão na narrativa – e é reforçada pelo olhar da câmera – geralmente focalizando-a “de baixo para cima”, valorizando o trabalho feito pela máquina. Entremeado a isto, conheceremos todos os personagens do filme. A sonoplastia muda, e nestes momentos passa a ser composta principalmente pelo cantar de pássaros e assobios da melodia da canção “Luar do Sertão”. É deste modo que veremos os irmãos Tonico e Tinoco trabalharem manualmente na colheita de milho; Otelo, o vendeiro e pretenso cantor de ópera; Pirulito, o malabarista que utiliza espigas de milho para mostrar sua habilidade; Simplício, o atabalhoado suplente de delegado; o bondoso Padre, que aparece na porta da igreja abençoando algumas crianças, e também Joana, a *mocinha*, que tenta ser descrita como uma jovem simples e que parece não se furtar ao trabalho na roça, pois a primeira vez que a vemos está ajudando os irmãos fazendeiros que lidam com transporte de madeira embora sua tia Nhá Barbina, professora e solteirona, a queria longe dos afazeres roceiros. O narrador cinematográfico cria, desse modo, uma contraposição entre elementos que considera rural e outros que entende por urbano. Além disto, a obra parece retomar a perspectiva circense, pois neste tipo de teatro, os personagens são inverossímeis em sua exageração, com gestos estouvados, trajam roupas que claramente procuram caracterizá-los (mocinho, bandido, etc.) e repetem incessantemente seus bordões a cada vez que a trama sugere tensão (cf. DUARTE, 1995). Essa é a tônica que perpassa toda a obra fílmica.

Após a “apresentação” didática destes personagens, o conflito que norteia a fita passa a ser armado com a chegada de Paulo. Pirulito em uma breve conversa com Otelo descobre que “Paulo, filho da Nhá Cotita, aquele que foi pra cidade” está de volta ao “sertão”, agora como engenheiro responsável pela construção da rodovia. Em seguida

vemos Joana, Nhá Barbina, Tônico e Tinoco tomando café debaixo de uma grande árvore, ao som de uma música feita por violas. Tinoco confia a Joana:

Tinoco: A fazenda tá ficando uma beleza!

Joana: Depois de casado você vai ver como vai ficar bonita!

Deste modo tomamos conhecimento que o noivo de Joana é Tinoco. Pirulito entra em cena correndo e conta a todos sobre a volta de Paulo que agora, segundo a fala deste personagem, virou “doutor”. Aproveitando a situação para desenhar o perfil casamenteiro de Nhá Barbina, vemos a tia da mocinha comentar entre suspiros: “Dotô! Ah! O menino Paulo doutor! Deve tá um homem lindo!”. Segue-se a isto a “apresentação” do engenheiro: com a câmera focalizando de baixo para cima a construção da estrada e Paulo conferindo a obra. Assim como Nhá Barbina quando afirma que Paulo deve “estar crescendo”, “bonito”, “virou doutor”, a tomada cinematográfica parece concordar com sua fala, valorizando a obra em construção e, também, o personagem responsável por ela. Da maneira como o filme foi feito, a construção da estrada e o personagem representam características do mundo urbano que a todo o momento tenta contrapor-se ao meio rural.

Ao sugerir um contraponto entre os elementos do rural, nas figuras de Tônico, Tinoco, Pirulito, Otelo, Nhá Barbina e Joana, e das músicas que os acompanham, e do urbano, na presença da máquina e da música instrumental em todos os momentos que a vemos, percebemos que há uma tentativa em separar os elementos que seriam “urbanos” daqueles que seriam “rurais” e isto se dá pela maneira como o filme é montado: através dos cortes bruscos e da trilha sonora característica sugere-se uma não imbricação entre o rural e o urbano em todo o transcorrer da obra. Este fato se repete ainda na construção dos personagens – suas falas, roupas, ações, músicas que cantam etc.– ou na contraposição de imagens feitas pelo narrador cinematográfico, quando nos mostra as cenas da construção da rodovia, as máquinas trabalhando e o personagem Paulo, contrastando, assim, como nos sugere a obra, com a vida pacata e simples dos demais personagens.

Já na primeira cena em que vemos Paulo, didaticamente tomamos conhecimento do grande problema que o aflige. Com o olhar distante, o engenheiro parece pensar e ouvimos sua voz em *off*: “Como posso me concentrar no trabalho com aquelas dívidas em São Paulo? E como vou pagar aquele cheque sem fundo?” Vemos então o personagem trabalhar na construção e Joana ir ao seu encontro, lembrando-o da grande amizade que tinham durante a infância. Assim, já adivinhamos que existe algo

de errado com o moço: mal o conhecemos e já sabemos que está em “maus lençóis” financeiros. E novo contraponto é criado: o regrado “caipira” Tinoco havia nos dito que a “fazenda tava uma beleza”, ao contrário do “urbano” Paulo que se vê com o problema de não ter como “cobrir” um cheque sem fundo.

A partir deste momento, Joana parece “encantar-se” com Paulo. Em seu Jipe e acompanhado de seu secretário, o engenheiro vai à casa dos irmãos Tonico e Tinoco para combinar os detalhes da compra de um pedaço da fazenda por onde passará a estrada. Sem restrições quanto ao negócio e sem pressa em receber o dinheiro que lhes cabe, pois não estão “tão necessitados assim”, os irmãos fazendeiros ficam contentes com a venda de parte da fazenda pois, segundo dizem, poderão fazer “melhorias” em suas terras. Depois de sair velozmente em seu Jipe, um corte nos mostra os irmãos vistoriando o trabalho na fazenda: alguns homens trabalham amontoando matéria orgânica para, provavelmente, transformá-la em adubo, num ritmo lento, enquanto os irmãos conversam:

Tinoco: Até que esse dinheiro veio a calhar, hein?

Tonico: Estamos mesmo precisando fazer uma melhoria mesmo!

Tinoco: Pintar a casa e até uma festa melhor!

Tonico: A Joana vai ficar contente!

Tinoco: Nói vamo ser muito feliz!

Tonico: Vendemo parte da fazenda que quase não usava!

Tinoco: Vou comprar um presente bonito pra Joana!

Findo o diálogo, a câmera ainda parada espera que os irmãos saiam de cena para em seguida fazer um novo corte brusco e nos mostrar a construção. Contrasta-se deste modo o trabalho feito pelos empregados da fazenda com os trabalhadores da grande estrada de rodagem. No fundo da tela, vemos um carro aproximar-se em alta velocidade e a estrutura de madeira que permitirá a construção da obra é ressaltada juntamente com uma fila de homens trabalhando em ritmo acelerado. A construção da rodovia parece um grande formigueiro humano, com o ritmo de trabalho diferente daquele artesanal mostrado na fazenda, seja quando os irmãos colhem milho ou quando seus empregados lidam, a base da enxada, com os afazeres cotidianos. De certo modo, talvez pudéssemos pensar que esta contraposição aponta para o processo de modernização tecnológica que, associada ao ritmo de trabalho urbano, não permitiria que as atividades fossem ainda realizadas no tempo da natureza como parece ocorrer na fazenda dos irmãos cantores.

Para comemorar o futuro casamento de Tinoco com Joana e a venda de parte de suas terras, vemos os irmãos fazendeiros junto com alguns amigos na venda de Otelo bebendo cachaça. Em seguida vemos Joana, que a pedido de sua tia Nhá Barbina, mostra o jardim de sua casa a Paulo, que se mantém sempre cortês com a moça. Por meio de cortes bruscos, e da montagem direta que entrecruza por quatro vezes consecutivas estas tomadas, cria-se um novo conflito: sugere-se o flerte amoroso entre a



Ilustração 1- Tônico e Tinoco andam de charrete enquanto cantam "Moreninha Linda"

mocinha e o engenheiro. Em seguida, vemos uma parte externa de uma igreja. Ao fundo surge uma charrete que se aproxima da câmera e, só então, vemos que nela estão Tônico e Tinoco que voltam depois da comemoração no bar/empório de Otelo e cantam, comemorando a venda de parte da fazenda. Ouvimos então uma canção caipira feita por violas que é acompanhada pela sonoridade do trote do cavalo que puxa a charrete. Durante os quase três minutos e meio

– tempo de duração da canção – vemos os irmãos cantarem “Moreninha Linda” (Tônico, Priminho e Maninho, 1961), a segunda canção presente no filme.

Na sequência seguinte, didaticamente, vemos Joana se recusar a permanecer junto ao noivo quando este se aproxima e a mocinha, que já estava pensativa, sai em desabalada carreira. *Moreninha Linda* versa sobre o desprezo sentido pelo “caboclo” quando a *moreninha* se enamora por outro homem. Como sugeriram as cenas anteriores, o amor que Tinoco sentia por Joana, “nasceu sozinho, não é preciso plantá”, como diz a letra da música, já a “farsidade nasce no oiá”, fazendo-nos lembrar da troca de olhares entre Paulo e Joana durante o passeio no jardim de sua casa. Deste modo, a atitude de Joana associada à letra da canção, nos sugere que o “caipira-cantador” perderá sua namorada para o doutor engenheiro.

Vindas provavelmente da cidade, as cobranças para que Paulo pague suas dívidas aumentam. Enquanto ele confere o trabalho dos outros empregados da construtora, recebe uma carta e, novamente com sua voz em *off*, ouvimos a ameaça: pagamento das dívidas ou denúncia para a polícia. Vemos então Paulo e Tinoco no precário e improvisado escritório da companhia montado em uma casa da fazenda, cedida pelos irmãos proprietários. Enquanto conversam, Giocondo, o secretário de Paulo, chega com uma maleta cheia de dinheiro:

Giocondo: Chegou o dinheiro.

Paulo: Como vai o trabalho na estrada?

Giocondo: Tudo bem!

(Paulo abre a maleta. A câmera focaliza o rosto espantado de Tinoco, e em seguida focaliza a maleta aberta e cheia de dinheiro.)

Tinoco: Quanto dinheiro, hein!

Paulo: Parte desse dinheiro é seu. O resto é para a folha de pagamento do pessoal.

Tinoco: O Pagamento é hoje?

Paulo: Dentro de alguns dias.

Tinoco: Você acha que esse dinheiro tá seguro aqui?

Paulo: Não tem problema.

Tinoco: Ói que é muito dinheiro!

Paulo: Aqui vai ficar trancado. Só eu e ele *(referindo-se a Giocondo)* temos a chave!

Tinoco: Não sei não! Lá em casa tava mais seguro!

Paulo: Bobagem! Fica aqui mesmo!

Tinoco: O senhor é quem sabe! Se fosse eu...

Na cena seguinte, quando vemos ao fundo um por do sol, Tonico passeia com Joana e lhe conta sobre a chegada do dinheiro e comenta a falta de segurança do local em que ele está guardado. Segue-se a isto a única cena noturna de todo o filme quando, sob o *lunar do sertão*, acontece o roubo do dinheiro da construtora. Por meio de algumas tomadas relativamente rápidas, vemos todos os personagens envolvidos com tal notícia: Tonico conta a Tinoco; Nhá Barbina toca um sino na varanda de sua casa e grita aos pulos dizendo “roubaram o dinheiro”; Paulo corre à delegacia e informa a Simplício, este fica exultante pois finalmente terá um crime para desvendar e solta seu bordão “está tudo sob controle”; Otelo vai ao encontro de Pirulito que trabalhava na rodovia e lhe conta. Todos ficam sabendo do roubo e correm em direção ao local do crime. Muitos figurantes aparecem neste momento comentando sobre este fato, inclusive uma vaca ganha a fala “Ahn! Nossa que horror! Roubaram o dinheiro!” e todos afluem para o “escritório” da companhia. Exceto a vaca.

Em uma primeira investigação, Simplício com a ajuda de Pirulito, encontra as ferramentas utilizadas no arrombamento do escritório, e Tinoco confirma que o martelo e o pé de cabra lhes pertence tornando-se assim o grande suspeito. Imediatamente o cantor recebe voz de prisão. Tonico, em uma tentativa simplória de provar a inocência

do irmão, diz que formam uma dupla e por ser assim não seria criminoso. Pela primeira vez os personagens se denominam como “dupla de viola”, misturando a ficção do filme à realidade da carreira de cantores já conhecida pelos espectadores.

Com as dúvidas momentaneamente esclarecidas junto ao suplente de delegado, os irmãos convidam Otelo para o almoço de noivado, que será no dia seguinte na casa de Nhá Barbina, momento em que Tinoco marcará a data de seu casamento. É durante o almoço que Pirulito conta a todos que viajará junto com Tinoco para auxiliá-lo a carregar uma mala muito pesada. Simplício imediatamente prende Tinoco, confirmando, assim, suas suspeitas. Interessante percebemos que a perspectiva circense de representação também é utilizada para provar a culpa do personagem: a simples posse de uma “misteriosa” mala pesada. A câmera nos mostra então a janela da cela que é ocupada pelo personagem e, através dela, vemos o pôr-do-sol, explicando ao espectador que *o mocinho* a partir de então verá “o sol nascer quadrado”. Em uma visita que Tonico faz ao irmão, quando pergunta como está, tem como resposta “Vai se indo! Esperando a justiça lá de cima!”. Sentindo saudade de Joana, que não foi visitá-lo na cadeia, relembram da “moda” que muito a agradava, dando mote para cantarem a quarta e última música do filme. Separados pela grade da cela, cantam “Pé de Ipê” (Tonico e Tinoco, 1963):



Ilustração 2 – Os irmãos cantando “a moda” que agradava a *mocinha*

Eu bem sei que adivinhava
quando às vez eu te chamava
de muié sem coração.
Minha voz assim queixosa,
vancê era a mais formosa
das cabocras do sertão.

Certa vez tive um desejo
de provar o mer de um beijo
da boquinha de vancê,
lá no trio da baixada,
pertinho da encruziada,
debaixo dum pé de Ipê.

Mas o destino é traiçoeiro
E me deixou na solidão.
Foi-se embora pra cidade,
me deixou triste saudade
neste pobre coração.

Quando eu passo a encruziada
ainda avisto o pé de Ipê.
Ainda canta um passarinho
me faz alembrear sozinho
aquele dia com vancê.

(*Letra extraída do livro Tonico e Tinoco: livro Da beira da tua ao teatro municipal, 1984*)

Novamente aqui a canção fala da saudade do caboclo que, mesmo após ter beijado sua amada debaixo de um pé de Ipê, selando assim um compromisso e uma promessa de casamento entre eles, a cabocla mais linda do sertão o abandona e vai para a cidade. Também esta cena, como as demais em que vemos os irmãos fazendeiros cantarem, se mantém fiel ao tempo de duração da música, aproximadamente três minutos. No final da canção, temos um corte para nos mostrar Joana e Paulo olhando a construção da rodovia. Tudo parece indicar que, de fato, o caboclo ficará sob o *luar do sertão*, sem sua *moreninha linda*, e não debaixo de um *pé de ipê*, mas sim preso, enquanto a amada irá para a cidade. Terminada a canção, o filme passa a mostrar incessantemente o flerte amoroso entre Joana e Paulo que, juntos, passeiam de canoa, conversam no alpendre da casa de Joana que, cada vez mais, parece concordar com a idéia de ir para a cidade junto com Paulo.

Porém, uma reviravolta causada por Pirulito, nos últimos minutos do filme, faz com que a história mude radicalmente e realize um final nunca anunciado durante a narrativa através músicas cantadas ou pelas cenas vistas. Paulo vai ao encontro de Joana e pede que ela guarde uma maleta. Pirulito, escondido, vê e ouve a reafirmação do convite de Paulo para que a mocinha vá com ele para a capital e surpreende os dois num momento em que estão abraçados. Joana, sem se mostrar muito surpresa, ou preocupada que seu segredo tenha sido descoberto, pede a Pirulito que pegue em seu quarto um presente para o Paulo, “um pacote de papel cor-de-rosa”. O personagem procura o presente, não o encontra, mas sim, se depara com a maleta cheia de dinheiro.

É Pirulito quem fala para Tonico pedir dinheiro emprestado a Joana, assim poderá pagar o advogado para libertar o irmão. Juntos vão até a casa da mocinha e descobrem o dinheiro. Joana conta a todos que a referida mala pertence ao doutor Paulo. O verdadeiro vilão é encontrado. Em disparada, todos vão para a delegacia e, juntos com Simplício, saem em busca do vilão. Um corte nos mostra Paulo dizendo a seu secretário que terá que ir para a capital, e na sequência, pega seu Jipe e sai velozmente. No meio da estrada encontra os outros personagens que a pé o procuram. Em seguida chega

Algodão, o soldado, junto com o prisioneiro Tinoco. Finalmente o roubo é esclarecido. “O culpado é o Paulo”, como diz Joana. Tinoco é liberto e Paulo vai para a cadeia. Tinoco diz a Joana:

Tinoco: Joana, Deus tarda mais não *faia*!

Joana: É ele quem faz o destino da gente!

Tinoco: E o nosso destino é um amar o outro por toda a vida!

As cenas finais nos mostram Paulo preso na cadeia e novamente a sua voz em *off*, explica ao espectador “Lembre-se, você é o vilão”. Temos então o casamento de Joana e Tinoco, coroado por um beijo final entre os amantes, corroborando a idéia de que a justiça divina prevalece, ou que no dizer matuto, *Deus escreve certo por linhas tortas*. Percebemos com isso que existe uma incongruência entre o que a dupla canta, ou o que suas músicas sinalizam para o filme, e seu desfecho.

No início do filme, ao cantarem “Luar do Sertão”, Tonico e Tinoco anunciam a saudade que teriam do sertão, entretanto, em seguida o filme todo se passa em torno da fazenda em que moram. Durante o almoço em que será marcada a data de casamento de Tinoco e Joana, a dupla canta “Cana verde”, que versa sobre o desprezo sentido ao não ter o amor correspondido, entretanto o casamento realiza-se no final do filme. Quando Tinoco é acusado de roubar o dinheiro da construtora e vai preso, ao lado do irmão Tonico, separados pelas grades da cela, cantam “Pé de Ipê”, que versa sobre o amor perdido, uma vez que a amada muda-se para a cidade, fato que também não ocorre, como sabemos, Joana casa-se com Tinoco, e não se muda.

Observamos que nas cenas em que a dupla aparece cantando é construído um bloco cênico. Faz-se um grande recorte na narrativa, que nem sempre se ligam aos outros blocos, de maneira que o discurso cantado nem sempre anuncia ou complementa as cenas, ela não faz parte da vida narrada pelo filme e não se determina por nenhuma progressão do discurso do filme, da história representada e tampouco prepara o espectador para as próximas cenas. Ou seja, as canções apresentadas parecem descoladas do enredo, deste modo elas apontam para uma tentativa de fazer uma propaganda da dupla caipira e de suas músicas. Isto nos lembra uma das características dos filmes de Mazzaropi que inseria na narrativa fílmica, números musicais com cantores que no momento de realização da obra faziam sucesso, com o intuito de torná-los um chamariz a mais para que o público fosse ao cinema.

Enquanto as músicas cantadas pela dupla durante o filme falam da perda da pessoa amada que vai para a cidade, da saudade da roça, do sertão enlutarado, as demais cenas parecem indicar um outro caminho. Elas sugerem uma nova possibilidade de vida para a mocinha rural na cidade grande. Entrevemos isto pelas falas, ações e roupas dos demais personagens, como é o caso de Paulo e seu flerte amoroso com Joana. Com esta contraposição entre as músicas cantadas e as cenas observamos a tentativa de separar a vida rural da citadina, como se uma se contrapusesse a outra, sugerindo com isto um possível distanciamento entre elas.

A construção da rodovia ocupando parte das terras da fazenda também sugere essa separação, uma vez que é vista pela narrativa como sinônimo de progresso, seguindo os moldes propalados pelo Governo Militar nestes anos do auge do *milagre econômico*. A idéia de Brasil Grande, de potência, era reforçada pelos militares por meio da construção de estádios, da ampliação da malha rodoviária, de usinas hidroelétricas, da expansão da indústria cultural brasileira, etc. Para a modernização do campo, a receita dada era implementação de novos aparatos e técnicas de produção. Contudo, o retrato da condição rural feito pelo filme é o da vida no nível da produção artesanal, como já apontamos, numa clara tentativa de contrapor o que a grande rodovia significa em relação à vida na fazenda. Mesmo perdendo um pedaço de terra, que segundo os irmãos era pouco usada, a rodovia traria benesses a todos: poderia facilitar o escoamento da produção, a acessibilidade as grandes cidades e ao mercado - elemento alardeado com a construção das rodovias em finais dos anos 60 e início da década de 1970.

João Marcos Além (1996) fala que a atividade rural não passou ilesa pelo surto *modernizante* imposto pelo governo militar: onde antes havia trabalhadores rurais em seus pequenos lotes de terra passaram a existir grandes fazendas com produção voltada ao mercado exterior. O autor nos diz que a modernização rural foi projetada como interesse nacional e representaria a modernidade no âmbito da sociedade agrária. Os componentes centrais dessa modernização se pautariam na “capitalização e tecnificação da estrutura produtiva” (p. 20) e excluía outros, considerados como “atraso, tradicionalismo, conservadorismo e que justificavam a permanência de relações sociais e produtivas pré-concebidas como não modernas” (p. 20). A existência de um Brasil rural não era negada nestes anos, mas operava-se uma grande transformação em sua estrutura.

Acompanhando essas mudanças na “estrutura produtiva”, a imagem do rural – engendrada, entre outros elementos, pela música sertaneja, pelo cinema, etc – também deveria se modificar e ajustar-se a idéia de “moderno” propagada pelo Estado ditatorial.

Ao contrário dos outros personagens, os irmãos Tônico e Tinoco são os únicos desenhados pelo narrador cinematográfico como caipiras, porém não na acepção de Antonio Candido (2001) em *Os Parceiros do Rio Bonito*, quando fala que o caipira paulista vivia nos bairros rurais, em uma relação intrínseca com os elementos da natureza, retirando dela seu *mínimo vital*. O caipira representado pela dupla se caracteriza pelo seu vestuário, pelas músicas que cantam e pelas falas e atos ingênuos, assim como faziam as duplas caipiras de sucesso em programas radiofônicos das décadas anteriores, e como eles próprios faziam fora das telas do cinema. Dessa maneira eles remetem a um rural romantizado onde as dificuldades da vida no campo, quando existiam, eram amenizadas e superadas por uma vida simples e rica em bondade e honestidade.

Percebe-se uma incongruência de discursos presentes durante toda a narrativa fílmica: em alguns momentos o urbano-moderno sugere estar imbricado no rural-atraso, porém a cena ou comentário que vem logo em seguida parece sugerir uma tentativa de distingui-los. Ora existe uma valorização do que é considerado rural, caipira, ora nota-se um desejo de superação. Esta especificidade também se mostra presente quando a narrativa trata dos elementos urbanos e dos demais personagens.

3.3 - Paulo: o engenheiro e vilão ou Os descaminhos do urbano

Até nas roupas de Paulo e aquelas usadas por Tônico e Tinoco cria-se um contraponto entre o que seria “urbano” e o que seria “rural”. Com o processo de industrialização pelo qual passava o país “generalizou-se o uso da camisa esporte de fio sintético ou de tecido nobre, usada agora em quase todas as ocasiões sociais; também o uso da bermuda e do *short*” (MELLO e NOVAIS, 1998, p. 570), e é com estes trajes que Paulo sempre aparece no filme e mostra-se em dia com os hábitos de consumo da cidade grande. Além disso, ao contrário dos irmãos fazendeiros que andam somente de charrete, Paulo anda de carro, ou seja, o “moderno” carro havia superado a “arcaica” charrete, marcando a distinção entre os ritmos de vida presentes na cidade grande e no meio rural.

Por ser filho de Nhá Cotita e amigo de infância de Joana, como ela mesmo o recorda, sabemos que Paulo provavelmente nasceu na localidade fictícia em que se passa o filme. Deduzimos, ainda, que migrou para a cidade em busca de melhores condições de vida e estudo, fato comum nos anos 1970, momento em que a cidade prometia a todos os brasileiros os frutos gerados pelo *milagre econômico*. Com isso, ele percorre caminho contrário ao de Joana que fica no campo, sem vislumbrar “chances” de mudança e aventura, como sugere o filme. Paulo encontra na cidade a possibilidade de ascensão social demonstrada pela profissão que exerce. O seu retorno como engenheiro, profissão símbolo da sociedade urbano-industrial, reforça a idéia de sucesso individual conseguido na vida citadina ao contrapor-se aos demais personagens. E é com os olhos de gente “moderna”, “urbana”, “superior” que Paulo enxerga os indivíduos rurais, referindo-se a eles como “atrasados”, “inferiores”, “caipiras”. E, após acertar o valor que a companhia construtora, para qual trabalha, pagará a Tônico e Tinoco tira a seguinte conclusão:

Paulo: Esses caipiras são tão burros! Só dá uma vontade de a gente fazer uma trapalhada com eles!

Secretário: Esses caras me irritam!

Paulo: Já eu não hesito! São tão burros! Tão honestos! Tão fora de moda!

Reforçando os contrapontos entre os personagens Paulo e Tinoco, durante um almoço em que o violeiro marcará a data de seu casamento com Joana, veremos todos os personagens em volta de uma grande mesa que ocupa o centro do enquadramento. O



Ilustração 3 – Almoço de noivado regado a moda de viola.

almoço acontece no quintal da casa de Nhá Barbina. Notamos alguns enfeites coloridos pendurados nas árvores. Todos bebem e conversam. Joana mostra-se contente, fato notado por Paulo, que confia a Giocondo “Como ela está alegriinha hoje! Noivado caipira, completamente fora de moda!”. Antes de começarem a comer, Nhá Barbina encoraja Tônico e Tinoco a cantarem. E Paulo novamente confia com o secretário “Ainda mais essa!” e tem como resposta “Vai ser difícil de agüentar”. Novamente aqui o moderno e urbano representado na figura de Paulo tenta

contrapor-se ao rural caipira de Tônico e Tinoco e, com sua fala, sugere que na cidade grande, de onde veio, a música caipira já não fazia sucesso ou agradava o público citadino.

Os irmãos cantam “Cana Verde” (Tônico e Tinoco, 1957), canção que fala do sentimento de desprezo sentido pelo caboclo por ter perdido seu grande amor, mas que apesar de tudo “o amor que vai e vorta, a vorta sempre é mió”. Entremeando a cena da cantoria, vemos os demais personagens comendo de maneira grotesca, reforçando as suas “caipirices”, inclusive Tinoco, que fala com Joana com uma coxa de frango na boca, ao contrário de Paulo, que nunca vemos comer, somente observar todos e tomar pequenos goles de uma bebida.

Percebe-se na construção desse personagem uma ambigüidade. Ao mesmo tempo em que valoriza o “doutor”, o homem que “venceu na vida”, que deixou o campo e por meio de seu esforço individual pelo trabalho e estudo se “modernizou”, faz com o personagem seja também o vilão da história e o mostra sempre gritando impientemente com os outros empregados da construtora. Ao contrário da honestidade, sempre ressaltada dos irmãos Tônico e Tinoco, Paulo sem saber como pagar as dívidas que havia deixado em São Paulo, rouba o dinheiro que seria usado para pagamento dos trabalhadores e do pedaço da fazenda pelo qual passaria a estrada e incrimina Tinoco. Assim, o filme lê o mundo urbano como lugar que atrai os indivíduos por lhes oferecerem melhores oportunidades, acenando para um progresso individual, mas que também como um mundo que criaria nestes indivíduos uma desonestidade desmesurada, pois seria o lugar que corromperia os bons valores morais herdados da vida no campo.

Se antes da chegada do engenheiro e da construção da rodovia, a localidade fictícia em que se passa o filme era um lugar pacato e calmo como afirma o suplente de delegado, em que o último crime acontecido foi o assassinato do papagaio do vigário, agora, o elemento moderno também traria novos “crimes”, o roubo com um fim justificado, por ninguém menos que o personagem mais representativo da cidade. E é para a cidade que pretende fugir Paulo, lugar, sugerido pelo filme, como *lócus* da descaracterização individual onde tudo poderia ser escondido e justificado e tanto mais fácil se esta pessoa dispuser de uma mala cheia de dinheiro. Da maneira como o filme é montado, cria-se um dualismo entre campo, lugar da honestidade, simplicidade e cidade, lugar onde tudo é possível, onde a vida gira em torno da busca pelo dinheiro e consumo.

3.4 - O rural ou o urbano: a mocinha dividida entre o violeiro e o engenheiro

Na primeira cena em que vemos Joana ela está ajudando Tonico e Tinoco a descarregar uma carreta cheia de varas, sempre sorrindo e incentivando a dupla trabalhar mais rapidamente. E, seguindo o didatismo presente na montagem do filme, a partir daí conheceremos melhor Joana. A mocinha tem os cabelos longos e traja um vestido cor-de-rosa, sem mangas, de comprimento acima dos joelhos. Nesta cena, ela carrega uma cesta enquanto caminha por uma estrada. Dois homens passam por Joana e a cumprimentam com um “Bom dia”. Junto com o cumprimento vemos os figurantes olharem para a moça de modo malicioso, sugerindo que ela é uma bela mulher cobiçada por todos. O caminho que ela percorre parece levá-la até sua casa: um casarão de dois andares, com um grande alpendre e uma escada por onde desce cantarolando Nhá Barbina, sua tia. Ela usa um vestido azul, com grandes babados brancos na altura do pescoço e nas mangas, sob a cabeça um chapéu vermelho e nas mãos alguns livros:

Nhá Barbina: Onde é que você foi?

Joana: Eu fui apanhar couve!

Nhá Barbina: Couve? Ocê não vê que isso faiz mar? Pera aí! Sempre andando por aí! Ocê não vê que seu casamento é daqui a um mês e ocê não tá nem enxovaiada ainda? Ocê não vê que eu to cansada de dar aula pra te sustentar? Ocê que num se apresse pra se casá pra você vê! Vai ficar iguar a eu! Iguar a eu não! Porque eu não vou me aposentar!

Joana: Tchau tia!

Nhá Barbina: Que tchau tia! Eu não vou me aposentar!

É desta maneira que descobrimos o futuro casamento de Joana e que sua tia, Nhá Barbina, é professora, solteira e responsável por guardar a “honra” da sobrinha até o dia do casamento.

Os penteados e as roupas da *mocinha* sempre se mostram em dia com as roupas usadas pelas mulheres dos anos 1970. Não nos esqueçamos que neste início de década ecoava ainda a idéia modernizante de mudança de comportamento individual proposto e representado, entre outros elementos, pelos cantores da Jovem Guarda, no caso feminino principalmente pela cantora Wanderléia, mesmo que essa modernização se desse somente pela possibilidade de consumo e de vestuário e não por modificações na posição da mulher na sociedade brasileira, fato presente na personagem.

Somente em uma cena no início do filme vemos Joana trabalhar e, logo em seguida, toda sua preocupação volta-se em pensar em seu casamento. A única função da personagem na obra é casar-se e, caso não se “apresse”, como lembra sua tia Nhá Barbina, “vai ficar igual a eu”, ou seja, solteira e terá que trabalhar como professora, profissão considerada feminina e destinada àquelas mulheres que não “tiveram sorte no amor”. O casamento faria com que Joana deixasse de ser sustentada pela família e passasse a viver sob a tutela do marido, provavelmente sem ter que trabalhar também. O casamento é visto pelo narrador cinematográfico como destino único para a mulher.

Até a chegada de Paulo, Joana mostra-se entusiasmada pelo casamento com Tinoco. Seu namoro é vigiado pela Tia, o narrador cinematográfico tenta mostrar uma pureza na relação e um respeito por parte de Tinoco em não “querer avançar o sinal”, reforçando a honestidade do personagem, e o desejo de querer “algo sério” com a moça. Vemos os dois passearem pelo campo de mãos dadas durante o dia, Joana servindo café ou algum refresco a Tinoco, sempre na companhia de Nhá Barbina ou Tônico. O único contato físico entre os dois é o andar de mãos dadas – longe dos olhos da tia. Ao rever Paulo, seu amigo de infância, Joana parece se encantar pelo personagem ou pelo que ele representa: a aventura em um novo mundo, no caso a cidade de São Paulo. Com isso cria-se a dúvida na personagem: casar-se como o engenheiro doutor ou com o caipira cantador? Mas casar-se, sempre. Qualquer mudança de vida para ela passa a ser representado pelo casamento, ou com Paulo ou com Tinoco.

Quando Tinoco vai preso pela acusação de roubo, Joana parece entregar-se ao rápido romance com Paulo. Passeiam de canoa, conversam, Paulo lhe mostra seu trabalho, a abraça e, ao contrário do que acontece quando está com o noivo, os dois aparecem sempre sozinhos nestas cenas, não há nenhum personagem “tomando conta” do namoro. Enquanto Paulo escreve um relatório para a companhia pedindo providências e informando sobre o roubo, travam o seguinte diálogo:



Ilustração 4 – Flerte amoroso entre Joana e Paulo.

Joana: O que é isso?

Paulo: É um relatório. Estou pedindo providências para a companhia. Os trabalhadores não podem ficar sem o salário só por causa do roubo. O dinheiro estava no seguro.

Joana: Você é tão ativo! Por isso que eu gosto de ficar a teu lado!

Paulo: Pois eu queria ter a tua vida!

Joana: Nem tanto!

Paulo: Desculpe! Depois de tudo que aconteceu, você ia se casar...

Joana: Não é por isso! É que não agüento mais essa vida! Sempre a mesma coisa! Sai dia, entra dia. Não é que eu não goste daqui, mais...

Paulo: Já sei! Quer conhecer outras coisas, respirar outros ares. Eu também, se vivesse aqui sentiria o mesmo. E você é uma moça sensível, inteligente, estaria melhor na capital. Quer ir pra São Paulo comigo?

Joana: Não brinque com isso! É muito sério!

A dúvida de Joana se fortalece, assim como a dúvida quanto ao desfecho da história. Enquanto isto, um corte nos mostra, Tinoco preso (que há alguns instantes havia cantando a música “Pé de Ipê”, que versa sobre a perda da amada, uma vez que ela foi para a cidade). Tudo parece indicar que esse será o desfecho da trama. E é sua tia que a lembra de compromisso com Tinoco:

Nhá Barbina: Joana! Joana, ói eu já vou embora. Como é? Você não vai ver seu noivo lá na prisão?

Joana: Ah! Eu não sei titia!

Nhá Barbina: Como não sabe? Então o coitadinho tá enferrujando lá dentro daquela gaiola e você vem falar que não sabe?

Joana: Chega titia, a senhora sabe muito bem que estou confusa pra falar com o Tinoco.

Nhá Barbina: Você sabe que esse casamento é a vontade de tua finada mãe! Que Deus a tenha lá! E diz que a gente nunca deve contrariar a vontade de uma finada! Finada falecida, tá?

O pequeno “namoro” entre Paulo e Joana, da maneira como é mostrado, com o engenheiro ora abraçando a mocinha, ora acariciando seus cabelos, ou ainda a vendo sair do banho enrolada em uma toalha, sugere que Paulo, ao contrário de Tinoco, é “mais avançado” e, caso consiga levá-la para a cidade, não será tão bom marido como o marido caipira, ela seria mais uma conquista, uma aventura em sua vida. Paulo não seria tão honesto como Tinoco ou, na cidade, as relações entre as pessoas não seriam tão



Ilustração 5 – Paulo tenta convencer Joana a ir para São Paulo.

puras e singelas como são no campo. Estas teses são reforçadas com o final do filme, quando descobrimos que ele é o verdadeiro vilão da trama.

Nos minutos finais da obra, quando Joana descobre que o verdadeiro vilão é Paulo e não Tinoco, parece render-se a seu destino, traçado por Deus, como lembra Tinoco e é corroborado pela fala da moça. Casa-se com o caipira-cantador, criando um final pouco crível, uma

vez que durante todo o filme os discursos cantados em conjunto com as cenas de seu flerte amoroso pareciam indicar o contrário. Se interpretarmos a dúvida de Joana à luz de 1970, ano em que a maioria da população brasileira já se encontrava nas cidades, sejam elas grandes ou pequenas, vemos que o final do filme, com a permanência da mocinha no meio rural, parece ir à contramão da grande maioria de seus espectadores que, já urbanos, ou recém urbanizados, não se identificavam com o rural representado pela figura e pelas músicas de Tonico e Tinoco. O rural para ser novamente aceito, desejado e consumido, deveria ser relido e apresentar uma nova roupagem, tarefa realizada por outros filmes e cantores sertanejos, aliados à estrutura da indústria cultural que se fortalecia no país.

A partir de então não seriam mais as músicas caipiras feitas e tocadas nas violinhas dada pelo índio que teria caído do céu que atingiria o coração das caboclas. Para tanto, a música caipira precisaria incorporar os signos da sociedade urbano-industrial que se desenhava no país. A música caipira se modernizaria e passaria a obedecer os ditames da poderosa indústria fonográfica. Não seriam mais as antigas duplas caipiras que faziam as “donzelas suspirarem apaixonadas”, mas sim as novas duplas criadas e divulgadas pela indústria cultural que se fortificava e passaria a criar novas duplas de cantores e que passariam a ser chamados de cantores de música sertaneja. O rural caipira, aquele bucólico e ingênuo, tal como se mostra nas canções de Tonico e Tinoco e que são retomados por algumas cenas desta narrativa, perdia espaço para o rural da música sertaneja.

3.5 - Os personagens cômicos: a distensão do conflito

Não é somente nas cenas em que os personagens Tonico e Tinoco aparecem cantando que, no filme, se constitui um grande bloco que nem sempre se liga à história do romance entre Joana e Tinoco, elemento que a todo instante busca ser o fio condutor da película. Fato semelhante acontece com os personagens cômicos: Nhá Barbina, Simplício, Pirulito e Otelo. A função destes personagens é extrair o riso do espectador. Entretanto, da maneira como o filme é montado, quando alguns desses personagens aparecem – caso mais freqüente é o de Nhá Barbina – o conflito amoroso que vinha sendo armado acaba sendo distendido, ficando relegado ao segundo plano ou, ainda, subjugado à comicidade presente nos personagens. Lembremos do momento em que Tinoco vai ao encontro de Joana após a pequena comemoração na “venda”. Nas tomadas anteriores, vimos Joana passear de canoa com Paulo, visitar seu trabalho, conversar com o engenheiro. Tinoco então se aproxima da futura noiva falando sobre a venda de parte das terras, com a câmera sempre parada, observando o desenrolar do diálogo:

Tinoco: Joana!

Joana: Tinoco...

Tinoco: Me discurpe Joana! É que eu tô muito alegre! Vou receber bastante dinheiro! Eu quero comprar presente pra você!

(Joana se afasta de Tinoco. Fica de costas para ele, olhando para a câmera. Tinoco vai a seu encontro)

Tinoco: Você tá triste Joana? Bebi só hoje! Era comemoração! Eu quero te ver feliz! Joana!

Com a câmera cinematográfica ainda parada, vemos Tinoco olhar Joana que sai de cena correndo. Não vemos o rosto de Tinoco, não sabemos o que o personagem pensa quando é “abandonado” pela namorada, tampouco se ele sofrerá com isto. Um corte nos leva até a escola onde Nhá Barbina leciona para crianças. Quando inicia sua aula, Nhá Barbina vê passar pela porta da escola alguns homens:

Nhá Barbina: Atenção criançada! Presta atenção no que eu vou ensinar pra vocês! Porque ocêis prestando atenção vocês aprende! Ói que eu não tô boa hoje não! Então presta atenção! Caderno na mão e lápis na carteira! *(As crianças riem dela)* Ah! Não é nada disso! Caderno na carteira e lápis na mão! Tá? O rato viu, viu... *(Vê os homens passarem pela porta da escola)* O rato come gato! O gato é uma brasa! O gato

tem medo do rato! O rato tá... (*Risos das crianças*) O gato é uma brasa! Não é possível a gente pode continuar dando aula com tanto *home* assim por perto! E *mundaréu véio*...

Terminada esta cena, um corte nos leva até Paulo que mostra a Tonico e Tinoco por onde passará a rodovia em sua fazenda. Ao inserir este bloco cômico durante a narrativa, o possível conflito armado entre Joana e Tinoco que havíamos visto anteriormente é distendido e acaba por ser esquecido pelo espectador. Esta cena não se liga às cenas anteriores ou às subseqüentes, entra na narrativa fílmica somente para criar riso junto ao espectador e reforçar a característica da personagem Nhá Barbina: professora que faz de tudo para arrumar um marido. Esse esvaziamento de conflitos ocorre em muitos momentos do filme. Quando Tinoco é acusado por ser o autor do roubo é outro momento: Nhá Barbina entra em cena e grita “Não! Não! Senhor Suplente não faça isto! *Prendê home!* Isto me descontrola! *Prendê home!*”, fato repetido no final do filme quando Paulo é descoberto. A acusação do roubo fica esquecida diante da comicidade da personagem.

Quando Pirulito entra no quarto de Joana e encontra a mala cheia de dinheiro, momento de tensão no filme, em que o verdadeiro vilão está prestes a ser descoberto, novo corte nos mostra Nhá Barbina chegando à delegacia. Num primeiro momento imaginamos que ela vai visitar o amigo Tinoco, porém a cena toma outros rumos. A



Ilustração 6 – Um dos trajés de Nhá Barbina.

câmera nos mostra a personagem “dos pés a cabeça” ressaltando seus trajés: usa um vestido todo roxo, com um cacho de uvas enfeitando o chapéu e outro pendurado no decote, com uma sombrinha laranja nas mãos, sapatos de salto alto roxos com “fru-frus” cor-de-rosa. Completando a indumentária, um tule lilás amarrado sob o queixo prende o chapéu e cobre parte de seu rosto. Assim, desconcertantemente trajada, entra na delegacia e vai ao encontro do delegado:

Nhá Barbina: Ai meu Deus! Como eu tô roxa pra *mode* esse Suplente! Capaz de até me dá uma coisa pra *mode* vê ele! (*Come uma uva do próprio vestido e entra na delegacia*)

Simplicio: (*ao telefone*) Quem fala é o Suplente! Sim! Que que é? Ah! Ótimo! Vai mandar um investigador para o caso do Tinoco?

Nhá Barbina: Senhor Suplente! (*Fazendo pose*)

Simplicio: Mas que maravilha! Que que é isso? Mas que uva! (*Olhando a personagem com sua inseparável lupa*) Que uva!

Nhá Barbina: Óh! Muito obrigada!

Simplicio: Eu me refiro as uvas da... do... do chapéu! Mas o que que a senhora manda?

Nhá Barbina: Senhora não!

Simplicio: Ah é, desculpe! O que é que a senhorita manda?

Nhá Barbina: Eu vim aqui para *palrar* com o senhor!

Simplicio: Pal...

Nhá Barbina: *Palrar!* (*Insinuando-se para o delegado*)

Simplicio: *Palrar!* Éh? Pois não!

Nhá Barbina: As saudades invadiram meu coração! E eu não agüentei e disse (*gritando*) Eu vô lá e falo com ele de qualquer jeito!

Simplicio: Ótimo! Ótimo! Tenha bondade, vamos entrando! Sente-se! Sente aqui! (*Oferece uma cadeira. Nhá Barbina senta-se sobre a mesa e debruça-se sobre Símplicio*) Mas tenho certeza que a senhora não veio aqui somente para conversar comigo! Veio também para fazer uma visitinha ao Tinoco!

Nhá Barbina: Eu vim trazer uma uva procê! (*“Enfia” uma uva na boca de Símplicio*) Mais uma! Essa é minha (*rindo*) Te peguei!

Simplicio: Me pegou!

Nhá Barbina: As suas deduções são brilhantes! Como vão as suas investigações?

Simplicio: Está tudo sob controle!

Se observamos a linearidade narrativa, com esta tomada novamente esvazia-se o conflito/tensão desta parte trama. A vinda do novo investigador é deixada de lado assim como a o fato de Tinoco ainda estar preso. O bloco fica descolado da totalidade da narrativa assim como a descoberta do dinheiro feita por Pirulito é esquecido e será retomado somente em outra cena, também de maneira cômica e jocosa. Esse tipo de performance seria repetida por esses mesmos personagens em outras cenas. Paulo vai visitar Tinoco na cadeia. Mocinho e vilão travam algumas palavras gerando outro foco de tensão no filme, contudo sem que ela se resolva, há um corte brusco e a cena seguinte mostra Nhá Barbina sentada em frente à mesa do suplente:

Nhá Barbina: Senhora não! Senhorita viu?

Simplício: Verdade? Hum! Que firmeza de caráter!

Nhá Barbina: Ah! O senhor tem caráter?

Simplício: Claro! Sou um policial!

Nhá Barbina: Ah! Eu sempre adorei os *home* arrojado! Os *home* corajoso! Os *home* audacioso!

Simplício: Que há?

Nhá Barbina: Quer comer um docinho macio? (Pega o doce e *enfia* na boca de Simplício) Gostoso! Pode comer! Não tem mandinga! Come! Gostoso né? Ah! Eu sempre adorei as *autoridade*! Inda mais sortera, assim como o senhor! (*Simplício bate sua lupa em sua mão, impacientemente*) Quer mais uns docinho? Come! (*Nhá Barbina pega a lupa das mãos de Simplício e fala com tom malicioso*) O senhor tem uma lupa grande!

Simplício: Me diga uma coisa, a senhora tá com pressa?

Nhá Barbina: Ah! O senhor não pode nem imaginar a pressa que eu tô!

Simplício: Algodão! Leve a senhorita pra ver o Tinoco!

Nhá Barbina: Ah! Não entendeu!



Ilustração 7 – Conversa entre Nhá Barbina e Simplício.

Findo o bloco cômico, o narrador nos leva novamente até a construção da estrada. Nhá Barbina sempre se apresenta trajando roupas *démodé*, espalhafatosas e coloridas, distando daquelas usadas por Joana e Paulo, por exemplo, que se mostram mais em dia com os códigos de consumo destes anos, além disto, a personagem se apresenta freqüentemente com falas recheadas com

palavras passíveis de duplas interpretações por parte do espectador. A personagem exerce uma função cômica na obra, faz piada de todos os acontecimentos, exagera os fatos acontecidos e vê em qualquer homem presente na trama – exceto Pirulito – um potencial futuro marido.

Em todos os momentos que Nhá Barbina aparece no filme eles se constituem numa espécie de bloco humorístico, um quadro fechado dentro da narrativa que, caso fosse suprimido da obra, pouco alteraria no desenrolar dos fatos descritos pelo narrador, principalmente aqueles que enfocam o romance entre Tinoco e Joana, e o flerte amoroso da mocinha com Paulo. Nos quadros em que estes cômicos aparecem, a câmera cinematográfica fica parada, observado o entrar e sair dos personagens e o desenrolar de toda a cena até que ela se esgote e pulemos para o momento seguinte. Na representação

de Nhá Barbina não existe uma minimização do uso da palavra e dos gestos tal como se pressupõe no cinema, pois segundo Ismail Xavier (2003), “o olhar do cinema é um olhar sem corpo” (p. 37) e por isso “ubíquo e onividente” (p. 37), que é construído por meio da montagem e faz com que o espectador observe uma ação em seu desenrolar, “em seu fluir integral” (p. 47). Da maneira como as cenas aqui são construídas, não se cria uma naturalização da representação da personagem, é como se a câmera visse uma esquete daquele teatro caipira feito pela dupla para suas apresentações em circo, tal como Tinoco nos disse em seu depoimento para esta pesquisa (15/03/2007).

Nhá Barbina parece não se configurar como sendo um personagem munido de características do mundo urbano ou rural como Paulo ou a dupla de cantores, ela é uma típica personagem circense, que não necessariamente vincula-se à realidade representada na obra, pois mesmo quando levada ao cinema não deixa de lado suas principais características: falas dúbias, gestos exagerados, roupas coloridas e extravagantes sempre em busca de gerar comicidade. De fato, a atriz Conceição Joana da Fonseca Gomes iniciou sua carreira nos picadeiros circenses onde, nos finais dos anos 1930, criou sua personagem de maior sucesso que viria confundir-se com seu verdadeiro nome: Nhá Barbina, a solteirona que fazia tudo pra arrumar um bom marido, e é essa personagem que vemos no filme⁷.

A mesma função na obra fílmica - extrair o riso do espectador - exerce Otelo, o italiano proprietário da “Casa Rodrigues”, espécie de venda, bar e ponto de encontro entre os personagens. Quando aparece a sua “venda”, os personagens estão ali ora explicando um fato acontecido, ora contando alguma história. Por meio dessas histórias o espectador fica sabendo dos próximos fatos que se desenvolverão durante a narrativa. Otelo canta óperas, mistura expressões do idioma italiano com o português e, com isso, serve de apoio aos demais personagens do filme para que possam criar suas cenas e falas humorísticas, ou como já dissemos, explicar algo ao espectador.

Simplício, o suplente de delegado, atrapalhado em suas ações, é construído de modo semelhante a Nhá Barbina. Sempre trajando terno escuro, com grava borboleta e um chapéu de feltro, tendo nas mãos sua inseparável lupa, é o responsável pela investigação do roubo do dinheiro da construção. Grosso modo, representaria a existência da Lei e do Estado no ambiente fictício em que se passa o filme. Por isso,

⁷ A atriz trabalhou em vários programas de rádios e também na televisão, gravou aproximadamente 10 discos musicais, e participou de 11 filmes, entre eles, *Lá no sertão* (BR, 1959), *O Cabeleira* (1962), *O Rei Pelé* (BR, 1963), *Sertão em Festa* (BR, 1970), *No Rancho Fundo* (BR, 1971). (Cf. BACCARIN, 2000)

apesar de suas trapalhadas, todos os demais personagens o respeita. Após os imbróglis causados principalmente por Pirulito é ele quem prende o verdadeiro culpado pelo crime – mesmo não sendo ele o responsável pela descoberta do vilão. É através de suas falas que temos uma maior caracterização do rural representado na película, ainda que tomadas não nos permitam ter uma boa localização dos ambientes em que se passam as cenas, e tampouco como esses ambientes estariam interligados. Em uma conversa com Otelo, Simplício afirma que o lugar é muito calmo, pacato, onde todos são muito honestos, não havendo nenhum crime envolvendo “espiões chineses, punhais ensangüentados, mulheres”. O último crime que teria investigado foi o assassinato do papagaio do vigário que, segundo ele, deve ter sido feito por uma das beatas, posto que o papagaio “dizia tanto palavrão”. Quando é informado por Paulo sobre o roubo do dinheiro da companhia construtora, fica contente pois finalmente terá um crime a solucionar. Em cenas recheadas de tiradas cômicas, reforça sua inabilidade investigativa considerando que não se pauta por algum método racional de investigação, deixando-se guiar por pistas elementares e comentários dos outros personagens.

Na maioria das cenas em que Simplício está presente, Algodão, o único soldado, o acompanha. Em um dos blocos cênicos em que estão presentes Nhá Barbina, Simplício e Algodão, já no final do filme, temos uma das únicas falas do soldado. Inserido entre as cenas em que Paulo pede a Joana que lhe guarde uma maleta e a cena em que Pirulito vê Joana e Paulo abraçados descobrindo o romance furtivo entre eles, vemos mais um bloco cômico desviando a atenção da questão central do filme. Em pé na escada que leva para a porta da delegacia, Nhá Barbina trajando sua “roupa de professora”, vestido azul escuro, com babados brancos no pescoço e nos punhos, usando um chapéu vermelho e com um laço amarelo gigantesco no pescoço que quase atinge o chão, observa Simplício treinar “seu pelotão”:

Simplício: Pelotão! Ordinário! Marche! *(Ao som de uma música que simula uma marcha do exército, vemos Algodão passar marchando em frente a câmera. Simplício enxuga o suor de seu rosto no laço de Nhá Barbina)*

Nhá Barbina: Viu, mais pelotão é de um só?

Simplicio: Bom, é pelotão de Algodão!

Nhá Barbina: Bem! Você vai sujar meu laço! Ah bonitão...

Simplicio: Alto Algodão! *(Vemos então Algodão marchando sem parar até que caia sobre uma moita)*

Nhá Barbina: Deixa ele! Cada um sabe di donde aperta o calo! Arranquei pena! (*Simplício e Nhá Barbina riem. Foca-se em Algodão que atabalhado sai do meio da moita*)

Algodão: Escrivão, carcereiro, faxineiro, sentinela, cozinheiro e prisioneiro! (*Voltamos a ver Simplício e Nhá Barbina rindo*)

Nhá Barbina: Puxa! Você tem um pelotão pequeno mais que funciona! Né meu comandante? (*Simplício e Nhá Barbina riem*)

Algodão, o único personagem negro da trama, é soldado. Recebe todas as ordens do suplente de delegado – Simplício –, mesmo que sejam as mais estapafúrdias. O contraste entre seu nome, ou apelido, e a cor de sua pele parece tentar sugerir mais um elemento cômico no filme. Como suas falas são frequentemente tolhidas e ditas por Simplício e seus atos são sempre determinados pelas ordens do delegado, ele é desenhado como um bobo, sem possibilidade de expressar seus desejos. Diante disto, talvez pudéssemos nos perguntar se haveriam elementos discriminatórios sugeridos pela maneira que o personagem é construído, pela sua inserção secundária na trama e pelo tratamento que recebe dos outros personagens, ficando no ar a idéia que ele serve principalmente para seguir ordens.

Outro personagem cômico do filme é Pirulito que parece ser o último na escala social presente no filme: não é proprietário, como os irmãos Tônico e Tinoco, não tem uma profissão determinada como Paulo, Otelo e mesmo Nhá Barbina e Simplício, também não vemos à sua frente qualquer futuro desenhado, como mostra a personagem Joana perante o casamento ou o desejo de migrar para a cidade. Pirulito parece fazer uma representação do homem pobre rural, porém é pintado como uma espécie de parvo, e vive em torno dos demais personagens, sendo sempre alvo de chacota. Ao contrário do homem pobre rural do qual fala Walnice Nogueira Galvão (1986) em seu estudo sobre *Grande Sertão Veredas*, quando afirma que por não possuir tradição, instrumentos de trabalho, propriedade, ele passa a viver sob a dependência e tutela de um proprietário, Pirulito não têm compromisso pessoal com nenhum dos demais personagens. Trabalha em atividades esporádicas: no começo do filme colhe milho para pipoca junto com Tônico e Tinoco e em seguida diz trabalhar na construção da rodovia. Entretanto, apesar de dizer que “pobre não tem vez”, quando Tônico fecha a porta da casa, fazendo com que ele não consiga entrar e participar do acerto de contas sobre o valor das terras a serem vendidas, da maneira como a cena é feita, esvazia-se esse conflito (proprietário de terras *versus* homem pobre rural) gerando o riso, pois a tomada se mostra cômica, seja pelos seus trejeitos em falar ou pela forma estereotipada de

andar. É pela inépcia atribuída pelo narrador cinematográfico ao personagem que faz Pirulito tirar proveito das situações e também causar as reviravoltas na trama. É ele quem avisa a chegada de Paulo; é ele que durante as investigações de Simplício sobre o roubo diz que as ferramentas encontradas no lugar eram de Tinoco; é ele que conta a todos que viajará com Tinoco para auxiliá-lo a carregar uma mala pesada fortalecendo a suspeita que o fazendeiro-cantor seja o autor do roubo; e é ele também que vê o flerte amoroso entre Joana e Paulo. Porém é ele também que, ao confundir o lugar em que Joana havia guardado o presente que daria a Paulo, encontra a maleta com o dinheiro do roubo e conta a Tonico, sugerindo que ele peça um empréstimo a Joana, para que possa pagar o advogado e libertar o irmão que está preso. Sem querer, ele é o responsável pela solução do roubo e pela prisão do verdadeiro vilão. Pirulito teria duas funções na obra: por um lado, por meio das coincidências e imbróglis causados apertar os nós do enredo do ponto de vista moral, e, por outro, parece ser o instrumento da *Divina Providência* que, sempre caprichosa, escreve *certo por linhas tortas*.

Esses personagens que parecem terem sido tirados de uma apresentação circense, ou de programas radiofônicos da “Era de Ouro” do rádio para serem levados às telas do cinema remetem à representação de um rural ingênuo e simplório, como faz a dupla Tonico e Tinoco em suas composições musicais.

3.6 - O Teatro Caipira vai ao Cinema

Magnani (1984), em seu livro *Festa no Pedaco*, afirma haver três categorias básicas do espetáculo circense no Brasil: o circo de atrações, o circo-teatro e o de variedades. O primeiro, afirma o autor, é exclusividade dos circos de grande porte e se restringe à arte circense tradicional. O circo-teatro dedica-se a apresentação de dramas e comédias, e o circo de variedades busca mesclar atrações circenses com shows diversos e peças teatrais. A apresentação de peças teatrais teria surgido como uma alternativa menos dispendiosa se comparada aos números de variedades, uma vez que a aquisição e a manutenção de animais era um gasto muito elevado para as pequenas companhias. Com isso, prossegue o autor, o circo-teatro supria uma carência cultural, especialmente nas localidades longínquas, desprovidas de quaisquer iniciativas de políticas públicas de

cultura, levando a setores significativos da população brasileira o contato com produtos culturais diferenciados, especialmente o teatro.

Devido ao grande sucesso que as peças de Tonico e Tinoco faziam junto ao público, e com as dificuldades financeiras de manterem uma companhia própria, os artistas que trabalhavam nos diversos circos em que a dupla se apresentava eram requisitados para atuarem como *coadjuvantes* nas peças protagonizadas pelos cantores, pois, como nos disse Tinoco em depoimento de 15/03/2007, ele e o irmão repetiam seus “dramas” várias vezes em um mesmo circo. Segundo Mário Fernando Bolognesi (2003), em *Palhaços*, no Brasil “toda a prática circense se organizou em torno do circo-família” (p. 41) incorporando em seus espetáculos elementos da arte mambembe. Assim, as famílias que se dedicaram à atividade circense no Brasil envolveram todos os seus membros na preparação e realização do espetáculo não se organizando no formato de empresas, fato que viria acontecer somente com alguns circos em anos mais recentes. Reservando os papéis principais para os cantores, os outros personagens das peças eram interpretados por esses artistas circenses.

Tinoco em seu depoimento para esta pesquisa (15/03/2007) nos contou que o filme *Luar do Sertão*, assim como outros filmes que a dupla fez, surgiu do enredo da peça teatral homônima⁸. O cantor afirmou que no enredo da peça *Luar do Sertão* “tinha coisa pra rir e pra chorar também”, segundo ele a peça é, na acepção popular um drama, ou seja, um melodrama. E são essas características da peça que são transpostas para o cinema, mantendo-se fiel a essa forma de representação, inclusive a montagem por meio de blocos cênicos. O melodrama se caracteriza pela musicalidade presente nas encenações, pelo exagero das situações e também pelo radicalismo de seus personagens: no melodrama não há meio termo, os personagens são sempre bons ou maus, induzindo assim a representação de um mundo maniqueísta, onde os bons são os representantes da justiça, da fé e do amor, e sempre derrotam o mal. Décio Almeida Prado (1972), no livro *João Caetano*, afirma que

o segredo da popularidade do melodrama estava provavelmente na maneira como encarava e explicava as relações humanas, na simplicidade – ou simploriedade – de suas concepções morais. O mal, para ele, não decorre de causas sociais, não possui raízes psicológicas

⁸ Antes de filmarem *Luar do Sertão* (BR, 1970), a dupla fez o filme “*Lá no Meu Sertão*”, (BR 1961) baseado na peça teatral homônima, “*Obrigado a Matar*” (BR, 1965) baseado na peça inspirada pela canção *Chico Mineiro*; “*A Marca da Ferradura*”, (BR, 1969). Em seguida fizeram “*Os Três Justiceiros*” (BR, 1971) e na década de oitenta produziram e atuaram em “*O Menino Jornaleiro*” (BR, 1983) e participaram como convidados especiais de “*A Marvada Carne*” (BR, 1985).

complexas, não nasce da incompreensão, da neurose, do desencontro de opiniões ou de personalidades. Tem sempre uma forma concreta, personifica-se num indivíduo propositadamente mau: o tirano ou vilão. (...) Os maus vencem todas as batalhas, exceto a última: a morte do vilão é o exorcismo através do qual o espectador reafirma a sua confiança na própria consciência, saindo do teatro convicto de, apesar das aparências, reina no mundo a mais perfeita justiça retributiva. (...) O mal é sempre um ato deliberado, produto da vontade de uma determinada pessoa. Eliminando-o teremos livrado o universo de suas imperfeições. (PRADO, 1972, p. 87-88).

Vale ressaltar ainda que nas peças melodramáticas apresentadas no circo existiam “partes” cômicas, como afirma Iara Toledo Bastos de Assis (2000), em seu trabalho sobre o riso no circo. São naqueles momentos tensos da apresentação que se abre espaço para o riso e a sátira. Além destas características, Regina Horta Duarte (1995), em seu livro *Noites Circenses*, afirma que o melodrama feito nos circos não assumia “nenhum compromisso de vincular-se à realidade de uma forma verdadeira ou essencial” (p. 225), assim como o espetáculo circense como um todo. O teatro feito no circo exigia do ator uma atuação mais exagerada, sem a preocupação de reproduzir o real como acontecia em teatro clássico. Pantano (2001), em *A personagem palhaço: a construção do sujeito*, afirma que

exageros na caracterização e uso abusivo de pantominas era desta forma que as personagens se apresentavam. Com uma narrativa simples, o melodrama era composto por alguns personagens já definidos. Em geral, havia um bandido, a mocinha (jovem donzela), um rapaz e o bobo (palhaço), que aparecia para dar uma quebrada nos momentos mais dramáticos das cenas. (PANTANO, 2001, p. 55).

Seguindo a pista dada por Tinoco⁹ quando afirma que o “enredo tinha coisa pra rir e pra chorar” entendemos que peça *Luar do Sertão* - sem querer enquadrá-lo em um gênero, elemento que engessaria nossa análise - traz em si características da linha melodramática de representação, cuja produção, direção e texto eram feitas pelos próprios cantores auxiliados pelos atores circenses. Com isso, entendemos que a produção do teatro caipira, cuja finalidade era a divulgação da música caipira e da dupla de cantores, conforme nos afirmou o próprio Tinoco, filia-se à estrutura circense brasileira, calcada, como já dissemos, no circo-família, vinculando-se a uma arte “artesanal”, distanciando-se de produções em moldes industriais que pressuporia uma maior racionalidade de produção artística.

⁹ Depoimento ao autor em 15/03/2007, na cidade de Lençóis Paulista/SP.

Tomando como ponto de partida a peça teatral homônima de anos anteriores, *Luar do Sertão* foi realizado 1970. O cinema, como forma de representação fictícia da realidade, em boa medida necessita de uma outra lógica de produção, de atuação dos atores e de montagem, diferente daquela feita no circo-teatro. Para Eisenstein (2002), em *A forma do filme*, a “cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” (p. 35) que é entendida pelo autor como a organização da realidade através do recorte feito pela câmera e sua justaposição com os elementos filmados, constituindo-se em um todo orgânico e ideologicamente concebido. Além da montagem, um outro elemento que diferencia a arte teatral da cinematográfica é o ponto de vista assumido pelo espectador. Ismail Xavier (2003) afirma que o teatro é uma prática que supõe um “lugar calculado”, do qual podemos observar o que se passa no palco, ou no nosso caso, no picadeiro. Temos, portanto, que a ação e a representação se dão sempre dentro de certos limites, em seu espaço próprio, e é o “olho” do espectador que materializa a cena apresentada. Já no cinema “é a posição da câmera que materializa (...) o ponto de observação para qual a cena se volta” (p. 66). A diferença de uma expressão artística para a outra vêm da técnica: “o que o *tableau* teatral sugere pela configuração visível da cena, o cinema, pode oferecer com maior controle, mediante enquadramentos variados” (p. 66).

Quando a peça circense *Luar do Sertão* é transposta para o cinema o resultado visto nas telas parece trazer em si os mesmos atrativos e a mesmas histórias, trabalhadas com os mesmos critérios dramáticos do teatro caipira, porém apoiado em uma nova técnica de representação da realidade. A lógica formal do filme de 1970 parece fazer uma espécie de teatro filmado, uma vez que a câmera cinematográfica obedece sempre à adoção de um determinado ponto de vista. Semelhante ao cenário teatral, a câmera fornece um plano de conjunto de um ambiente, onde vemos os atores entrarem e saírem de cena, assim como nos moldes convencionais do teatro, como se estivessem em um palco. As cenas são pouco decupadas, apresentam-se principalmente em visão frontal, com os atores aparecendo de corpo inteiro – raramente os atores aparecem em close-up, ou meio corpo – a gesticular continuamente até que a cena se esgote e pulamos para outro momento da narrativa, como faziam as peças do teatro caipira, constituindo um “bloco cênico”. Ou seja, quando vemos os personagens, os observamos com ângulo e distância semelhantes ao teatro.

Também a construção das personagens obedece a essa estrutura melodramática presente no teatro circense. Temos os “mocinhos” nos personagens de Tonico e Tinoco;

o “vilão” – Paulo – que no final do filme, por um golpe de azar, é descoberto; a “mocinha” – Joana – que em um momento de dúvida tende a abandonar o mocinho e se apaixonar pelo vilão; e os personagens cômicos Nhá Barbina, Simplício, Otelo e Algodão que, imbuídos do exagero na representação, distensionam os conflitos que são armados pela trama através de cenas cômicas, além de Pirulito que cria todas as confusões na trama.

Esses elementos do teatro caipira quando transpostos para o cinema, uma arte que não permite muitos elementos “artesanais” em sua feitura, seja na filmagem, seja na escolha da trilha sonora, na representação dos atores e principalmente na montagem, gera na economia do filme uma incongruência: elementos do teatro caipira dos anos quarenta são combinados de maneira inocente às características dos anos setenta, numa tentativa de atualização do gênero e da temática caipira. Por meio dessa incongruência, o filme parece não romper com sua origem circense, misturando elementos do teatro, dos quadros de humor e músicas caipiras, fazendo, com isso, uma leitura simplória e ingênua do rural brasileiro e do desenvolvimento do capitalismo do país nestes anos.

Tomando de empréstimo a lógica de produção do teatro caipira - seus enredos, atores e músicas - e também pela sua forma, que assume os quadros presentes no teatro, evitando a fragmentação do espaço em que a ação se desenvolve, o filme tenta fazer uma cisão entre elementos que seriam urbanos e outros que seriam rurais criando um dualismo entre eles, retratando ingenuamente o meio agrário brasileiro destes anos. Em 1970, o desenvolvimento do capitalismo brasileiro, cada vez mais calcado na lógica da industrialização iniciada algumas décadas antes principalmente nas grandes cidades, avançava para o campo, modernizando também suas relações de produção, expulsando grande parcela da população rural que enxergava nas cidades possibilidades de melhorias de vida, como apregoava o *milagre econômico*. A partir de então, os elementos da sociedade urbano-industrial far-se-iam cada vez mais presentes em grande parte do território brasileiro, seja por meio da consolidação da televisão que atingia o país todo, ou pelas cadeias radiofônicas que difundiam uma programação unificada a boa parte dos brasileiros. Os produtos da indústria cultural - os discos musicais, programas televisivos, propagandas comerciais etc - começaram a se diversificar e levar à população novas ofertas de consumo, e alteraria drasticamente a sociedade brasileira bem como a visão que se teria do rural brasileiro.

Da maneira que o filme foi montado, juntando blocos cênicos humorísticos aos blocos em que Tonico e Tinoco cantam, configura uma obra fílmica que parece não

conseguir deixar para trás suas características de quando feita como uma peça de teatro caipira para apresentação circense. Por meio de uma “colagem” dos blocos cênicos, pela incongruência dos discursos cantados, falados e vistos, percebemos um rural delineado sem muita clareza. Não sabemos exatamente onde o filme se passa, não sabemos se a venda de Otelo fica dentro da fazenda ou em uma vila, fato semelhante acontece com a igreja, uma vez que nem a fazenda, ou a possível vila que fica próxima à fazenda são nomeadas. Os únicos elementos que são criados na tentativa de se mostrarem “rurais” são os personagens Tônico e Tinoco, mas como já dissemos, o filme incorpora nos personagens a mesma forma de vestir, falar e cantar da famosa dupla caipira Tônico e Tinoco. Note-se que os irmãos fazendeiros possuem os mesmos nomes da dupla de cantores. Essa ingenuidade advém da maneira que o filme foi montado, tentando separar os elementos “urbanos” dos elementos “rurais”, e dando valorização a eles.

O filme não nos deixa espaço para reivindicações políticas uma vez que existe a personificação radical entre o “bem” e o “mal”, restando-nos apenas os elementos morais. A obra não deixa espaço para duplas interpretações, ele informa a todo o momento ao espectador os problemas vividos pelos personagens de maneira clara, ingênua e inequívoca. Cada personagem explica, ou por parte de diálogos claros, ou ainda pela existência da voz em *off*, ao espectador o que se passa em cena e quais serão seus passos futuros, nada permanece nas entrelinhas.

Além desta montagem em *blocos cênicos*, soma-se o dualismo criado entre as características do personagem Paulo, urbano e vilão, e dos personagens Tônico e Tinoco, honestos e caipiras, sugerindo que o tipo de desenvolvimento do capitalismo assumido no país destes anos não mesclaria as características do mundo rural aos do mundo urbano. Assim, durante a obra fílmica a cidade - apenas uma referência - é pintada como “fonte” da maldade e o “campo” como o *locus* da pureza, da ingenuidade e do bom caráter. Portanto, sugere-se que avanço do capitalismo no campo destruiria essas características morais presentes no meio rural, pautado por concepções individuais e não condicionantes sociais, que neste caso servem de mote e de caracterização para os personagens.

Observamos assim uma certa indecisão deste narrador cinematográfico em relação ao urbano, como já observamos, a mocinha não se veste como uma caipira, Paulo é mau caráter, porém é “doutor”, a grande estrada estava às portas da fazenda, etc.; e ao criar essas contraposições, o filme tenta salvar um meio rural idílico de um mundo urbano inevitável e desejável. Lembremos ainda de Joana, quando fala da rotina do mundo rural

diz que é “sempre a mesma coisa”, “sai dia, entra dia”, opondo-se assim ao mundo urbano e moderno (representante da modernidade), que é repleto de promessas, aventuras, e sempre aparece pintado positivamente. É neste sentido que ao final da obra, o casamento da mocinha com o caipira tocador de viola torna-se inverossímil, e talvez representasse uma última tentativa de “vender” o Brasil rural como viável.

Como já afirmamos, *Luar do Sertão* é construído por blocos cênicos tal como faziam sucesso nos anos 1940. Esta forma do filme, fraturada e indecisa, porém com uma tendência à defesa do rural, chega ao cinema em 1970 e tem um fracasso de bilheteria, o que de certo modo, nos permite pensar que o público tinha outras exigências e não se identificava mais com esta forma narrativa. Quando o narrador cinematográfico atribui aos personagens Tonico e Tinoco elementos da artesanidade, da simplicidade, do circo em sua composição, os faz beirarem uma representação, até certo ponto, realista do homem rural, o que acaba por afastar os espectadores do filme. Talvez pudéssemos afirmar que essa “louvação” dos personagens caipiras, (principalmente Tonico e Tinoco) e do mundo rural, em detrimento do urbano, já não convencia. O rural que queria ser visto era aquele que servia de piada para Mazzaropi, por exemplo. Lembremos que nestes mesmos anos o cômico levava também uma representação do caipira às telas, que é estereotipado, sem vínculo com o real se torna um personagem falso, porém lotava as salas de cinema.

Luar do Sertão não fez tanto sucesso como esperava a dupla, resultando, como nos disse Tinoco, em seu depoimento para esta pesquisa, em “uma propaganda paga” para divulgação de sua música. A ingenuidade de suas músicas não era vistas por bons olhos em um país que assistia profundas transformações em sua estrutura econômica. Tonico e Tinoco voltariam ao cinema em 1985 no filme *A Marvada Carne* (BR, 1985) de André Klotzel, não mais como personagens principais, mas como homenageados, para comporem a representação de um rural ingênuo que nos anos 1980 não mais existia. Os anos 1970 abririam as portas para um novo estilo de música, a música caipira de Tonico e Tinoco perderia espaço para a música sertaneja. Sérgio Reis e Milionário e José Rico que o digam.

4 - O Menino da Porteira: os dilemas de um caubói à brasileira.

Eu não tenho nada com sua política e com suas desavenças.
Nem com a política e desavença de ninguém.
O meu negócio é transportar gado!
Pagou o que vale eu tô aí!
E tô pra o que der e vier!

(Personagem Diogo esclarecendo seu trabalho)

4.1- Sérgio Reis e a música de sucesso

Composta em 1955 por Teddy Vieira e Luisinho, a canção “O Menino da Porteira”, como lembram Severiano e Mello (2002), “era cantada em terças, como manda a tradição do gênero” (p. 314). A composição foi gravada pela primeira vez por Luisinho (Luís Raimundo) em dupla com Limeira (Ivo Raimundo) “acompanhados por viola de cinco cordas dobradas, violão e o som de um berrante de chifre de boi” (p. 314). Além de Luisinho e Limeira, outras duplas também a gravaram: Liu e Léo em 1956; Moreno e Moreninho, Zico e Zeca e Tião Carreiro e Pardinho, todos em 1968. Com isso, como nos lembra Baccarin (2002), a composição tornou-se um “clássico da música regional brasileira” (p. 162).

A canção “O Menino da Porteira” toma para seu enredo a vida do boiadeiro e seu trabalho árduo no transporte de animais levando-os aos centros comerciais para serem negociados. Riscos de assaltos, perigos do estouro da boiada, travessia de rios com os animais, intempéries etc., elementos presentes na vida dos boiadeiros e tropeiros que alimentaram as muitas histórias contadas musicalmente pelo cancionista caipira ao narrar a vida desse “cavaleiro andante” que sempre foi depositário de toda sorte de aventuras¹⁰. No nosso caso, é o encontro do boiadeiro com um menino que dá mote para a história. A composição nos conta a história de um boiadeiro que passava frequentemente em uma estrada “lá pelas bandas de Ouro Fino”:

¹⁰ Lembremos de algumas canções gravadas, entre outras, por Sérgio Reis: *Boiadeiro Errante* (Eu venho vindo de uma querência distante, sou um boiadeiro errante que nasceu naquela serra...); *Chico Mineiro* (Fizemos a última viagem / Foi lá pro sertão de Goiás / Fui eu e o Chico Mineiro...); *Triste Berrante* (Já vai bem longe esse tempo, bem sei / Tão longe que até penso que sonhei / Que lindo quando a gente ouvia distante / O som daquele triste berrante...).

Toda vez que eu viajava pela estrada de Ouro Fino
de longe eu avistava a figura de um menino
que corria abrir a porteira e depois vinha me pedindo:
- Toque o berrante seu moço que é pra *mim* ficar ouvindo.

Quando a boiada passava e a poeira ia baixando,
eu jogava uma moeda e ele saía pulando:
- Obrigado boiadeiro, que Deus vá lhe acompanhando
pra aquele sertão afora meu berrante ia tocando.

No caminho desta vida muitos espinhos encontrei,
mas nenhum calou mais fundo do que isso que eu passei
Na minha viagem de volta qualquer coisa eu cisme
Vendo a porteira fechada o menino não avistei.

Apeei do meu cavalo e no ranchinho a beira chão
Vi uma mulher chorando, quis saber qual a razão
- Boiadeiro veio tarde, veja a cruz no estradão!
Quem matou o meu filhinho foi um boi sem coração!

Lá pras bandas de Ouro Fino levando gado selvagem
quando passo na porteira até vejo a sua imagem
O seu rangido tão triste mais parece uma mensagem
Daquele rosto trigueiro desejando me boa viagem.

A cruzinha no estradão do pensamento não sai
Eu já fiz um juramento que não esqueço jamais
Nem que meu gado estoure, que eu precise ir atrás
Neste pedaço de chão berrante eu não toco mais.

Tendo seus versos escritos em primeira pessoa e dando voz aos outros personagens envolvidos pela história – o menino e sua mãe – a composição nos conta a história de um boiadeiro que andava “pelos sertões afora” enfrentando os muitos “espinhos” do caminho. Com isso percebemos que o “boiadeiro-narrador” nos fala sobre seu trabalho árduo, porém, prenhe de possibilidades de aventuras, seja pelo possível estouro da boiada ou pela mobilidade que o faz conhecer novas regiões. Em *Império do Belo Monte*, Walnice Nogueira Galvão (2001) nos conta que o trabalho com o gado se tornou reconhecido como um ofício que “não ostentava a pecha de trabalho manual” – uma vez que se diferenciava daquelas tarefas impingidas aos escravos desde os primórdios da colonização do país – e, por ser assim, este tipo de trabalho se tornaria “privilegio de homens livres, embora pobres”. Prossegue a autora dizendo que por ser um ofício em que se andava a cavalo “distinguia seus praticantes com esse traço de qualificação social, num meio onde quase todo mundo andava a pé e descalço”. Além disso, “acarretava ainda a ilusão de liberdade, pois avesso ao sedentarismo, associava-se à noção de espaços largos e da locomoção aventureira” (p. 14). Parece ser este o ideário

recuperado por Teddy Vieira para compor a canção e a vida do “boiadeiro-narrador”.

Notamos que o narrador da canção não faz referência ao pai do menino, é a mãe quem lhe conta sobre tragédia ocorrida e o faz quando o boiadeiro chega próximo ao “ranchinho beira chão” em que ela se encontrava e onde, provavelmente, morava com o filho em uma situação de pobreza. Também vale ressaltar que a “estrada de Ouro Fino” seria um lugar de passagem constante de comitivas – como sugere o verso inicial “Toda a vez que eu viajava”, ou ainda por percebermos que a morte do menino não foi causada por um boi transportado por este “boiadeiro narrador”, mas por algum outro – e assim, sugere-se que o menino abriria a porteira a todos os boiadeiros que por ali transitassem recebendo como “paga” de seu “trabalho” uma moeda. Mostrando-se esperto, o menino pedia aos boiadeiros que tocassem seu berrante, fato que além de “agradar” os cavaleiros, lhes proporcionando um motivo para que exibissem suas habilidades com o manejo do instrumento, dava a entender que, no futuro próximo, o garoto também poderia ser um boiadeiro. Podemos pensar também que as moedas recebidas pelo garoto serviriam como sustento para ele e a mãe atribuindo-lhe o papel de provedor da pobre família, uma vez que, como observamos, o narrador não faz referência a seu pai.

Dessa maneira, quando o boiadeiro em uma de suas idas e vindas não avista o *menino da porteira* e recebe a explicação da mãe que um “boi sem coração” havia tirado a vida de seu “filhinho”, a música, de certa forma, coloca a morte do garoto como uma orquestração do destino e, por ser assim, não busca ou aponta possíveis culpados. A tragédia é reforçada por sabermos que agora a solitária mãe não poderá contar com as moedas conseguidas pelo filho para seu sustento. A falta de amparo, o sofrimento e a tristeza por perder um filho dessa mãe são entendidos pelo boiadeiro e, como sinal de respeito, a partir de então ele afirma que “neste pedaço de chão”, seu berrante não tocará mais.

Em 1973, a dupla caipira Tônico e Tinoco faz sua primeira gravação para composição. Tônico (1984), no livro *Da Beira da Tuia ao Teatro Municipal*, afirma que eles a teriam feito “atendendo a muitos pedidos e sugestões de nossos ouvintes” (p. 252). Sem fazer qualquer referência sobre a repercussão da gravação própria, prossegue o cantor dizendo que no mesmo ano Sérgio Reis “mudando o estilo da música, regravou com muito sucesso” (*idem*, p. 252).

Neste momento, a música tradicional caipira cantada por um dueto de vozes e ao som da viola parecia não agradar aos consumidores, visto que relembavam em suas toadas e poesias um Brasil rural que, os anos do auge do Milagre Econômico, faziam

questão de esquecer. A tentativa de mostrar que o país havia se modernizado e que, de uma vez por todas, havia superado o atraso, no qual estava imerso até pouco tempo atrás, pairava no ar. A música com temática “caipira”, reinterpretada do ponto de vista musical e estético - os cantores mudavam a roupagem da música e suas próprias vestimentas - voltaria a fazer sucesso a partir do início dos anos 1970, principalmente na voz de Sérgio Reis.

Ao gravar a música de Teddy Vieira, o cantor abandonou o dueto de vozes e inseriu na composição musical novos instrumentos sonoros que somados a sua voz com vibrato, como nos disse, em depoimento para esta pesquisa, o professor André Siqueira (11/04/2008), dava um “ar moderno” à música, transmitindo certa limpeza e racionalidade auferindo ares de transparência para a canção, por meio de sua interpretação próxima do estilo *bel canto*¹¹. Se alguns elementos da poesia da canção eram mantidos pelo cantor, a sonoridade que a acompanhava, bem como de outras regravações de “clássicos”, deixava para trás aquela feita pelas tradicionais duplas caipiras, característica que marcaria toda sua produção musical. E foi justamente por meio de regravações que, anos antes, em meados da década de 1960, Sérgio Reis iniciou sua carreira artística apresentando-se no programa televisivo Jovem Guarda.

Segundo Marcelo Fróes (2005), no livro *Jovem Guarda em Ritmo de Aventura*, a produção musical dos artistas da Jovem Guarda foi um movimento intimamente ligado ao mercado fonográfico quando as gravadoras de certa forma passaram a influenciar diretamente na escolha do repertório musical dos cantores. Cantando uma versão brasileira de “Lana”, de Roy Orbison - cantor e compositor que fazia grande sucesso junto ao público norte americano com músicas românticas que misturava o *rock and roll* às sonoridades da música *country* texana -, gravada em 1962, Sérgio Reis iniciou sua carreira artística bem aos moldes dos cantores da Jovem Guarda: fazendo versões de sucessos musicais norte americanos, adaptando-os para o público nacional.

Coincidindo, não gratuitamente, com a fase de maior repressão política, a indústria de cultura de massa caminhava a passos largos para se consolidar nesse período, tendo como um dos resultados marcantes a expansão da indústria fonográfica. Os anos 1970, segundo Renato Ortiz em *A moderna Tradição Brasileira* (2001), podem ser definidos como os anos em que se consolida no país um mercado de bens culturais. A estrutura

¹¹ Arte do canto de tradição operística italiana dos séculos XVII e XVIII, que enfatiza pureza e homogeneidade de notas, agilidade e precisão de técnica vocal. (Fonte: Dicionário eletrônico HOUAISS da língua portuguesa)

radiofônica brasileira, desde o início dos anos 1960, sofria uma grande modificação: a programação que era feita “ao vivo” pelo *casting* de cantores e comediantes perdia espaço para uma programação feita à base de discos. Para se tornarem conhecidos, já não era necessário que os artistas tivessem um contrato com uma rádio, como fizeram, entre outros, Tônico e Tinoco no início de sua carreira, mas sim, um contrato com uma gravadora, fato que passou a acenar para um futuro de sucesso e grandes vendas de discos.

Filho de mãe carioca e pai paulistano, Sérgio Reis começou sua carreira em fins dos anos 1950 com o nome artístico *Johnny Johnson* cantando principalmente *rock's*, boleros e baladas românticas. Porém, tornou-se conhecido junto ao público por meio de sua composição “Coração de Papel”, gravada em 1966, já sob o nome artístico Sérgio Reis, que lhe fora sugerido por um dos produtores de uma gravadora. A canção “Coração de Papel”, que fala sobre a lamúria de um amor perdido levou o cantor a participar do programa Jovem Guarda. Nos finais dos anos 1960 gravou três discos, mesclando canções românticas e versões de músicas norte-americanas.

Comandado por Wanderléa, apelidada de Ternurinha, pelo Tremendão Erasmo Carlos, e pelo Rei Roberto Carlos, o programa televisivo dominical fez grande sucesso junto ao público das grandes capitais do país, impulsionando desde a venda de LPs, influenciando o uso de roupas até a proliferação de novas gírias linguísticas. Tanto as letras como as melodias das músicas dos cantores da Jovem Guarda – o nome do programa musical passou a ser considerado pelos críticos como um movimento da produção musical brasileira – em grande medida faziam uma releitura da cultura americana e ajudavam na construção da ideia de um jovem moderno. Apesar de nestes anos a TV começar a conquistar espaço como principal meio de comunicação, nas regiões mais afastadas dos grandes centros, ainda era o rádio o principal veículo de divulgação dos novos cantores. Foi também através do meio radiofônico que Sérgio Reis fez ecoar sua voz e conseguiu tornar-se conhecido do grande público.

Depois que o sistema de produção fonográfica e televisiva do programa Jovem Guarda se mostrou saturado e o mesmo foi extinto, os cantores que dele participavam como elenco fixo - ou como convidados assíduos - deram outros rumos às suas carreiras artísticas, como é o caso de Sérgio Reis, que encontra na velha música caipira elementos que, relidos, iriam agradar o público consumidor.

Juntamente com a sonoridade tradicional da música caipira, ficava para trás também o vestuário com o qual as duplas de cantores se apresentavam. Sérgio Reis

passaria a cantar sozinho e a trajar roupas que lembravam o caubói norte-americano, muito visto nos filmes de faroeste por aqui exibidos, sem dispensar o chapéu e o lenço amarrado no pescoço. Segundo Nepomuceno (1999), o desejo “de modernizar a cara da música e do próprio artista sertanejo de ser aceito pela nova classe média urbana estava escancarado” (p. 179). Sérgio Reis parecia acertar em cheio o gosto do público consumidor e quando leva ao cinema sua música de maior sucesso e sua figura de “cantor jovem e moderno” obtém excelente resultado de bilheteria, protagonizando um dos filmes mais vistos do cinema nacional “*O Menino da Porteira*” (BR, 1976).

4.2 - Diogo: o moderno boiadeiro ou Um rural em ritmo de aventura

Se na canção de Teddy Vieira e Luisinho o “boiadeiro-narrador” não nos revela seu nome, no filme de Jeremias Moreira Filho ele tem nome e sobrenome, Diogo Mendonça, e é interpretado pelo cantor Sérgio Reis. Na obra fílmica não é o “narrador-boiadeiro” que nos conta sua história ou estrutura a narrativa. Nela estão inseridos outros personagens além do menino, sua mãe e o boiadeiro, assim como novas tramas, que são criadas para dar sustentação aos quase oitenta minutos da película. Muda-se também a ambientação onde se passa a história, pois, enquanto na canção remete-se a um rural pobre, o filme se passa em torno de uma pequena vila – que não é nomeada – e os personagens envolvidos são proprietários de terra – pequenos e grandes – e, relembrando o cenário dos filmes de *western*, pequenos comerciantes de uma hospedaria, uma barbearia e uma farmácia.

Ao som dos acordes iniciais da música “*Poeira*” (Serafim Gomes e Luiz Bonan),



Ilustração 1 – Diogo Mendonça toca seu berrante apedido de Rodrigo.

vemos ao longe uma boiada e a estrada por onde caminham os animais e alguns boiadeiros que os tangem. Um corte nos leva diretamente a ver os cavaleiros mais próximos. Cortes bruscos se sucedem, ora mostrando os bois em sua marcha ora os boiadeiros, até que a câmera focaliza pela primeira vez Diogo, o chefe da comitiva. A partir de então, ora o veremos,

principalmente, através de *closes*, tocando seu berrante, ora mostrando sua destreza em

conduzir o rebanho ou cantando. Trajando uma calça branca, camisa marrom, lenço vermelho amarrado no pescoço, botas e coldre na cintura, sua figura, tal como é pintada, nos remete imediatamente aos caubóis dos filmes de faroeste, personagens já bem conhecidos pelo público brasileiro, popularizados através do cinema americano desde os anos 40 e pelo cinema italiano, com seu *spaghetti western*, na década de 60. Diogo é desenhado pelo narrador cinematográfico como um homem moderno, além de suas roupas que lembram os caubóis americanos, temos um outro elemento que o aproxima a este herói *hollywoodiano*: em vários momentos Diogo afirma ser um “homem livre”.

A jornada do boiadeiro termina com sua chegada à fazenda Ouro Fino, pertencente ao Major Batista, contratante dos serviços da comitiva e dono dos animais que Diogo e os outros boiadeiros conduzem. Batista é desenhado como o “coronel” da trama, não dispensando sequer a manutenção de “capangas armados”, também é padraço de Juliana que é pintada como a “mocinha” do filme e contrária à posição assumida pelo padraço, deixando, por várias vezes, verbalmente explícita sua posição. Ela é professora da localidade fictícia em que se passa a história e terá um flerte amoroso com Diogo, “desafiando” mais uma vez a vontade do Major.

Temos também na narrativa fílmica o personagem Militão, o inspetor de quartirão, que relembra o xerife das fitas de faroeste. As suas poucas falas na trama servem principalmente para explicar alguns fatos que vemos na tela e para ajudar a defender os interesses de Batista. Deste modo, é através de Militão que se explicita o conflito tipicamente maniqueísta que acompanha o gênero faroeste: enquanto este inspetor fica do lado do *mal* (defendendo os interesses do proprietário da fazenda Ouro Fino), o boiadeiro representa o *bem* (é envolvido pelos problemas dos pequenos proprietários de terra, representados principalmente pelos personagens Otacílio Mendes e Pascoalino - os únicos nomeados - e também é apoiado pelo farmacêutico da região, Doutor Almeida, que tenta a todo custo explicar a todos as “tramóias” feitas por Batista).

Como dissemos, o filme se inicia com a chegada da comitiva que transporta o gado de Batista. Findo este trabalho, Diogo é procurado por Almeida e Otacílio para que transporte o gado dos pequenos proprietários, o que, de certa maneira, romperia com a dominação exercida por Batista, uma vez que ele é o único comprador da região. Diogo aceita a incumbência e é assim que o filme começa a atribuir características heróicas ao personagem e a acentuar sua tão invocada liberdade em agir, re-trabalhando

a idéia de liberdade presente na vida do boiadeiro suscitada pela composição de Teddy Vieira, assumindo outra vertente na película.

Quando entrega os animais que transportou, o boiadeiro afirma a Batista: “Major, eu não sou homem de cumprir ordens”, ou ainda, durante o momento em que Otacílio – personagem que parece ser o representante dos pequenos proprietários – e Dr. Almeida, o farmacêutico ilustrado, lhe contratam para que ele leve outros animais e lhe pedem que aguarde alguns dias até que reúnam as “oitocentas cabeças”, Diogo sem pestanejar diz: “Se em dois ou três dias não ficar resolvido acaba meu compromisso e eu vou cuidar da vida!”. O personagem é pintado como senhor do seu destino, livre de condicionantes que o vinculasse ao Major Batista, ou ainda, aos pequenos proprietários: segunda a perspectiva dada pela narrativa fílmica, o personagem é livre e, como tal, pode agir conforme julgar correto.

Batista ao sentir-se “ameaçado” pela possível união dos pequenos proprietários em vender seus animais a outro comprador, e pelo “contrato” firmado com Diogo para que lhes façam o transporte, chama o boiadeiro até sua fazenda para um aviso final. Na fazenda Ouro Fino, antes de conversarem, Diogo dá prova de sua habilidade com o trato dos animais ao domar um “cavalo bravo”, dizendo que para ter êxito no intento é preciso tratá-lo com “carinho” pois, com “cavalo, mulher e cachorro, carinho nunca é demais”, sentencia o peão com uma tirada machista, ao gosto da época e para o deleite do público masculino. Provada sua “valentia” diante dos olhos de todos “os capangas do Major”, temos o seguinte diálogo:



Ilustração 2 – Diogo chegando a fazenda Ouro Fino.

Major Batista: Seu Diogo, eu mandei lhe chamar aqui não foi bem pro senhor amansar cavalo. Foi pra lhe dizer que não quero saber do senhor transportar a vacada desse povaréu! Eles tem que entender que negócio de gado tem que ser feito aqui! Comigo ou com minha gente! E não adianta espernear que a coisa sai pelo nariz! Aí o prejuízo vai ser maior...

Diogo: Olha Major, eu não tenho nada com sua política e com suas desavenças. Nem com a política e desavença de ninguém. O meu negócio é transportar gado. Pagou o que vale eu tô aí! E tô pra o que der e vier!

Major Batista: Bão, é o que eu sempre digo! Quem quer faz, quem não quer manda! Quem avisa amigo é! Seu Diogo o senhor ta avisado. Agora faça o que quiser! Depois não venha chorar as pitangas comigo!

Diogo: O que o senhor quer dizer com isto?

Major Batista: Quero dizer, seu Diogo, que o senhor foi contratado pra trazer meu gado. Trouxe. Recebeu sua paga. E, portanto, acho melhor negócio o senhor voltar pra sua casa.

Diogo: O senhor me tratou pra trazer o gado! E seu gado tá aí! Portanto não tenho que lhe dar satisfação do que tenho que fazer ou deixar de fazer daqui por diante! E pelo visto não tenho nenhum assunto pra tratar com o senhor!

Esta cena parece oferecer o elemento central que estrutura toda a obra. A partir deste momento a narrativa passará a desenvolver-se de maneira que os bons fiquem de um lado e os maus de outro, na tentativa de reler o rural presente nos *westerns* norte americanos. O boiadeiro não aceita receber ordens do Major, afinal é desenhando como o homem livre, adepto as relações modernas de trabalho, apesar de transportar os animais de maneira arcaica. Lembremos que a todo o momento Diogo diz ter sido contratado para trazer o gado para Batista e tendo recebido sua paga estaria apto a ser contratado por outros. A relação entre o Boiadeiro e o Major é de contrato de trabalho, e não a de favor e, que por ser assim, pressuporia determinadas regras pré-estabelecidas entre as partes, fato que vem fortalecer suas principais características. Por ter sua “liberdade” afrontada, o boiadeiro acaba por se envolver “moralmente” com os pequenos proprietários. A partir de então, o filme reforça seu olhar sobre Diogo atribuindo-lhe características heróicas, desconsiderando seu individualismo e egoísmo. Com isso, o narrador cinematográfico marca a posição de Diogo, pois, ao colocá-lo ao lado dos pequenos proprietários – lembremos que se, por ventura, acatasse as ordens dadas por Major Batista, sua liberdade e individualidade seriam tolhidas – cria-se uma espécie de “solidariedade” acentuando suas qualidades morais: honestidade, honra e principalmente liberdade em agir e tomar decisões. Esta característica do boiadeiro parece ser o divisor de águas na narrativa e localiza-se no plano moral que acaba por servir para que a narração defina heróis e vilões e, a partir desta divisão, dê um novo significado para o drama gerado pela morte do menino tal como nos conta a letra da canção e que no filme assume outra perspectiva.

No mundo representado em *O Menino da Porteira*, o desenho da figura de Diogo com suas características, nos termos em que se dá, desautoriza o código que orienta o personagem. Ou seja, Diogo não consegue equiparar-se ao caubói dos filmes de faroeste, figura acionada pela narrativa fílmica para criar o personagem, justamente pelo fato de condensar em si elementos do trabalhador moderno (principalmente ao levantar

a idéia de contrato de trabalho), porém, exerce uma atividade vista como “arcaica”. Dentro do personagem aparecem imbricadas características da velha ordem social que nestes anos da feitura do filme era sobreposta pela idéia de moderno propalada e imposta pelo estado ditatorial vigente. O peão retoma a idéia do tropeiro/boiadeiro, tempo de um rural lento, de trabalho árduo, em que este trabalhador estava sujeito às intempéries da natureza e era semi-nômade. Mas também traz em si elementos do homem moderno que se diz livre, é egoísta e individualista, e vende sua força de trabalho a quem lhe pague. Além disso, o mundo rural em que está inserido assemelha-se aos *westerns* somente pela aparência – existência da hospedaria, da barbearia, presença do inspetor de quarteirão etc – as relações ali existentes, nas quais Diogo está inserido, são as velhas relações coronelistas de mando e ordem.

Diogo em uma de suas cantorias desafia ao violão o orgulho de ser caipira. É na hospedaria de seu Noca – um arremedo de *saloon* dos filmes de faroeste – que o peão, em companhia dos demais boiadeiros, solta a voz no refrão da música dizendo: “Mas eu não tenho vergonha de dizer que sou caipira, e a fé que trago no peito ninguém rouba ninguém tira”. Talvez pudéssemos pensar que Diogo canta o “orgulho” de ser caipira justamente porque o filme não o desenha como tal. Ele não representa o caipira encontrado por Antonio Candido (2001) e descrito *Os Parceiros do Rio Bonito*, tampouco lembra as tradicionais duplas de violeiros. A representação de um rural de tempo lento, que mesclava a rotina de trabalho ao ritmo da natureza, como aparece no filme *Luar do Sertão*, perde espaço para um rural que se mostra aberto e repleto de possibilidades de toda sorte de aventura. Assim, o personagem Diogo, como já dissemos, relê o caubói americano, seja em suas roupas, em seus atos ou na sua crença de liberdade, especialmente, no que se refere às relações de trabalho.

Apesar do tom heróico atribuído pelo narrador cinematográfico a Diogo, a narrativa se desenvolve deixando-o alheio aos problemas suscitados, sem que ele realmente faça algum ato magnânimo. É quase por acaso que ele “fica ao lado” dos pequenos proprietários, também o esperado duelo final entre ele e Major Batista não acontece – Batista é morto por um boi. Resta a Diogo somente domar “cavalo bravo”, cantar e libertar a mocinha (Juliana) do porão onde havia sido presa pelo padraсто, porém o peão o faz depois da morte do Major.

Percebemos então que na construção do personagem Diogo estão presentes algumas características que perpassam toda a obra: a imbricação entre o novo e o velho, entre o moderno e arcaico. Se no filme *Luar do Sertão* havia uma divisão clara e

ingênua entre bem (mundo rural, caipira) e mal (idéia de mundo urbano, moderno), no mundo de *O Menino da Porteira* esses elementos estão presentes e imbricados em todos os personagens, sem intentar uma divisão entre eles. Isto gera uma fratura dentro da obra. Vários problemas são levantados pela narrativa, como por exemplo, a crise entre o grande proprietário *versus* pequeno proprietário, porém ao inserir nessa disputa o “arremedo” de herói, esvazia-se esta questão. A narrativa aciona Diogo como um herói que “aparece” para solucionar o enfrentamento entre os proprietários de terra. No entanto, mal construído na trama, o conflito não será solucionado por Diogo mas acirrado por ele e resolvido pelo “destino”, complicando o seu papel na trama.

E, assim, dando uma nova roupagem à música antiga, importando a ambientação dos filmes de faroeste, relendo a figura do boiadeiro/tropeiro e tentando atribuir-lhe características do caubói americano, o filme desloca o foco narrativo presente na canção “O Menino da Porteira”, e por meio deste personagem parece mostrar uma versão acanhada de um princípio de individualidade da modernidade que se instaurava no país.

4.3 - Em busca de um culpado: da música de sucesso para o filme

O menino da porteira, que na canção não sabemos o nome, no filme chama-se Rodrigo e é filho dos pequenos proprietários Otacílio Mendes e Carolina. A situação de pobreza invocada pela música que nomeia a obra não é retomada em sua versão



Ilustração 3 – Rodrigo, o menino da porteira.

cinematográfica. O *menino*, personagem que já é anunciado desde o nome da película, entra na composição da obra principalmente em três cenas mais longas. Logo no início da exibição sob os versos finais da música “Poeira” – enquanto vemos a tropa se aproximar e ganhar contornos mais nítidos – notamos que o personagem espera a passagem dos animais. Abandonando sua brincadeira com o estilingue, o garoto corre em direção a porteira para abri-la. Para que não reste dúvida ao espectador, ouvimos pela primeira vez a voz de Diogo conduzindo a boiada “Vai boi! Vai boi!”. Os acordes musicais continuam e Rodrigo, ao ver Diogo montado em seu cavalo, grita: “Toca o

berrante seu moço!” e imediatamente é atendido pelo boiadeiro que, ao contrário da letra da canção, não “lhe entrega uma moeda”. Por meio de uma montagem didática e clara – com planos abertos mostrando a boiada, entremeados por *closes* em Diogo e em Rodrigo – a construção destes primeiros minutos nos faz lembrar trechos da conhecidíssima canção que dá nome a obra. Resta ao espectador acompanhar o desenrolar da história e observar como a canção ganha significado na grande tela.

A partir desta primeira cena, o personagem Rodrigo voltará a ser visto através de pequenas e rápidas tomadas inseridas entre os momentos em que Diogo se vê envolvido pela “disputa” entre os proprietários de terra. Assim, vemos por diversas vezes o menino “correr para abrir a porteira” para que os boiadeiros passem e, incansavelmente, pedir ao boiadeiro: “Toque o berrante seu Diogo!”, lembrando novamente a letra da canção de Teddy Vieira e Luisinho, possibilitando que o boiadeiro afirme “Rodrigo assim você vai ficar conhecido como o menino da porteira”. O personagem é pintado pelo filme como uma criança esperta, inteligente, obediente aos pais. Além de freqüentar a escola, o vemos andando a cavalo, subindo em árvores, acompanhando o pai em suas idas e vindas. A partir do momento que Rodrigo conhece Diogo, imediatamente deseja, “quando crescer”, ser igual ao boiadeiro: trabalhador, honesto e “cantador” como o próprio personagem diz. Ou seja, parece estar deslumbrando com a liberdade e possibilidade de viver muitas aventuras que a profissão lhe traria. O boiadeiro chega até aconselhá-lo: “Rodrigo, pra ser um boiadeiro de verdade, primeiro precisa ir na escola! Senão você não vai nem saber contar seu gado!”. Não é mais a situação de miséria que motiva o menino “correr para abrir a porteira”, para em seguida ganhar uma moeda, mas simplesmente a admiração que Rodrigo tem pelo boiadeiro.

No segundo momento em que a narrativa volta sua atenção a Rodrigo mais demoradamente o veremos acompanhado de Diogo. O garoto havia sido pego por um “capanga do Major Batista” enquanto colocava uma de suas arapucas nas terras da Ouro Fino. Juliana, enteada de Batista, ralha com o capanga e pede ao padraсто que o leve de volta a sua casa. É Diogo quem se oferece para fazê-lo e na garupa de seu cavalo leva o garoto. Esta cena parece ter como função principal forjar uma aproximação entre o boiadeiro e o *menino da porteira*. Não é



Ilustração 4 – Diogo e Rodrigo: trocas de segredos.

dispensado sequer um pedido de guarda recíproca de segredos para fortalecerem a amizade: Diogo não contará aos pais do garoto sobre suas “estripulias” nas terras de Batista e, em contrapartida, o menino não deverá dizer a ninguém que viu o boiadeiro domar o cavalo nas terras da Ouro Fino. Notemos que em momentos anteriores, Diogo havia afirmado ao Major que ele “trabalha pra quem lhe paga” assim, o pedido que o boiadeiro faz a Rodrigo para que lhe guarde seu segredo soa desnecessário pois, pouco importaria para este “homem livre” conversar ou trabalhar para Batista ou Otacílio. Resta na cena somente a idéia de mostrar o vínculo de amizade e admiração entre Rodrigo e o boiadeiro, preparando assim o espectador para a terceira e última aparição do garoto na película.

Major Batista sem possuir elementos para demover definitivamente Diogo de seu intento – trabalhar para os pequenos proprietários – e desejoso de manter seu poder na região, arma uma tocaia para os boiadeiros. O filme desde seu início tenta pintar Diogo como sendo o “grande problema” que Batista teria que enfrentar. Mas, como a narrativa fílmica resolveria esta questão? Um duelo entre Batista e Diogo – como se espera de um filme de *bangue-bangue* – criaria um grande problema pois se Diogo vencesse, o mocinho teria matado um homem e sujado suas mãos. Se acontecesse o contrário, o *mal* triunfaria sobre o *bem*. Além disto, como ficaria o enredo da canção que nomeia a película? A solução encontrada pela narrativa fílmica – ainda que destoasse de toda a discussão que foi construída durante o filme – é o estouro da boiada a partir de uma estratégia de Batista.

A comitiva comandada por Diogo inicia sua jornada acompanhada em alguns instantes por Rodrigo. Aconselhado por Zé Coqueiro – também boiadeiro – o garoto pega o rumo de sua casa e no meio do caminho encontra um pássaro preso em uma armadilha. Vemos então os “capangas do Major” estourarem a boiada. Por meio de um plano aberto vemos os animais assustados, contrastando com essas imagens, vemos tomadas de meio corpo ou close em Rodrigo que se mostra assustado e tenta fugir, e outras cenas de entremeio para vermos os capangas atirando. O menino sem conseguir montar em seu cavalo é atingido fatalmente pelos animais. Diogo chega e vai ao encontro de Rodrigo e o vê em seu quarto, senta-se na cama ao seu lado, pega em sua mão e olhando para o menino diz:

Diogo: Rodrigo você tá me ouvindo?

Rodrigo: Meu cavalo fugiu! E eu fiquei a pé! Boiadeiro não pode ficar a pé! E eu ainda nem aprendi a tocar o berrante! Agora não dá mais tempo!

Diogo: Você vai ficar bom Rodrigo! Oê ainda vai tocar muito berrante!

Rodrigo vira seu rosto e fecha os olhos. Doutor Almeida o examina e, com um sinal afirmativo feito pela cabeça, sentencia a morte do *menino da porteira*. Por meio de um corte brusco vemos ao longe se aproximar o “estouro da boiada” que agora é conduzida em direção da fazenda Ouro Fino, seguidos por Otacílio, Diogo e os demais boiadeiros todos com revólveres e espingardas nas mãos atirando para o alto e também em direção aos capangas de Major Batista, iniciando a “desforra” para vingar a morte de um inocente, no “melhor” estilo dos *bangues-bangues*. A boiada irrompe a fazenda Ouro Fino e começa a destruir suas benfeitorias. Vemos e ouvimos troca de tiros entre os boiadeiros e os capangas, numa cena que muito se assemelha às cenas dos tiroteios dos filmes de faroeste. Sem conseguir identificar, vemos vários personagens serem atingidos por tiros e caírem. Diogo, empunhando seu revólver, sai em busca de Major Batista que amedrontado tenta fugir. Na tentativa de escapar dos tiros e dos animais, Batista fica preso dentro de um curral e um boi avança sobre ele acertando-o mortalmente. O duelo entre Diogo e Major Batista não ocorre, como sugeria toda a narrativa, deixando com isso imagem do boiadeiro imaculada frente ao espectador, passando a idéia de que a justiça foi feita, sem que Diogo tenha “sujaado suas mãos”. Em seguida o boiadeiro sai em busca de Juliana e a liberta do porão onde havia sido presa pelo padraço.

No filme, a morte de Rodrigo é proposta como fato das disposições e mandos de Major Batista que, convicto de seus interesses específicos – num misto de medo por ter seu poder contestado e temeroso de voltar a perder parte de seus bens, como teria ocorrido com a crise de 1929 – ordena que seus capangas estourem a boiada que é conduzida por Diogo. Não é mais uma casualidade do destino, um boi “bravo” que teria ferido o *menino da porteira*, como sugere a música conhecida, mas sim a *maldade* e a ganância de um grande proprietário de terra que teria causado sua morte. Tampouco a tragédia da morte do garoto é reforçada pela solidão de sua mãe, como faz a canção. Com isso o personagem Batista – o grande proprietário pintado como o *coronel* da trama – acumula em si a personificação da maldade e, dessa forma, escapa ao filme a questão do poder que a grande propriedade lhe confere e que por vários momentos da

narrativa foi acionado. Deste modo, um problema político e social é transposto para o plano individual e moral.

A atenção dada a Diogo durante toda a narrativa é o fio que tenta amarrar todas as outras cenas. No encerramento do filme, Diogo parte solitário e é o foco da atenção. Num plano fixo, imóvel, vemos o boiadeiro que vai ficando cada vez menor aos nossos olhos e assim caminha até desaparecer no horizonte, enquanto a canção *Menino da Porteira* surge com força, e agora ganha outro



Ilustração 5 – Última tomada do filme: Otacílio e Carolina junto ao túmulo do filho, enquanto Diogo se afasta até sumir no horizonte.

significado. A cruz colocada sobre a cabeceira do túmulo do menino lembra o emblema do “sacrifício pela humanidade”, ou ainda, parece afirmar que um inocente morreu para que o *mal* pudesse ser punido. Entretanto, a cena não deixa espaço para reflexões mais profundas, ela evolui sem solução de continuidade tentando chamar nossa atenção para a morte do menino e o silêncio imposto ao toque do berrante, como faz a letra da canção que ouvimos.

A morte do menino da porteira ganha outro significado na tela. Não foi um boi bravo, arisco, comumente encontrado pelas estradas afora que o teria feito, uma fatalidade do destino, como fala a letra de Teddy Vieira. Na película, o culpado pela morte é personificado por Major Batista, o que acaba por deslocar o foco narrativo presente na canção “O menino da Porteira”. E como já dissemos é o “coronel” que morreu pelas “patas” de um boi, deixando no ar a idéia que o destino pune os maus, ainda que o preço seja a morte de um inocente.

4.4 - Outras músicas no filme ou Com quantos “gêneros cinematográficos” se forja uma narrativa

A lógica no desenvolvimento do filme parece conferir um estatuto muito específico às disposições pessoais e vontade dos personagens: todas as cenas e personagens parecem ter sido construídas para ressaltar os atos do boiadeiro e também

para mostrá-lo cantando. A narrativa fílmica toma para si e mistura diversos gêneros cinematográficos para compor a histórica contada, se configurando, como sugere Rodrigo da Silva Pereira (2002), como um *western feijoada*.



Ilustração 6 – Juliana e Major Batista em uma de suas muitas discussões.

Juliana, enteada de Batista, é professora. Não concorda com as atitudes do padrasto e verbalmente deixa clara sua posição contrária. Desde o primeiro momento em que a mocinha vê Diogo, percebemos, por meio de uma montagem didática – uma tomada nos mostra o rosto de Juliana, em seguida Diogo, embalados ao som de uma música instrumental lenta – por meio disto sabemos que os dois terão um flerte amoroso, contrariando os desejos do Major. Dessa maneira, o narrador cinematográfico fornece elementos melodramáticos à história contada. Apesar de ter uma profissão liberal, discordar do padrasto verbalmente e se encantar pelo boiadeiro – ou pela idéia de liberdade que ele transmite – o filme a mantém morando na mesma casa que Batista. Sugere-se com isso que o lugar da mulher é ao lado da família, mesmo que seja maltratada, ou em sua casa ao lado do marido e dos filhos. Lembremos da personagem Carolina, mulher de Otacílio e mãe de Rodrigo, que pouco fala e pouco comparece na história, mas quando o faz está as voltas com os cuidados do lar, do marido e do filho. As duas únicas mulheres do filme, a casada cuida da família e da casa, e a solteira, Juliana, é professora, responsável pelo “segundo lar” das crianças, a escola. Apesar de tentar dar ares de maior liberdade individual, de tentar atribuir vontade própria a Juliana, como por exemplo, mostrando-a divergente das idéias do padrasto e lecionando, ela permanece sobre a tutela de Batista, ficando no ar a idéia que só se “libertará” no dia de seu casamento.

Zé Coqueiro é também boiadeiro da comitiva de Diogo e, juntamente com Filoca, é um dos responsáveis pelos momentos cômicos do filme. Essas cenas cômicas são enxertadas em meio às cenas que mostram como o conflito entre os proprietários de terra vinha sendo armado, acabando por distendê-lo e deixando-o, muitas vezes, em segundo plano. O personagem sempre se utiliza de dois bordões (“sartei de banda” e “ai gostoso”) para criar o riso, sem descartar também gestos “exagerados”: anda de maneira jocosa, faz caretas, atrapalha-se com a pronúncia de algumas palavras, etc. Filoca mostra-se apaixonada pelo “Coqueiro”, como ela diz, e tenta conquistá-lo. Isto possibilita a criação de momentos cômicos na obra: Filoca tentando conquistar Zé

Coqueiro e ele “sartando de banda”. Assim, estes personagens retomam características dos personagens cômicos do teatro caipira feito em circos e fortemente presente nos personagens Simplício e Nhá Barbina, como observamos em nossa análise do filme *Luar do Sertão*.

O farmacêutico da pequena vila em que se passa parte da história narrada é o responsável por tentar dar explicações “histórico-sociológicas” para os outros personagens – inclusive Diogo – e arregimentar os pequenos proprietários para contratarem o boiadeiro e tentarem se libertar do jugo econômico imposto por Batista. Almeida é desenhado como homem versado nas idéias e palavras e que conseguiria captar as formas de exploração feita por Batista. Assim, o farmacêutico toma para si a tarefa de “explicar” a todos as “tramóias” do Major. É este personagem que explica a Diogo – e por conseqüência aos



Ilustração 7 – O ilustre farmacêutico e Diogo.

espectadores do filme – a “história de Batista”, os motivos pelos quais tenta manter o domínio econômico e político da região. Por meio dele sabemos que Batista era dono de um grande cafezal e com a crise de 1929 havia perdido muito dinheiro e, por conseqüência, parte das terras. Substituindo a lavoura de café pela criação de gado, após a II Guerra o Major voltou a progredir economicamente e a partir de então tenta recuperar, “a todo custo”, “a antiga área da Ouro Fino”. É o homem investido e respaldado pela ciência quem teria essa função. Todas as suas falas e diálogos são feitos a partir de uma hipotética norma culta criando um contraste com os demais personagens. A existência deste personagem parece uma tentativa de dar ares à película de um produto com “valor cultural elevado”.



Ilustração 8 – Militão e Chico Burro.

No cenário em que se passa a trama podemos observar, além da farmácia, a barbearia, a hospedaria, uma pequena praça e algumas ruas por onde andam os personagens. Militão, o inspetor de quartirão que rende homenagem involuntária ao gênero faroeste, tem como companheiro o personagem “Chico Burro”, cuja função na trama parece ser apenas a de dialogar com esta

“autoridade”. O inspetor de quarteirão diz trabalhar para Batista, apesar de não vermos nenhuma cena composta pelos dois personagens.

Durante todo o filme, o olhar da câmera cinematográfica ora segue o diálogo dos personagens ora fixa-se em Diogo quando canta, deixando claro suas intenções ao espectador. Todos os personagens com suas características peculiares, como explicitamos anteriormente, são acionados na composição do filme para ressaltarem e darem “motivos” para que o boiadeiro entre em cena – mais contundente ainda quando o vemos cantar. Quando o olhar da câmera se desvia de Diogo é para deixar claro um dado que julga importante, seja explicitando uma intenção que se quer oculta (acompanhando o olhar de Juliana quando vê o boiadeiro pela primeira vez, por exemplo), seja surpreendendo uma emoção ou um gesto que nos informa os interesses dos personagens (como, por exemplo, nas cenas iniciais quando vemos Rodrigo observando encantado o boiadeiro se aproximar). Acompanha-se a isto geralmente uma melodia instrumental reforçando as suspeitas do espectador e delineando os personagens e suas funções na trama – (a exemplo quando vemos Militão pela primeira vez sua imagem vem acompanhada de uma música que tenta gerar suspense).

Dessa maneira, durante toda a fita, o narrador cinematográfico tenta conferir maior peso às características de Diogo e, a todo momento, preocupar-se em “ajustar” as cenas e as históricas dos demais personagens para que o espectador veja principalmente o boiadeiro, que tenta ser o elo, a espinha dorsal que daria unidade ao filme. Não importa quais as características dos personagens, tampouco os problemas por eles levantados durante o decorrer da trama, ou ainda de qual “gênero cinematográfico” tenham “saltado”, a narrativa fílmica parece “dar voltas”, anular algumas questões, sobrepor elementos díspares para que consiga costurar-se a figura do boiadeiro e sua história.

Com este “ajuste” forjado pela narrativa, todas as cenas em que ouvimos as músicas cantadas – no caso por Sérgio Reis, não o personagem que ele interpreta – comungam-se com as imagens que vemos. No início do filme, ao som da música “Poeira” (Serafim Gomes e Luiz Bonan), vemos o transporte dos animais e a “poeira” levantando enquanto o boiadeiro tange os animais. Durante o momento em que levam os animais dos pequenos proprietários para o “Remanso” – propriedade de Otacílio – para que em seguida possam transportá-los, ouvimos a canção “Recolhida” (Osvaldo Mello, Clayton Oliveira) que também casa com as imagens: “os boiadeiros recolhem a boiada e levam pra invernada”, como diz a letra da canção.

Entretanto, existem momentos no filme que o próprio boiadeiro canta algumas músicas, onde se mistura realidade e ficção, isto é, o cantor conhecido e o personagem do filme. Neste momento, a narrativa fílmica “abre espaço” na história para que Diogo possa soltar sua voz. Essas canções ora servem para anunciar os fatos que virão em seguida, ora para explicar o posicionamento do boiadeiro frente aos problemas em que se vê envolvido. A primeira vez que vemos Diogo cantando, nos primeiros momentos do filme, sua comitiva parada no “pouso” para no dia seguinte entregar os animais ao proprietário, Diogo canta “Assim é meu sertão” (Osvaldo Mello, Clayton Oliveira), que versa sobre as belezas do sertão e anuncia que só ali encontrará a “cabocla, que é a flor mais bela”. Na cena seguinte, Diogo conhecerá Juliana. Outro momento semelhante ocorre quando canta “não ter vergonha de ser caipira” e as belezas do campo. Momentos antes vimos os pequenos proprietários reunidos decidindo sobre sua possível “contratação”. As duas cenas são inseridas na narrativa em momentos que o personagem “está de folga” – não está trabalhando – reforçando assim suas características de homem livre, trabalhador e cumpridor exemplar de suas tarefas, contribuindo com isto para a caracterização heróica atribuída ao personagem.

Para contrapor as músicas cantadas pelo boiadeiro, ou aquelas que servem de comentário para as imagens e que são interpretadas por Sérgio Reis, existe ainda na narrativa alguns momentos que por meio da existência de um rádio na cena, ouvimos as tradicionais músicas caipiras em dueto de vozes. Enquanto vemos Militão na barbearia, conhecemos a programação radiofônica. Ouvimos ao fundo uma propaganda do “Programa Sertanejo Classe A”, da “Rádio Record”, e o refrão da música “Cavalo Preto” (Anacleto Rosas Jr.) ressoa: “No lombo do meu cavalo / Eu viajo o dia inteiro / Vou de um estado pro outro / Eu não tenho paradeiro / Quem quiser ser meu patrão / Me ofereça mais dinheiro / Eu sou muito conhecido / Por esse Brasil inteiro”. Este trecho da música parece já anunciar a tomada de posição de Diogo, pois na cena seguinte o veremos afirmando ao Major Batista que seu “negócio é transportar gado, pagou o que vale, tô aí”.

Assim, tanto as músicas, como os demais personagens do filme, quando vistos na totalidade da obra servem somente para reforçar as características atribuídas pelo narrador cinematográfico a Diogo e, escapando da ficção, mostrar ao público o cantor de sucesso Sérgio Reis, mesmo que para isso os problemas por eles levantados sejam esquecidos ou banidos da narrativa fílmica.

4.5 - A tentativa da cor local: um “enxerto” na narrativa

Antes do desfecho trágico dado ao filme, com exceção de Batista e seus “capangas”, vemos todos os personagens em uma Festa de São João. O festejo como nos esclarece Pascoalino, dono da propriedade em que ele ocorre, é para comemorar a remessa do gado pelas mãos da comitiva de Diogo. Neste momento, a obra cinematográfica traz para si tradições consideradas “tipicamente” caipiras. Ao som de violas e acordeom vemos os personagens ora dançando o catira¹², ora a quadrilha¹³. Também neste momento a câmera cinematográfica é generosa em mostrar Diogo que dança acompanhado de Juliana, reforçando o envolvimento “amoroso” entre os personagens.

É o dono da festa, Pascoalino, quem anuncia a dança da quadrilha e a “dupla” da cidade “Roberto e Meirinho¹⁴”, que tocam viola e acordeom e quando cantam são acompanhados por Zé Coqueiro. A sonoridade apresentada neste momento do filme é diferente daquela que estávamos ouvindo até então. Zé Coqueiro, acompanhado de Roberto e Meirinho, canta:

Para todo o sertão e cidade
Uma novidade nós vamos cantar!
O coro de uma linda história
Quem tem memória pode decorar!
É um coro muito bonitinho
É simplezinho, vocês vão ver!
A letra dele é bem curtinha
Até criancinha pode aprender!

¹² Catira é o nome dado a uma dança que foi muito presente no interior do estado de São Paulo e pode ser considerado como uma autêntica dança brasileira. É uma espécie de sapateado brasileiro, executado com “bate-pé” e ao som de palmas e violas. Pode ser praticado tanto por homens quanto por mulheres, ou ainda de forma mista. (Cf. SANT’ANNA, 2000)

¹³ Segundo Jairo Severiano (2008), a quadrilha foi trazida ao Brasil pela Família Real Portuguesa. De origem francesa, teria desfrutado de grande prestígio pela maior parte do século XIX, declinando com a Monarquia. Segundo este autor “esse prestígio deveu-se em parte ao fato de ser a dança que abria os bailes da corte, uma praxe da realeza européia que encantou os brasileiros” (p. 24). Prossegue dizendo que esta dança aristocrática, ao “sair de moda”, “acaipirou-se, trocando os salões pelos terreiros juninos, sobrevivendo apenas em variantes popularescas”. (Cf. SEVERIANO, 2008).

¹⁴ Nascidos no interior de São Paulo, os irmãos Roberto e Meirinho mudaram-se para a capital no início da década de 1970. Gravaram o primeiro LP em 1975 intitulado “Linha Sertaneja Classe A”. Tiveram grande repercussão com a música “Noite do nosso amor”, de composição própria. (Cf. <http://paginas.terra.com.br/arte/boamusicabrasileira>. Ultimo acesso em 29/07/2008)

(A música continua somente aos assobios de Zé Coqueiro e seus trejeitos cômicos)

Esta canção destoa daquelas cantadas por Diogo. Enquanto as canções do peão-violeiro mantêm uma certa temática rural – a vida dos boiadeiros – acompanhadas por novos instrumentos musicais, aqui a temática parece pouco se identificar com o mundo agrário ou urbano, como diz a letra da composição, “serve para todo sertão e cidade”, porém a sonoridade segue àquelas das músicas caipiras: viola, violão e acordeom.

As mulheres usam vestidos coloridos, com babados e fitas, os homens calças e camisas xadrezes, sem esquecer do chapéu. As roupas que vemos os personagens trajando nesta festa diferem das roupas usadas pelos mesmos personagens durante o restante do filme, principalmente das mulheres. Por meio de um “olhar urbano” o filme faz uma leitura do que seria uma suposta “festa caipira”, porém ela dista em muitos aspectos daqueles festejos descritos por Antonio Candido (2001). Em *Os Parceiros do Rio Bonito*, o autor nos conta que os dias de não trabalho do caipira, incluídos aí os dias devotados aos santos populares, mesmo que não coincidissem com o calendário oficial da igreja católica, tinha uma função importante nas formas de sociabilidade caipira. Entre outras comemorações, o autor destaca a festa de São João, que ocorria no dia 24 de junho de cada ano, encerrando o ano agrícola, motivo de comemoração pela colheita obtida, pagamento de promessas feitas ao santo e pedidos de um próximo ano de fartura. Assim, nos mostra Candido que os festejos caipiras ligavam-se ao modo de subsistência, ou ainda era uma forma de “paga” pelo trabalho prestado: terminado o trabalho, o caipira que recebia auxílio de seus vizinhos, lhes oferecia uma “pequena” festa.

Da maneira que a cena é composta – inclui-se aí os trajes dos personagens – denota-se um olhar urbano tentando reler uma tradição rural, criando um distanciamento entre o mundo representado pela narrativa fílmica e o mundo “tradicional” da festa caipira, evidenciando-se mais como construção simbólica do que como realidade. O festejo aparece como um enxerto dentro da narrativa fílmica tentando dar uma “cor local” à obra, elemento que acaba por reforçar pontos de diferença entre Diogo, desenhado com características mais urbanas – as músicas que canta, suas roupas e seus atos que arremedam o caubói das fitas americanas, sua suposta liberdade em agir etc. - visto que não é o boiadeiro que canta neste momento, mas sim, como nos informa Pascoalino é “a famosa dupla da cidade”.

4.6 - Um filme “indeciso”

Lançando mão de uma fórmula sedutora: músicas conhecidas, elementos cômicos entremeados por cenas de ação, mesclando supostas tradições caipiras, e importando a estrutura dos filmes de faroeste, além da imagem de “bom mocismo” do cantor Sérgio Reis, que já fazia grande sucesso nas rádios e em programas televisivos desde final dos anos 1960 no programa Jovem Guarda, *O menino da Porteira*, segundo Ramos e Miranda (1997) logrou “uma das maiores bilheteria dos anos 70, atingindo mais de cinco milhões de espectadores”. Ainda segundo os autores, este é um dos primeiros filmes que explora “as transformações e massificações da cultura sertaneja, cristalizadas no imenso sucesso do filme” (p. 389/390). O sucesso da película foi “tão grande” como afirmam Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (2002) em *a Canção no Tempo*, que o filme solidificou a carreira de Sérgio Reis como cantor sertanejo. E de certa forma passou a ditar características das novas duplas sertanejas que apareceriam no cenário musical brasileiro.

Segundo Rodrigo da Silva Pereira (2002), “em 1977, com a fita no auge de sua popularidade, Moracy do Val, empresário de Sérgio Reis, acreditava que a lua de mel entre música sertaneja e o cinema seria eterna” (p. 155):

“Quarenta por cento do mercado de discos no Brasil são ocupados por músicas sertanejas”, calcula ele. Os filmes retratando a realidade rural do país, porém, são muito menos numerosos. Por isso, Sérgio Reis conseguiu aumentar a sua tabela de preços de 10 para 30.000 cruzeiros por show desde o lançamento do filme e manter, segundo Moracy, a média de quinze apresentações mensais. E mais: já está sendo preparado um outro filme, também com Sérgio, chamado “Mágoa de Boiadeiro”. A confiança no gênero é tanta que Moracy vaticina “Até o fim deste ano a classe média estará convencida que não precisa se envergonhar de filmes sertanejos” (Do ié-ié ao éé boi, 10 ago, 1977, p. 121 *apud* PEREIRA, 2002, p. 155).

De fato, em 1977, aproveitando o sucesso de *O menino da Porteira*, Jeremias Moreira Filho realiza *Mágoa de Boiadeiro*, também baseado na música homônima composta por Índio Vago e Nonô Basílio. Novamente Sérgio Reis dá vida ao personagem Diogo, que nesta obra vê seu trabalho perder espaço pelo número crescente de estradas de rodagem, uma vez que junto com elas chegam as frotas de caminhões para o transporte do gado. Sem outra saída, no final do filme vemos todos os membros da comitiva trabalhando em outras atividades como, por exemplo, postos de gasolina, e

outros boiadeiros transformando-se, a contragosto, em “peões de rodeio”, como acontece como o próprio Diogo. Aqui os elementos e características urbanas aparecem sobrepondo-se e modificando radicalmente o mundo rural representado na película. A vida de aventura pelas estradas afora não pertencia mais ao boiadeiro, mas sim, a seu “substituto” moderno, o caminhoneiro.

No filme realizado um ano antes, *O Menino da Porteira*, como já dissemos, elementos considerados modernos aparecem imbricados àqueles vistos como arcaicos. O filme de Jeremias Moreira Filho parece ser um bom exemplo de como o discurso de um filme pode reproduzir determinadas idéias e traduzir uma época. Apesar de suscitar inicialmente grandes questões, a obra não as problematiza ou aprofunda, frequentemente a narrativa as deixa de lado – ora são postas como dado natural, ora simplesmente esquecidas durante a narrativa e sobrepostas pelo elemento que deseja ressaltar: o boiadeiro Diogo Mendonça e sua cantoria (ou escapando da narrativa fílmica e pensando o motivo pelo qual o filme foi feito, mostrar o cantor de sucesso).

A decupagem do filme marca e reforça essas características que perpassam a obra em sua totalidade: por meio de cenas semelhantes - vemos por várias vezes os boiadeiros transportando os animais - e também pelas falas dos personagens, a todo momento Diogo reafirma sua liberdade dizendo trabalhar para quem lhe pague; Major Batista, o grande proprietário, dá ordens; o farmacêutico Almeida tenta explicar aos demais personagens as “tramóias” do major ou ainda temos as repetidas cenas em que vemos Rodrigo, o menino da porteira, em sua inocência de criança, brincar com os animais e desejar ser boiadeiro quando “crescer”. Além disso, existem as músicas cantadas por Diogo que servem de “apoio”, “complemento”, às imagens que vemos na tela. Dessa maneira parece haver uma preocupação extremada em deixar didático o discurso feito pelas imagens o que acaba por orientar a leitura da obra por parte do espectador. É esse didatismo presente no filme, com o intuito de mostrar o boiadeiro cantador, que acaba por esvaziar e deixar sem resolução todos os conflitos apontados pela narrativa fílmica, e dar clareza a tomada de posição do boiadeiro frente aos problemas por ele encontrados na região fictícia em que se passa a história.

O filme parece condensar e marcar o lado conservador do desenvolvimento do capitalismo brasileiro destes anos. Nesse sentido, retoma uma leitura de um rural fazendo uma “cópia” da ambientação do rural presente nas fitas de faroeste, mantém as velhas relações coronelistas de mando e ordem, insere um boiadeiro/tropeiro que relê a figura do caubói, enxerta em sua narrativa uma leitura do que seria uma festa caipira, e

mescla a isto tudo músicas do cancionero caipira com novos arranjos musicais. A obra compõe uma representação de país que aponta para uma indecisão dos rumos que a sociedade brasileira tomaria nos anos seguinte. Deste modo, percebe-se que a narrativa fílmica aponta para uma modernização como mudança de “pele, de casca” que encobre a repetição e manutenção de formas arcaicas de dominação e convivência entre classes, demarcando os limites da modernização tal como se configurou no Brasil destes anos.

Ao inserir a representação de um trabalhador livre, que regularia a venda de sua força de trabalho mediante um contrato, em um meio rural dominado pelas relações sociais coronelistas, o narrador cinematográfico parece ficar “indeciso” em suas escolhas: vê como possibilidade de modernizar a aparência dos personagens (vestuário, discursos) e do cenário (similar aos cenários dos filmes de faroeste) porém mantém as velhas relações sociais de dominação pessoal. Esta “indecisão” entre o moderno e o arcaico sinaliza “adaptações” a uma nova conjuntura histórica cujo desdobramento, no momento de realização da película, ainda parecia incerto, gerando com isto uma imbricação entre elementos representativos da antiga sociedade brasileira e dos novos “desejos” de modernidade destes anos, principalmente àqueles propostos e incentivados pelo governo militar. Este elemento parece ser representativo do processo de modernização da produção rural incentivada e imposta pelo governo militar que manteve a antiga estrutura fundiária – calcada em grandes propriedades monocultoras – e por meio de “crédito rural subsidiado, adoção crescente de máquinas, implementos e fertilizantes químicos, com o suporte da pesquisa tecnológica gerada nas escolas e universidades” (ALÉM, 1996, p. 77) modernizou e melhor a técnica da produção agrícola, porém deixou o trabalhador rural a sua própria sorte.

A película resulta por expor um país com “vontade de ser moderno”, porém mergulhado na reposição das antigas estruturas sociais e, por isso, mesmo acaba por desenhar de forma grosseira um herói inserido num mundo coronelista. Gerando com isso, como lembra Ismail Xavier ao analisar algumas obras realizadas por Arnaldo Jabor em fins dos anos 1970, “uma matriz para pensar o país, capaz de reconhecer os efeitos políticos da convivência de temporalidades” em que se “acotovelam e se acomodam tradição e modernidade” (2003, p. 338) deixando a vista o aspecto contraditório da modernização destes anos, em que arcaico e moderno mostravam-se imbricados. O filme parece tentar andar junto aos rumos da sociedade brasileira que caminha a largos passos para o consumo, que efetivamente se daria a partir de início dos anos 1980.

Em 1982, Sérgio Reis volta às telas com o personagem Diogo, no filme *Filho Adotivo*, dirigido por Deni Cavalcanti, também retomando uma música homônima para compor a obra cinematográfica, composta por Artur Moreira e Sebastião F. da Silva. Neste filme, Diogo encontra o “peão de rodeio” Dioguinho que trabalha arduamente para poder sustentar o velho pai e “tirá-lo” do asilo onde mora. Seguindo as mesmas características dos filmes anteriores e apostando na popularidade do cantor e suas versões para as músicas tradicionais, a obra faz pouco sucesso, encerrando momentaneamente o ciclo do personagem Diogo Mendonça¹⁵. Não eram mais as músicas caipiras relidas que agradavam ao público consumidor, que fazia muito sucesso por estes anos eram as novas duplas sertanejas, entre elas Milionário e José Rico, que mudando a temática e inserindo novos instrumentos musicais eletrônicos em suas composições criavam um novo “estilo” para a música sertaneja.

As características da sociedade de consumo viriam marcar de forma contundente a produção da musical nos anos seguintes. As duplas caipiras perderiam espaço para as novas duplas sertanejas que, incorporando os signos da nova sociedade urbano-industrial em sua produção fonográfica, agradavam o público e vendiam milhares de LPs. Esses cantores também não dispensariam o cinema para divulgar suas canções. Milionário e José Rico souberam aproveitar de maneira singular essas características da sociedade de consumo que se desenhava claramente no Brasil no início dos anos 1980. Abre-se um novo capítulo para a produção de música sertaneja e para os filmes que a tomavam como base.

¹⁵ Atualmente, notas em jornais, revistas e televisão começam a anunciar a refilmagem de *O menino da Porteira*, no qual o cantor Daniel interpretará o boiadeiro Diogo. A previsão de lançamento deste filme é final de 2008.

5 – 1980: A consolidação da sociedade de consumo

Meu sapato já furou
Minha roupa já rasgou
E eu não tenho onde morar
Meu dinheiro acabou
Eu não sei pra onde vou
Como é que eu vou ficar
Eu não sei nem mais sorrir

Meu amor me abandonou
Sem motivo e sem razão
E pra melhorar minha situação
Eu fiz promessa pra São Luís Durão
Quem me vê assim
Deve até pensar
Que eu cheguei ao fim
Mas quando a minha vida melhorar
Eu vou zombar de quem sorriu de mim
(*Meu sapato já furou, composição de Elton Medeiro/Mauro Duarte*)

(Este samba foi um grande sucesso em meados
dos anos 70 na voz de Clara Nunes)

Na década de 1950, a sociedade brasileira envolvida pelo ideário desenvolvimentista acreditava que estávamos assistindo ao nascimento de uma “nova civilização nos trópicos”, visto que conseguíamos combinar as conquistas materiais oriundas do desenvolvimento capitalista com uma maior extensão, por meio de lutas sociais, das suas benesses à população, além de vivermos sob um regime político com características democráticas. A partir de meados da década de 1960, a visão de progresso ganha novos matizes alicerçando a crença que nos encontrávamos no caminho que nos levaria ao “primeiro mundo”. Nos anos 1970, o país sob o regime ditatorial é levado a uma significativa modernização tecnológica e industrial que seria denominada “*milagre brasileiro*”. Nestes anos, a economia se tornaria mais dinâmica e coincidindo não gratuitamente com o período de maior repressão política, a indústria cultural aumentaria e diversificaria sua produção. A partir dos anos 1980, assistiríamos ao “reverso da medalha”: “as dúvidas quanto às possibilidades de construir uma sociedade efetivamente moderna tende(ria)m a crescer e o pessimismo ganha(ria), pouco a pouco, intensidade” (MELO e NOVAIS, 1998, p. 560).

Na década de oitenta era visível que tínhamos construído uma economia considerada moderna ao incorporarmos os padrões de produção e consumo semelhantes aos dos países ditos desenvolvidos. Vale ressaltar que as benesses dessa “nova

sociedade” não chegavam a uma grande parcela da população e que essa consolidação da *sociedade de consumo* fora, em larga medida, calcada na exploração da classe trabalhadora, desenvolvida econômica e industrialmente atrelada ao capital estrangeiro e sob o jugo de um governo ditatorial. O tipo de desenvolvimento capitalista que se implantou no país nestes anos, de forma radical e predatória, elevou a concentração de riqueza nas mãos de poucos, aumentando de forma singular a capacidade de consumo dessa parcela minoritária, enquanto a maioria ficou no ora veja.

Paul Singer (1982) nos diz que uma sociedade de consumo é caracterizada pelo “lançamento de novos produtos e novos modelos de produtos já existentes, devidamente amparado pelo condicionamento publicitário” (p. 17) que, de certa forma, acaba por multiplicar as necessidades, forçando assim “um crescimento do consumo”. O processo de “criação” de uma sociedade de consumo no país teve um forte impulso nas décadas de 1950 e 1960, principalmente com as teses desenvolvimentistas, mas é em fins dos anos 70 e início dos 80 que ela se consolida. João Manuel Cardoso de Melo (1998) afirma que mesmo com baixos salários “o grosso dos trabalhadores comuns pôde se incorporar, ainda que mais ou menos precariamente, aos padrões de consumo moderno” (p. 622).

A produção musical brasileira sofreu os influxos dessa sociedade de consumo que se delineava fortemente no país. Eduardo Vicente (2001), em *Música e Disco no Brasil*, nos diz que nos anos da virada de 70 para 80 se tornou dominante dentro da produção fonográfica brasileira – já sob a ação das grandes gravadoras – a “eliminação dos excessos e a pasteurização de letras, melodias, performances e arranjos, processo que tendeu a aproximar o sertanejo, o rock, a música infantil e parte da MPB de um mesmo referencial de público alvo” (p. 100). Com isso, prossegue o autor, a “inovação romântica” do cenário musical “já estaria assentada sobre um novo patamar de profissionalização da produção e da divulgação musical, implicando uma maior divisão industrial das atividades” a elas correlatas. (p. 100).

As performances “artesaniais” dos artistas de sucesso dos anos anteriores, com suas “marcas pessoais”, perdiam espaço para uma produção mais acabada e pensada diretamente para o novo público consumidor. Se agora o que “vendia” era a música e não o artista, “a artesanidade devia dar lugar à profissionalização e uma divisão mais adequada entre as atividades envolvidas na produção fonográfica – inclusive as de composição e interpretação” (VICENTE, 2001, p. 101). Com isso, facilitava-se a orientação mercadológica dos discos para as demandas de um determinado público

consumidor. Assim, a figura do compositor profissional passou a ocupar um papel de grande realce pois, segundo Vicente (2001), não se tratava mais de composições musicais com caráter pessoal, mas sim, de trabalho direcionado à “eficiência comercial”. Prossegue o autor dizendo que a produção fonográfica destes anos não buscava somente um mercado massificado, mas também recusava explicitamente os “principais pilares da MPB, como a sofisticação dos códigos, o posicionamento político, o projeto modernista...” (p. 102). Desta forma, a transição para a cultura de “mercado-consumo” surge com maior clareza “bem como o uso de seu discurso de legitimação – o popular enquanto o massivamente consumido” (p. 102).

Além do compositor, ganha grande importância no período o “empresário”, seja por ele dar mais relevância aos seus contratados ao investir em sua divulgação ou ainda por fornecer a estrutura técnica e profissional para seus *shows*, incluindo aí novos sistemas de som e iluminação. Verifica-se com isto um aumento no planejamento do trabalho de divulgação dos artistas, fato que, segundo Vicente (2001), gerou segmentos musicais e fenômenos de vendagem de pouca duração, pois a rápida obsolescência desses novos cantores correspondeu às necessidades de uma indústria “acossada pela crise, que buscava agora muito mais a exploração sistemática do mercado e o retorno imediato dos investimentos realizados do que a formação de um *cast* de grande longevidade” (VICENTE, 2001, p. 106). Outro aspecto importante que passou a ser muito utilizado neste momento foi a definição da faixa do disco – música de trabalho – que deveria ser executada nas rádios “objetivando a maximização dos resultados da divulgação” (VICENTE, 2001, p. 104), favorecendo o aumento das vendas, a divulgação dos artistas e, por consequência, os lucros das grandes gravadoras.

O avanço técnico propiciado pelo “surto” de desenvolvimento capitalista orientado pelo governo ditatorial e que atingiu todos os setores da economia nacional criou junto a uma parcela da população brasileira, segundo Renato Ortiz (2001), “a ilusão que o moderno é o novo” (p. 207). Os compositores – em nosso caso específico, aqueles ligados à música sertaneja – passaram a assimilar de forma ativa em suas canções elementos considerados “modernos” e urbanos – entendido aqui como aqueles novos produtos à disposição dos consumidores principalmente nas grandes cidades – ou ainda, se quisermos, àqueles mais integrados com as novidades do mercado. Nota-se a utilização desses elementos tanto pela escolha das palavras, das temáticas, rimas poéticas, como também na própria composição musical, incluindo a utilização de alguns instrumentos eletrônicos. Embalados pela idéia que o “inovador” e o “moderno”

(entendido aqui como portador de características urbano-industriais) era algo “bom”, esses compositores pareciam tomar os elementos da sociedade urbano-industrial como um dos fatores que distinguiriam suas produções artísticas daquelas feitas pelas antigas duplas, que neste momento eram vistas como algo “atrasado”, e que eram produzidas artesanalmente. Essa parecia ser a maneira que os compositores encontraram para inovarem em suas composições e ganharem o público consumidor.

Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (2002), os anos oitenta abrem as portas para o estilo que ficou conhecido por “breganejo”, ou seja, a mistura de músicas, posteriormente, denominadas *brega* com a música sertaneja/caipira, acompanhada por sons eletrônicos. Assim, a música *Fusção Preto*, composta em 1982 por Atílio Versuti e Jeca Mineiro, é o grande sucesso deste tipo de canção. *Fusção Preto* fala do fim de um amor por “culpa” de um automóvel. Tudo porque o protagonista encontrou no carro, um Fusca preto, um rival com sua amada, que estava “vestida igual a dama da noite, cheirando álcool e fumando sem parar”. A imagem do Fusca substitui o tradicional cavalo das músicas caipiras. O carro “feito de aço” que fez seu “peito em pedaço”, “é um achado que sintetiza com perfeição uma situação original e bem apropriada ao gosto popularesco nos dois estilos combinados” (SEVERIANO e MELLO, 2002, p. 293). A letra desta música parece assinalar que o “moderno” carro havia superado o “arcaico cavalo”, o que em nossa leitura equivale a dizer que definitivamente o rural das músicas caipiras era considerado ultrapassado, ou era relido e re-significado pelas novas composições musicais, tal como apontam os personagens Milionário e José Rico em *Estrada da Vida*.

Segundo Walter de Souza (2005), em *A moda Inviolada*, a canção de Versuti e Jeca Mineiro “ganhou cerca de trinta gravações diferentes” e, dentre elas, a mais “conhecida e exitosa” foi a versão cantada por Almir Rogério, com “700 mil cópias” vendidas (p. 181). Segundo o autor, o sucesso da canção “Fusção Preto” introduziu a música sertaneja “eminentemente urbana nas paradas, mas ainda estava a meio caminho do gosto da classe média, principalmente porque o apelo da “música brega” ainda era muito evidente” (p. 182). Ainda segundo o autor:

Mas, exageros a parte, as letras de um romantismo exacerbado, sem vergonha de se expor, era o caminho certo para conquistar uma fatia de mercado apta a consumir o tal “sertanejo romântico” que começava a ser esboçado. Enfim, a música “sertaneja” estava a um fio de cair no gosto da classe média, o que ampliaria definitivamente o público consumidor daquele tipo de música. (SOUZA, 2005, p. 182)

Além da produção fonográfica brasileira que sofreu os influxos da nova economia de mercado que crescia e se fortificava nestes anos, o cinema brasileiro neste momento, como observa Ismail Xavier (2001), em *O Cinema brasileiro moderno*, “mostra suas transformações, sua pluralidade, seu diálogo com o movimento geral da sociedade” (p. 125). O autor afirma ainda que o cinema brasileiro entra no período da abertura política, 1974/79, alimentado pelo debate entre “uma estética atenta ao que é aceitável no mercado – é o momento da expansão das atividades da Embrafilme e da convocação “mercado é cultura” de Gustavo Dahl – e uma estética que, com todos os riscos, entendia que a via do modernismo implicava a continuidade da experimentação.” (p. 35)

José Mario Ortiz Ramos (2004), em *Cinema, televisão, publicidade*, nos diz que neste momento de “abertura política”, o cinema nacional mostrava-se até certo ponto cindido, *grosso modo*, entre produções com “tradições culturais” como, por exemplo, os filmes do Cinema Novo, que acabavam por negar a cinematografia feita em grandes estúdios, e uma outra forma de se fazer cinema com filmes voltados para o divertimento e para serem consumidos em massa e que “recolhia cacos das tradições da Maristela e Vera Cruz” (p. 19) e até mesmo da PAM (Produções Amácio Mazzaropi). Prossegue o autor dizendo que a grande tarefa da cinematografia nacional deste momento era “acertar o passo do cinema brasileiro com o nível tecnológico da sociedade brasileira” (p. 31) pois, de alguma maneira, a expansão cinematográfica da década de setenta “forçou os setores culturais que carregavam as heranças do período anterior a buscar uma nova sintonia com a situação de modernização do país” (p. 26), adequando a produção cinematográfica às alterações da sociedade brasileira.

Para melhor caracterizarmos alguns dos problemas existentes na produção cinematográfica brasileira deste período – em especial aquela feita em São Paulo – devemos nos atentar para as transformações sócio-econômicas ocorridas no país. A modernização conservadora que combinou expansão industrial e arrocho salarial, atrelando crescimento urbano e favelização, também alterou o perfil dos empregos, “com maior presença na esfera administrativa e das comunicações, combinou a deterioração da qualidade de vida na cidade e no campo com a adaptação do capitalismo brasileiro à ordem internacional” (XAVIER, 2001, p. 58). Na virada dos anos 70 para os 80, o sistema de indústria cultural brasileira se consolida e passa a abranger todas as esferas de produção de entretenimento.

Zuleika Bueno (2005), em sua tese *Leia o Livro, Veja o Filme, Compre o Disco*, afirma que na década de 1980 o cinema independente brasileiro “assumia integralmente

o discurso empresarial e se posicionava como a alternativa de continuidade da produção numa fase pós-industrial e pós nacionalista [...] sintonizado com as tendências do cinema mundial” (p. 183). Dessa maneira, prossegue a autora, esperava-se uma produção “veloz e flexível”, que se mostrasse “adaptada tanto às novas tecnologias audiovisuais quanto às demandas de um mercado segmentado e atendendo às exigências de um mercado cinematográfico extremamente competitivo.” (BUENO, 2005, p. 183).

Lembremos também que é neste momento que muitas gravadoras investiam na produção do rock brasileiro, conquistando relevante fatia do mercado consumidor de disco no país. Além da produção fonográfica, a produção cinematográfica brasileira também apostava neste novo segmento de público. Filmes como “Sábado Alucinante”, (BR, 1979) de Cláudio Cunha, “Nos embalos de Ipanema” (BR, 1979), “Menino do Rio” (BR, 1982) e “Garota Dourada” (BR, 1983), todos dirigidos por Antonio Calmon, e também “Bete Balanço” (BR, 1984), de Lael Rodrigues, entre outros, “passam a seduzir a garotada com ritmo rápido e recheado de músicas tocadas no rádio continuamente” (RAMOS, 1987, p. 448) ocupando o mercado com rapidez e fazendo a junção entre *rock* nacional e cinema brasileiro.

Na tentativa de juntar a música sertaneja – agora feita a partir de novas temáticas, novos instrumentos musicais, além das violas e violões, intérpretes jovens banhados de signos de consumo – à produção cinematográfica voltada ao mercado, Jeremias Moreira Filho, em 1983, apostando no sucesso da canção “Fuscão Preto” junto ao público consumidor, assina sua versão em celulóide. É o próprio cantor Almir Rogério quem aparece no papel principal interpretando Lima, um jovem e exímio domador de cavalos. Nesta obra de Moreira Filho retorna à grande tela o casal cômico Zé Coqueiro e Filoca, personagens que nos remetem aos cômicos circenses como já dissemos anteriormente. Eles mantêm as mesmas características dos personagens dos filmes anteriores realizados pelo diretor: Filoca quer casar-se com Zé Coqueiro, e este sempre “sartando de banda”, reforçando com tintas mais fortes as especificidades destes personagens nos filmes “O Menino da Porteira” (BR, 1976) e “Mágoa de Boiadeiro” (BR, 1978). A “mocinha” do filme, Diana, é interpretada por Maria da Graça Meneghel (Xuxa) – conhecida modelo dos anos 1980 e que estampava muitas revistas da época – continuando assim sua carreira



Ilustração 1 – Diana e o Fuscão

cinematográfica iniciada em 1982 no “polêmico filme de apelo popular *Amor Estranho Amor* (BR, 1982), dirigido por Walter Hugo Khouri” (BUENO, 2005, p. 202).

Fusão Preto (BR, 1983) traz o personagem Rui empenhado em persuadir Lucena para substituir sua criação de cavalos por uma plantação de cana e, juntos, instalarem uma usina de álcool, que na perspectiva dada pela obra, traria “modernidade e progresso” para a pacata cidade em que vivem. Para tal coisa, força o casamento de seu filho Marcelo com Diana, filha de Lucena. No desenrolar desse conflito, entra em cena Lima que, tal como Marcelo, tenta “vencer” o Fusão, seu rival, através daquilo que faz melhor: domar. Cleide representa a “outra”, “a amante” na vida de Marcelo¹⁶. Permeando esta história, e de certa forma se contrapondo, são criados dois mundos: o urbano, com suas festinhas, papos de bares, clubes, etc, e o rural, com suas modas de viola, a vida na fazenda, e seus personagens ingênuos e cômicos.

Reforçando esta contraposição, os personagens “urbanos”, Marcelo e Cleide, são pintados como consumidores de carros e motos de última geração, de músicas jovens e



Ilustração 2 – Lima, o domador de cavalos

de roupas coloridas e espalhafatasas bem ao gosto da época. Em uma cena vemos estes personagens em uma espécie de bar/danceteria ouvindo uma música do conjunto “As Frenéticas”, grupo musical de grande repercussão na época da feitura do filme. Ao colocar estes personagens jovens como consumidores destes novos produtos industrializados, a narrativa parece – ainda que à sua revelia – mostrar que esses produtos

trazem em si a idéia de um novo estilo de vida, compatível com a sociedade de consumo que se desenhava no país destes anos. Dessa maneira, tenta-se criar uma contraposição com o personagem Lima desenhado como portador de um suposto purismo rural: é domador de cavalos, morador do mundo rural, compositor e cantor de “música sertaneja” e, portanto, considerado fora dos padrões de consumo e dos “modismos” da época.

Não nos esqueçamos da presença do “fusão” em todo o filme. O fusca preto, todo “estilizado”, com pára-choques prateados e com uma espécie de protetor de metal para seus vidros – que são acionados em momentos de “tensão” – marca todos os momentos da película. O “fusão” persegue Diana em grande parte de suas idas e vindas, a tal

¹⁶ Esta divisão entre a mulher para casar e a mulher para “amar”, também aparece em *Estrada da Vida* (BR, 1979/80), porém de maneira sutil.

ponto que a moça se “enamora” da máquina, mostrando-se hipnotizada pelo carro. Percebendo a cruel competição por Diana – lembremos que a mocinha é noiva de Marcelo e mostra-se “apaixonada” pelo carro – Lima numa tentativa de conquistá-la compõe a canção “Fuscão Preto”, tentando evitar a perda da “musa” para o carro.

Ao contrário da canção de Versuti e Jeca Mineiro, que diz em seus versos iniciais que “Me disseram que ela foi vista com outro /Num fuscão preto pela cidade a rodar”, considerando o motorista do “fuscão” como concorrente amoroso, a narrativa fílmica não nos mostra esse “outro”: na película a disputa amorosa é feita com o próprio carro, que no final das contas, “conquista Diana”, que segue rumo afora com o fusca. A narrativa fílmica atribui ao fusca características humanas, mostrando aos espectadores seus “sentimentos” por meio da perseguição que faz a Diana, por suas corridas, seus barulhos de motores que aumentam a medida que se aproxima da moça, o piscar dos faróis, o abrir e fechar das portas, etc. Dessa forma, o *Fuscão* parece sentir ciúmes de Diana, além de tentar “proteger” a mocinha da armadilha que seria seu casamento com Marcelo.



Ilustração 3 – O Fuscão Preto

Os elementos tidos como modernos (música, roupas, veículos, e mesmo a pequena cidade, etc) neste filme ora são contrapostos, ora servem como ponto de partida para reler e recriar elementos considerados “arcaicos, rurais, caipiras”, seja pela criação de cavalos que deveria ser substituída pela plantação de cana de açúcar e pela usina de álcool nas terras de Lucena, seja pela “humanização” do carro, pela forte presença de canções sertanejas, todas elaboradas com um instrumental eletrônico – sem dispensar inclusive uma regravação da música caipira “Moreninha Linda”, (Tonico, Priminho e Maninho, 1961), onde os acordes das violas são totalmente substituídos por sonoridades eletrônicas, e os versos “acaipirados” são pronunciados conforme uma pretensa norma culta de falar e por consequência, cantar.

Se o desenvolvimento do capitalismo proposto nos anos 1970 pelo governo ditatorial propiciou um surto de desenvolvimento técnico, e menos cultural e político, o filme de Moreira Filho, feito no início dos anos 1980, parece assimilar em sua narrativa essas características, assim como toma os novos produtos de consumo criados pela indústria cultural para elaborar uma visão do que seria a moderna sociedade brasileira – que nesta narrativa é vista como urbana e industrial por excelência. O “fuscão preto” –

que no filme representa a técnica – parece ser a tentativa de criação de um elo entre os dois mundos aqui desenhados – urbano e rural – uma vez que ele transita de forma anárquica pelos dois. Entretanto, o final do filme não nos deixa dúvidas: a mocinha termina a história indo embora com o fusca, parecendo sinalizar que o desenvolvimento técnico pela qual passou o país nos anos 1970 e cujos reflexos faziam-se fortemente presente no início dos anos 1980, seduziu a todos. E com Diana não seria diferente, ela acompanharia o fusca – signo do desenvolvimento técnico e desejo de consumo de muitas pessoas da década anterior. Provavelmente, muitos dos espectadores do filme, anos antes, tomaram a mesma atitude que a mocinha e “embarcaram” sem destino certo em busca da concretização das promessas que a nova sociedade de consumo trazia em si.

E embebidos desses novos produtos criados pela *sociedade de consumo* e repletos de elementos divulgados pela indústria cultural, somados à força da indústria fonográfica que ditava as regras da produção musical destes anos, é que aparecem Milionário e José Rico. Poucos anos antes de Jeremias Moreira Filho realizar “Fuscão Preto” (BR, 1983), Nelson Pereira dos Santos, um dos grandes cineastas ícones do cinema engajado brasileiro, leva esta dupla às telas com a obra *Estrada da Vida*, filmado entre os anos 1979 e 1980, e lotou as salas de cinema. Logo após o lançamento do filme, o diretor teria declarado “Basta de sociologia dentro de um filme!” (in PAPA, 2005, p. 142), ao responder as críticas que afirmavam que este seu filme fazia uma “apologia ao sistema capitalista”. De fato, a primeira vista podemos pensar que Nelson abria mão de qualquer discurso político em nome de um cinema popular. Entretanto, um olhar mais atento à narrativa nos deixa entrever o Brasil dos anos 1980 cujos rumos ainda pareciam incertos. O sucesso do filme foi tamanho que possibilitou à dupla uma temporada na China, motivo de orgulho e boas lembranças como nos disse Milionário em depoimento para esta pesquisa, realizado em 11/05/2007, na cidade de Piracicaba/SP.

Novamente na tentativa de fazer sucesso junto ao público cinematográfico e sob a direção de Ney Sant’anna, Milionário e José Rico protagonizam, em 1987, *Sonhei com Você*, também título de uma canção homônima bem sucedida fonograficamente, mas que não conseguiu levar às salas de cinema público semelhante ao número de espectadores de *Estrada da Vida*. A produção da indústria fonográfica que criou Milionário e José Rico parecia ter migrado novamente e nestes anos vendia outros ícones associando a música sertaneja ao estilo *country* norte-americano.

Nesta segunda parte da pesquisa, nos deteremos na análise dos filmes “Estrada da Vida” e “Sonhei com Você”, ambos protagonizados por Milionário e José Rico. Se nos anos anteriores, como percebemos por meio da análise dos filmes “Luar do Sertão” e “Menino da Porteira”, os filmes tomaram para si diversas influências (teatro caipira, *bang-bang* etc), agora percebemos que a principal influência – para a construção destas narrativas fílmicas – é o próprio mercado e os objetos de consumo que traziam em si promessas de felicidade.

6 - Estrada da Vida: a crônica de uma época

Naquele tempo a música sertaneja, caipira, era muito discriminada!
Na época, a gente tinha até vergonha de carregar a viola na rua!
O estojo de viola! Tinha até vergonha!
Eles falava: “Ó os caipira aí, ó! Ó os caipira aí, ó!
Então ficava aquela coisa!
Mas hoje a música misturou.

(Romeu Januário de Mattos, o Milionário. Depoimento ao autor em 11/05/2007).

6.1 - Milionário e José Rico: os *gargantas de ouro* do Brasil

Não foi somente Sérgio Reis quem teve sua carreira de cantor sertanejo consolidada nos anos 1970, tampouco a dupla Léo Canhoto e Robertinho os pioneiros a introduzirem instrumentos elétricos em suas composições, como lembra Waldenyr Caldas (1979) em seu *Acorde na Aurora*. No início dos anos 1970, outros cantores buscavam atingir o sucesso: Chitãozinho e Chororó, ainda crianças, iniciavam sua carreira – vale lembrar que neste momento participaram do filme “No Rancho Fundo” (BR, 1970), dirigido por Osvaldo Oliveira, no qual compunham um “bloco cênico” cantando a música “Desafio de Irmãos”, composta por Capitão Furtado. Entretanto, a dupla antes de atingir grande sucesso, fato que se deu no início dos anos 1980 com a canção “Fio de Cabelo”, “assistiram a chegada de Milionário e Zé Rico, que alcançaram em 1975, a maior marca de vendas até então, 200 mil LPs – o que equivaleria, hoje, a dois milhões de cópias” (NEPONUCENO, 1999, p. 183).

Romeu Januário de Mattos, o Milionário, mineiro de Monte Santo, e o pernambucano de São José do Belmonte, José Alves dos Santos, o José Rico, quando se encontraram, no final dos anos 60, já tinham, segundo Rosa Nepomuceno (1999), “vivido os avessos da sorte”.

José Rico tinha sido pintor de parede e havia formado algumas duplas, entre elas Caracó e Cambaí, como nos contou Milionário em seu depoimento para esta pesquisa realizado em 11/08/2007. Tal nome artístico nos remete às antigas duplas caipiras que faziam sucesso, como por exemplo, Tonico e Tinoco, Moreno e Moreninho, Xandica e Xandoca, Vieira e Vieirinha entre outras que repetiam nas iniciais de seus nomes artísticos a mesma letra do alfabeto e que, provavelmente, eram tomadas pelo cantor

como referência artística e exemplo de sucesso. Neste depoimento, Milionário nos disse que conheceu o “parceiro” na cidade de São Paulo em 1970, e juntos decidiram escolher um nome para a nova dupla. “Aí ele [José Rico] falou... o padre batizou eu como Zé Rico, por causa que eu cantava mais alto no coral, cantava mais alto que todo mundo” (Milionário, 11/05/2007). Ponderando a existência de muitos nomes de duplas semelhantes uma vez que “naqueles tempos”, “tinha o Zé da Estrada, tinha o Zé Fortuna, tinha o Zé do Rancho”, José Alves do Santos por achar o nome José Rico “diferente” o “abraçou”. Faltava o outro nome para compor a dupla.

De origem rural, como ele mesmo nos contou, Romeu Januário de Mattos quando “moleção” conhecia as canções de Tonico e Tinoco e as cantava “lá na roça” onde trabalhava junto com a família. Se apresentando primeiramente em programas da rádio local – em Monte Santo de Minas – dava início a sua carreira em meados da década de 1950. Anos depois, em 1970, quando conheceu José Rico, tomou para si durante “uns três, quatro anos” o nome artístico Tubarão: “outro nome de cara rico também, né?” (Milionário, 11/05/2007). Segundo o cantor, a “fonte de inspiração” para a escolha de seu nome foi um programa televisivo apresentado por Sílvio Santos pela rede Tupi: “Eu tava assistindo o programa do Sílvio Santos, na TV Tupi, um programa que ele tinha lá. Aí ele tinha um patrocínio dele, não sei se era dele, o carnê, era o “carnê milionário”. Aí eu abracei esse nome! Pelo Sílvio Santos!” (Milionário, 11/05/2007).

De fato, como observa Walter de Souza (2005), nos anos 70 os programas de auditórios, a exemplo do que ocorreu no rádio nas décadas anteriores, dominavam a programação televisiva. E o principal deles era o comandado por Senor Abravanel, ou Sílvio Santos, “cuja tônica dos programas era a alegria, baseada sempre nos concursos de prêmios” (p. 172). Nestes anos, Sílvio Santos havia criado uma grande novidade em termos de negócios que, segundo Souza (2005), “tratava-se de um carnê que deveria ser pago mensalmente e que dava a seu quitador a oportunidade de participar de sorteios e gincanas. Em cada um desses carnês havia a chance de seu proprietário se tornar milionário” (p. 172). Assim, o adjetivo “milionário” tinha um forte apelo popular nestes anos.

Não eram mais os elementos do meio rural que emprestariam suas características para nomear as duplas de cantores, agora a influência maior parecia ser os produtos da sociedade urbana e industrial que se delineava no Brasil destes anos e, dentre eles, neste caso, um programa televisivo. E se Milionário e José Rico buscavam o sucesso, nada melhor que tomar para si um nome também popular fortemente identificável junto desta

parcela da população brasileira que passava a consumir estes novos produtos. Desde o nome da dupla, passando pela indumentária e chegando às suas composições musicais, tudo remetia à sociedade do consumo que se mostrava forte e em pleno desenvolvimento.

Iniciando a carreira cantando em circos, fato comum às antigas duplas caipiras, Milionário e José Rico, como lembra Nepomuceno (1999), “dispensaram as dramatizações, rompendo com a tradição dos esquetes que artistas sertanejos sempre representavam antes das cantorias” (p. 186). A dupla não levava “dramas” para a apresentação, somente o “show”, como nos contou Milionário em depoimento para este trabalho: “Os artista de nome daquela época era o Zé Fortuna e Pitangueira. Eles levavam drama. Eles lotavam as casas, a gente falava, lotava os circos com os dramas deles. Fazia os dramas e depois cantavam. Fazia o show, né? E depois veio Léo Canhoto e Robertinho também, faziam o drama, *bang-bang*. Aquele tempo era novidade! E o Milionário e José Rico vinha vindo engatinhando pra trais. Nós só fazia apresentação! Nós não levava o drama! Só o show!” (Milionário, 11/05/2007).

Apesar das apresentações em circos, a dupla só atingiu o sucesso – entendido aqui pela grande vendagens de discos e inúmeros shows pelo país, como deixa entrever o filme de Nelson Pereira dos Santos – quando, em 1975, gravaram a canção “Estrada da Vida”, composta pelo próprio José Rico. Para dar sonoridade à canção foram introduzidos alguns instrumentos eletrônicos como, por exemplo, a guitarra elétrica, além de elementos da canção rancheira mexicana, como lembra Nepomuceno (1999). Como podemos observar a letra desta canção parece fazer uma crítica à busca e ao desejo desenfreado em se tornar “campeão” e “alcançar o primeiro lugar” em um mundo urbano e capitalista, onde está situado aquele que canta:

Nesta longa estrada da vida
Vou correndo e não posso parar
Na esperança de ser campeão
Alcançando o primeiro lugar

Mas o tempo cercou minha estrada
E o cansaço me dominou
Minhas vistas se escureceram
E o final da corrida chegou

Este é o exemplo da vida
Pra quem não quer compreender
Nós devemos ser o que somos
Ter aquilo que bem merecer

Mas o tempo cercou minha estrada
E o cansaço me dominou
Minhas vistas se escureceram
E o final da corrida chegou
(Composição: José Rico)

Saem de cena nesta narrativa os elementos identificadores e que caracterizavam as canções feitas pelos antigos compositores da música caipira: as belezas da natureza rural, o bucolismo da vida no campo, o ambiente enluarado, as flores, os pássaros, a paixão casta, etc. Percebemos que ela nos remete a um tempo acelerado da vida citadina e a concorrência presente no mundo urbano-industrial, afinal, para se tornar “campeão”, pressupõe-se ganhar uma disputa, gerando com isto uma constatação que, assim como aquele que canta, todos estão imersos em uma luta, todos disputariam o “primeiro lugar”. O final da canção fala da vida que passou. Tendo as vistas escurecidas – além de indicar a chegada velhice – podemos associar à cegueira em não se ter gozado a vida de maneira plena, e somente ter trabalhado alienadamente na “esperança de ser campeão”. Assim notamos um sentimento que o tempo do trabalho tematizado por esta canção não é mais aquele integrado à natureza, tal como encontramos em algumas das antigas canções caipiras, e como nos mostrou os personagens Tônico e Tinoco no filme *Luar do Sertão*. De certo modo, também podemos interpretá-la como uma metáfora da promessa das décadas anteriores do Brasil: nos anos 60 principalmente as teses desenvolvimentistas, na década de 1970 a ideia de “Brasil Grande”, o “Milagre Econômico”, prometiam levar o país a um merecido lugar entre as nações “campeãs”, ou seja, aquelas desenvolvidas economicamente, o *primeiro mundo*. Vale ressaltar que esta não é uma crítica direta, pois os cantores sequer pensavam em realizar tal discurso, porém a canção parece trazer em si um sentimento geral de desilusão em relação ao seu presente histórico, afinal o país havia se urbanizado e desenvolvido tecnicamente, mas poucas das promessas dos anos anteriores foram cumpridas, principalmente para aquela grande parcela da população mais pobre.

O filme *Estrada da Vida* (BR, 1979/80) foi produzido num momento em que o Brasil podia declarar-se um país predominantemente urbano. No final dos anos 1970 a população rural tinha efetivamente sido reduzida. Segundo Rosa Nepomuceno (1999), dos quase “120 milhões de brasileiros, computados pelo censo, apenas 38 milhões – cerca de 32% da população – ainda estava no campo” (p. 191). As cidades – em nosso caso a capital paulista – cada vez mais se mostravam maiores e atrativas, e também

problemáticas como nos deixa entrever a película. Novas possibilidades de trabalho e consumo atraíam a todos para a “cidade grande” e não seria diferente para os pobres e migrantes Romeu Januário de Mattos e José Alves dos Santos. Se o barulho das cidades aumentava, a música sertaneja teria que se amplificar e se modificar e se render aos ditames da indústria fonográfica para atingir o maior número de ouvidos possíveis.

Em 1979-1980 vivíamos sob os últimos anos do governo ditatorial que, apesar de mostrar-se enfraquecido devido ao descontentamento popular com a situação econômica, ainda mandava os tanques para as ruas para conter as manifestações operárias. Vivíamos ainda o fim do ciclo desenvolvimentista e o início da implantação da política econômica neoliberal que impunha padrões de produção e consumo semelhantes aos dos países ditos desenvolvidos. Vale ressaltar que essa consolidação da *sociedade do consumo* fora, em larga medida, atrelada ao capital estrangeiro e à super-exploração da classe trabalhadora que, do chamado milagre econômico, conhecia apenas as quinquilharias que estavam à disposição no mercado de bens industrializados que incorporava a todos, mas de forma desigual, como observam João Manoel C. de Mello e Fernando Novais (1998).

Segundo Rosa Nepomuceno (1999), nestes anos o “mundo sertanejo estava irremediavelmente dividido. De um lado, os quase marginais, apegados às tradições. Do outro, os que procuravam a integração com as novidades do mercado e vendiam mais.” (p. 189). Parecia não haver mais dúvida que este segundo filão foi o encontrado e explorado até a exaustão por Milionário e José Rico. As antigas duplas caipiras que tentavam manter-se fiéis ao dueto de vozes somado ao tradicional acordeom e viola foram deixadas de lado pela indústria do disco. Este novo estilo provavelmente sugeria ao público consumidor que também a música sertaneja tinha se urbanizado, assim como o país, e deixado de ser caipira, isto é, rural.

E assim, dando pistas da modernidade que o país havia construído, a música de origem rural mudou a sua roupagem, mudou os temas das canções, contaminou-se de urbanidade, dos ícones do consumo de massa e acabou produzindo um produto híbrido como deixará entrever o filme *Estrada da Vida* (BR, 1979/80).

6.2 - Os filhos do milagre

Nas primeiras cenas de *Estrada da Vida* vemos uma arena de rodeio da pequena cidade de Santa Fé do Sul. Entre as imagens dos peões e seus cavalos, observamos no pequeno palco a seguinte inscrição “o chão é o limite”, frase que a partir destes anos se tornaria comum em todas as festas semelhantes a esta representada no filme – a exemplo, lembramos da “Festa do Peão de Barretos”, maior deste gênero e que adotaria este tema (cf. ALÉM, 1996). Esta inscrição já nos remete à força e à habilidade que todos os peões devem ter durante a competição, servindo também, para o público e para os espectadores do filme, como frase de “incentivo” para que não “desistam” frente aos primeiros obstáculos e se tornem “campeões” a exemplo dos próprios cantores – tal como nos mostra a película e a canção homônima – frente aos problemas encontrados em suas trajetórias individuais, que deixando de ser migrantes pobres, tornaram-se Milionário e José Rico.

E em meio à narração das montarias, o locutor informa ao público da festa e também aos espectadores do filme:

Locutor: A nossa saudação a todos que se encontram nesta festa maior de Santa Fé do Sul! E contar com a paciência de todos para o grande show deste dia! O show do ano com a dupla sensação da música sertaneja brasileira que é Milionário e Zé Rico! Já receberam a nossa mensagem e estão a caminho! Então eu gostaria de contar com a cooperação, com a paciência! Que Milionário e José Rico estão a caminho!

Enquanto ouvimos o locutor, um corte nos leva para dentro do carro dos cantores que ouvem as notícias sobre a festa pelo rádio enquanto se dirigem à Santa Fé do Sul. José Rico, barba e cabelos longos, trajando um chapéu de couro, seu inseparável óculos escuros, uma calça boca de sino e uma camisa aberta – ambas cor-de-rosa – mostra seus medalhões ao peito. Milionário em uma roupa branca, também não dispensa os cordões e anéis para compor sua indumentária. Dessa maneira, didaticamente o filme nos indica que contará a saga da dupla Milionário e José Rico a partir de seus personagens tal como são conhecidos pelos fãs. Ficamos sabendo então que a famosa dupla se debate com um pequeno contratempo: o fato de ter ficado sem combustível. Com o olhar cinematográfico voltado para a conjuntura econômica imediata, a do momento de sua feitura, a narrativa faz do racionamento do petróleo que impedia o abastecimento nos

fins de semana um grave problema, a ponto de justificar que José Rico peça solenemente a intervenção milagrosa de Nossa Senhora Aparecida para resolvê-lo.

Zé Rico: Ó Senhora Aparecida, minha chefe! A senhora que sempre fez tudo pela nossa arte! Que fez o povo entender os nosso *modão*! E que nos deu tudo! Até demais!

Seja porque os atores em questão não convencem muito nos papéis de si mesmos, seja porque a cena resulta canhestra – uma vez que a Santa é normalmente invocada para assuntos menos simplórios –, o fato é que o filme começa a se desenhar em tom farsesco. Seguindo esta linha, a narrativa fará graça dos problemas que a dupla encontrará até atingir o sucesso. Sob acordes – da então conhecidíssima – canção “Estrada da Vida” veremos em retrospectiva, partindo da estrada de terra às margens do Rio Paraná, a história da formação da dupla e da vida recente de sucesso. E entre uma cena e outra – da maneira que o filme é montado – entrevemos nuances da sociedade brasileira tal como se mostrava no início dos anos 1980.

A didática inscrição “há tempos atrás” nos leva até a Estação da Luz, em São Paulo, para assistirmos a chegada de Milionário ou do então pobre migrante mineiro a procura de trabalho, alojamento e projeção como cantor. Paralelamente, José Rico desembarca na velha, e hoje desativada, Estação Rodoviária da capital paulista em busca das mesmas oportunidades. Como observa Tolentino (2001), a cidade grande é hostil aos não iniciados, como já havia nos contado Mazzaropi em *Jeca Tatu* (BR, 1959): Milionário nem bem desembarca em São Paulo a procura de trabalho como pintor e já tem uma de suas bolsas roubada por um “pivete” no Jardim da Luz. Concomitantemente, José Rico é desdenhado ao pedir uma simples informação na saída do terminal. Quando vemos José Rico perambular pela estação em busca de informação, notamos várias pessoas – em segundo plano – também segurando seus violões e, com isso, sugere-se que ele não era o único que havia migrado para São Paulo em busca do tão desejado sucesso como cantor.

É para o depauperado “Hotel dos Artistas”, “situado” nas imediações dos terminais que ambos se dirigem em busca de um quarto e pela primeira vez se encontram.



Ilustração 1 – Os personagens se conhecem no Hotel dos Artistas.

Zé Rico: Eu queria um quarto!

Pedro: Pois não! Quantos dias?

Zé Rico: Eu vou ficar uns tantos dias!

Pedro: Ah! Sim! Seus documentos por favor!

Zé Rico: Ai ai ai...Documento? *(Procurando os documentos nos bolsos da calça)*

Pedro: É!

Zé Rico: Documento! Documento eu tenho! Sabe, eu sou artista!

Pedro: Ah, artista!

Zé Rico: Eu sou de uma dupla!

Pedro: Ah! De uma dupla! Então aquele lá deve ser o seu companheiro! *(Apontando para Milionário que entra no hotel e dirigindo-se ao balcão de atendimento, onde Zé Rico observa a conversa).*

Milionário: É que eu queria um quarto! Sabe?

Pedro: Pois não! Quantos dias o senhor vai ficar?

Milionário: Bastante dias! Sabe?

Pedro: Sei! Bom, a diária é cinquenta cruzeiros.

Milionário: Sei... cinquenta cruzeiros...

Pedro: Sem o café da manhã! Claro! Documentos, por favor!

Milionário: Documentos... *(Procurando seus documentos nos bolsos de sua calça)* Que é... o negócio é o seguinte! Eu sou de uma dupla sertaneja! Que eu sou artista! Você sabe?

Pedro: Mas artista também tem documento não é?

Zé Rico: Você não sabe quem tem um violão pra vender? *(Dirigindo-se a Milionário)* O meu me roubaram! O meu violão de show, sabe?

Milionário: Engraçado! Por falar em violão, levaram o meu também! Eu tinha um violão bom, todo cravejado de madrepérolas, e me levaram na semana passada, sabe?

Zé Rico: Ai, ai, ai! Olha, você faz parte de alguma dupla?

(Pedro fica observado o diálogo dos dois e fazendo cara de desaprovação)

Milionário: Faço! Eu sou lá de Minas Gerais! Tenho uma dupla lá! Minha dupla chama Bentinho e Bentão! Eu sou o Bentão! *(Vale lembrar que Milionário é mais baixo que Zé Rico o que acaba por contrastar com o nome Bentão)*

Zé Rico: Eu também faço parte de uma dupla! Eu sou artista! Faço parte de uma dupla lá do Paraná! De Terra Rica! A minha dupla é muito famosa, é o Chorinho e o Chorão!

Milionário: Você é o?

Zé Rico: Com muito orgulho! Chorão! *(Estendendo a mão e cumprimentando Milionário).*

Milionário: Engraçado! Lá em Minas Gerais eu também faço show! Na região toda de Minas Gerais! Então fazemos shows lá! Até lá pela divisa da Bahia! Aquelas coisa, sabe! Então, os programadores de rádio

gosta da gente lá! E eles gosta tanto da gente, que o programador da minha cidade até chorou quando eu vim embora! Na minha despedida!

Zé Rico: Ai, ai, ai! A mesma coisa acontece comigo! No Paraná nós trabalhamos em circo, em cinema, em salão paroquial! Até mesmo no meio da rua!

Milionário: E seu parceiro? Onde anda?

Zé Rico: Ah, ele foi levar o meu automóvel na oficina! Sabe esses carro? Esses carro importado é um problema! Um pequenino problema e ele levou na oficina! Eu tenho um Camaro... é ... um camarão!

Milionário: Eu também tenho carro! Eu tenho um carro grande! Mas só que meu carro é nacional! Não é carro importado! Eu prefiro nacional porque a gente não tem problema de peça, não tem que buscar pra lá! Aí as peça a gente encontra por aqui mesmo! Então eu tenho carro nacional!

Bigodinho: (*entra segurando a bolsa foi roubada de Milionário*). Qual deve vocês dois aí é o pintor de parede?

Pedro: Bigodinho, qual é o problema?

Bigodinho: Um pivete disse que um artista, que também é pintor de parede, deixou essa bolsa lá no Jardim da Luz!

Zé Rico: Coitado! Além de pobre é esquecido!

Milionário: Pera aí! Eu acho que sei de quem é! Pode me dar! Muito obrigado! (*Pega a bolsa*)

Pedro: Pega ai a mala dos artistas!

Milionário: Pera aí! Como é mesmo teu nome?

Zé Rico: O meu nome é José Rico!

Milionário: José Rico? Mas você não me disse agora pouco que era Chorão?

Zé Rico: Mas você me perguntou meu nome!

Milionário: Ah! José Rico! Se você for José Rico, pode me chamar de Milionário!¹⁷

Conforme observamos nas histórias contadas pelos personagens, notamos que eles tentam dissimular a situação de pobreza em que se encontram contando vantagens pouco críveis um para o outro, endereçadas ao dono do estabelecimento que reluta em hospedá-los. Para piorar a situação, ambos não possuem documentos e, se para a trama

¹⁷ Ao selecionar os verbetes que compõem a *Enciclopédia da Música Brasileira – Sertaneja*, Biaggio Baccarin (2000), parece tomar esta cena do filme de Nelson Pereira como fato não ficcional, uma vez que ao escrever sobre a formação da dupla Milionário e José Rico, diz: “No hotel em que se hospedou [José Rico], conheceu Romeu, que procurava um parceiro e passou a usar o nome artístico de Milionário para combinar com o do novo amigo” (BACCARIN, 2000, p. 95). Quando questionamos Milionário sobre a veracidade deste fato, o cantor, em meio a muitos risos, nos disse “Romance! Aquilo foi criado!”. Podemos pensar que tamanho o sucesso do filme, para além de sua forma a qual comentaremos posteriormente, a relação entre a realidade e a narrativa ficcional tornou-se algo difícil de ser separado pelo público espectador.

este dado completa a idéia de que eram sujeitos sem eira nem beira tentando vender a imagem de bem sucedidos, para nossa análise indica que a narrativa vai tratar da lenda, isto é, daquilo que a indústria fonográfica, através dos meios de comunicação de então, propagava a respeito da dupla e que ambos se encarregavam de repetir sobre si mesmos.

O ponto de partida da narrativa já está dado: será nesta tentativa de auto-atribuírem alguma importância que se definirão como Milionário e José Rico. Daí a ironia e a graça que perpassa todo o filme. Essa característica assumida pelo narrador cinematográfico, e por muitas vezes repetida pelas falas e cenas dos personagens principais, permite que mesmo em situações nas quais a pobreza material dos cantores se mostra mais acentuada não os deixem sofrer ou se vitimizar frente aos reveses da sorte. Ao contrário, parecem tirar proveito destas situações e fazer piada a partir delas.

Seguindo a pista do mágico e do milagroso, várias coincidências estreitam a relação entre Milionário e José Rico que se vêem, por mero acaso, constrangidos a trabalharem juntos na construção civil, fato que gera riso no espectador e não comoção, pois minutos atrás havíamos visto os personagens “contarem vantagens” sobre si mesmos. Também será obra do acaso a entrada de outros instrumentos musicais, para além dos violões de ambos, quando do primeiro ensaio realizado no pátio do hotel: outros hóspedes acrescentam uma sanfona, um baixo elétrico, uma viola, um violino e um trompete à canção “De longe também se ama” (José Rico – Jair Cabral).

Fazendo a releitura irônica da história pregressa de ambos sob o ponto de vista dos mesmos, então famosos, o filme divide a história em esquetes nas quais mostra vários episódios ilustrativos da miséria em que se encontravam antes de tornarem-se efetivamente campeões de vendas de discos. Durante um número musical num circo,



Ilustração 2 – Apresentação no Circo do Fundinho

José Rico percebe que está com um de seus sapatos furados, o que lhe causa certo constrangimento diante da platéia e novamente tira o riso dos espectadores do filme. Afinal, como já dissemos, o filme trata das “lendas” que envolviam a dupla e que eram, por repetidas vezes, divulgadas pelos meios de comunicação de então. E a narrativa

fílmica mostraria, através destas lendas, como teria sido construída a carreira de sucesso da dupla.

Ainda tematizando a miséria de dois sujeitos que se autodenominam milionários, vemos ambos serem demitidos do emprego de pintores na construção civil e, por

consequência, serem obrigados a dividirem um único copo de café para colocar algo no estômago além de aceitar os desaforos do “empresário” Malaquias para conseguirem um trabalho num circo muito longe da cidade de São Paulo. Novos imbróglios são criados pelo dono do circo que não os paga e por um espectador insatisfeito que pede as entradas de volta. Sem um centavo, dormem ao relento junto a um estábulo e, ao acordarem, descobrem que uma vaca “comeu” o único paletó de Milionário. Com fome e meio perdidos, se alimentam de laranjas e cogitam de arrumar um emprego na produção citrícola. Neste ínterim, já conseguiram gravar o primeiro LP, mas, sem apoio para a divulgação radiofônica, o disco encalha nas prateleiras das lojas – novamente a situação arranca o riso do espectador e não a comoção, pois Zé Rico, agente maior das trapalhadas da dupla, tenta retirar os discos da prateleira da loja onde trabalham como pintores de parede e acaba sendo acusado de roubo pelo proprietário. O episódio custa a descoberta da identidade de ambos. Em meio à zombaria dos fregueses da loja e a acusação de serem “ladrões”, uma das funcionárias coloca para “tocar” o LP e em seguida recebem um julgamento positivo da pequena platéia de fregueses que ali estão e que acabam por aplaudi-los entusiasmada.

É nesta situação de escassez e com o disco embaixo do braço que o trapalhão, mas crente, José Rico convence Milionário da utilidade de viajar para a cidade de Aparecida do Norte e pedir ajuda à Santa Padroeira. Comovido e ajoelhado em frente ao altar, faz a seguinte oração, cujo caráter didático é endereçado ao espectador:

José Rico: Oh, Senhora Aparecida! Nós viemos pedir para que a Senhora seja a chefe da nossa dupla, que ilumine nosso caminho para que possamos enxergar o rumo do sucesso. Oh, Senhora, *faça com que todos entendam a nossa música. Ela é simples, fala de amor, da natureza, do povo, e a voz do povo é a voz de Deus.* Minha chefe, eu vou deixar como presente esta pequena recordação: o nosso primeiro disco. É tudo que podemos fazer neste momento! Mais uma vez obrigado. Obrigado mais uma vez minha chefe!

O disco oferecido à Santa e deixado junto ao altar é encontrado por um padre que o leva à, então muito ouvida, Rádio Aparecida. Atendendo ao pedido do sacerdote, o radialista com o LP nas mãos lhe diz “Essa história do milagre vai muito bem!” e coloca a música para tocar. Por obra da Padroeira – como sugere a narrativa – suas canções passam imediatamente a fazer parte programação e daí em



Ilustração 3 – Prece à Santa

diante a dupla inicia sua carreira de sucesso junto às camadas populares: a canção “Estrada da Vida” passa a ser ouvida o tempo todo e em todos os lugares onde circulem os trabalhadores e a população pobre, o “povão”, segundo a narrativa.

E sob este ponto de vista, o milagre associado à adesão do público teria obrigado a indústria fonográfica a gravar e vender a dupla. Descarta-se a primeira vista o fato de que ambos são também um produto desta indústria que os faria lançar um ou mais discos por ano até que saturassem o público e fossem superados por um produto novo. Olhando criticamente, pode-se ver que o filme anuncia esta questão quando os dois cantores são vistos a correr de um lugar para outro em direção aos *shows*, quando uma apresentação sucede a outra, assim como os discos que são lançados em profusão até o desfecho final quando ambos, significativamente em um entroncamento rodoviário, decidem parar para um balanço da carreira e da vida privada, deixando o filme em aberto.

A letra de “Estrada da Vida” critica justamente esta busca desenfreada pelo “primeiro lugar”, como já dissemos anteriormente, conduzindo ao cansaço e o fim precoce da “corrida” e, sutilmente, a narrativa indica que os cantores se rendem à mensagem que cantam. Mas, é muito provável que o público tenha visto nesta “pausa na carreira” um ato excêntrico, “coisa de artista”, permitido somente àqueles que alcançaram o topo – entendido aqui como sucesso, dinheiro e fama – e podem dar-se ao luxo de não fazer nada por algum tempo.

Quando a narrativa retorna ao ponto onde havia começado, vemos que José Rico, íntimo de Nossa Senhora Aparecida, consegue nova intercessão da santa. Um caminhoneiro – já conhecido da dupla e grande admirador dos cantores – os encontra parados na estrada e lhes entrega a gasolina para chegarem até o rodeio de Santa Fé do Sul. Terminado o *show do ano*, Milionário e José Rico decidem voltar para suas “terras” em seus carros novos. Milionário afirma sentir saudade do tempo em que vivia mais tranquilo, em sua terra natal, assim como José Rico que diz precisar ajudar a família a realizar o sonho de seu pai: ter um pedaço de terra. Ou seja, o sentido último da “corrida”, tal como diz “Estrada da Vida”, era o de voltar para o rural, talvez na forma de proprietários e não mais lavradores. Mas, há que se observar que o filme de Nelson Pereira termina em aberto, ambos numa estrada que não se sabe bem aonde vai, assim como o Brasil do período, em pleno processo de transição para a democracia. A indústria fonográfica sem piedade não deixaria que Milionário e José Rico, com seus óculos escuros, seus anéis e correntões de ouro, seus signos de mercado periférico

ultrapassassem a década de 80. Outras duplas sertanejas pegariam essa *estrada* de sucesso. Em 1986, quando novamente os cantores se aventuram no cinema com o filme *Sonhei com Você*, têm pouca repercussão junto ao público.

6.3 - Caipira é teu pai!

Logo no início do filme, no momento em que vemos José Rico entrar pela primeira vez no “Hotel dos Artistas”, a narrativa nos faz ver vários aspirantes a duplas sertanejas ensaiando seus números musicais. Todas elas vestem roupas como ditava o costume das antigas duplas caipiras – camisas xadrezes iguais – a exemplo de Tonico e Tinoco, entre outras. Esta pequena tomada serve como contraponto para o vestuário usado por Milionário e José Rico. E é no “Hotel dos Artistas” que conhecemos Malaquias: o empresário que contrata as duplas para a apresentação em circos da periferia. Todos os aspirantes a artistas e hóspedes do mesmo hotel se negam a trabalhar para o empresário, que o vêem como “trambiqueiro” e “caloteiro”, pois como indica o filme não paga ninguém, é um aproveitador. Ainda no *hall* de entrada do hotel é que Malaquias conhece a dupla:

Malaquias: Ei! Vocês ai! Espere! Eu quero falar com vocês! Uai? Que dupla é essa?

Milionário: Nós somos a famosa dupla, eu e ele, ele e eu, Milionário e José Rico!

Malaquias: Eita nominho ruim! Vocês não tinham outro nome pra por nesta dupla não?

Milionário: Sim! Não senhor!

Malaquias: Eu vou dar uma chance pra vocês viu! Vai ser sábado a tarde, lá no Circo do Fundinho! Mas não falem hein! Eu vou dar o endereço pra vocês!

Zé Rico: Pode aguardar que nós vamos chegar lá viu, zum?

Quando os cantores chegam ao “Fundinho” notamos que se trata de um circo pobre, “de lona furada” e que se localiza na periferia da cidade. Ao contrário dos tradicionais trajes que usavam as duplas caipiras, Milionário e José Rico se apresentam usando “roupas da moda”: Zé Rico com um paletó xadrez, camisa cor-de-rosa, óculos

escuros, calça boca de sino vermelha, enquanto Milionário tem a calça xadrez, uma camisa laranja e um casaco marrom. Malaquias ao vê-los não concorda com a indumentária. Vale a pena observarmos o diálogo perpassado de ironia:

Malaquias: Mas desse jeito vocês não vão trabalhar no meu *show*, não. Mas não vão mesmo! (*Tenta sair de cena*)

Milionário: Seu Malaquias, o senhor não pode fazer isso *conói*! Afinal de contas *nóis* não tratamos nenhuma roupa com o senhor.

Malaquias: É, *mais*, vocês sabem que toda dupla de caipira se veste igual!

José Rico: Dupla caipira não! Nós somos Milionário e José Rico! Caipira pode ser você e o seu pai!

Dessa maneira ambos teriam revelado a Malaquias, e ao público do cinema, que não podiam mais ser chamados de caipiras. Os fazendeiros Tônico e Tinoco no filme *Luar do Sertão* assumem essa denominação como observamos em nossa análise e, a todo momento, são mal vistos pelo personagem urbano Paulo. Diogo, o boiadeiro interpretado por Sérgio Reis em *O Menino da Porteira* se diz “caipira”, porém, como também já dissemos, não é desenhado como tal. E, definitivamente, em *Estrada da Vida* ser caipira não é visto com bons olhos pela dupla a tal ponto de não aceitarem essa denominação. Assim como a indústria do disco já não apostava mais no filão musical “caipira”, Milionário e José Rico pareciam perceber este fato e apostariam suas fichas num novo modo de cantar em dueto.

André Siqueira, em depoimento para esta pesquisa¹⁸, nos disse que na canção “Estrada da Vida” existe uma fórmula baseada no tempo ternário, no que tange sua composição musical, característica que também é explorada e está presente em todas as outras canções deste filme. O professor e músico afirma existir um padrão de similaridade em todas as canções de Milionário e José Rico e em suas melodias encontramos “arranjos (incluindo a maneira de cantar) de um determinado padrão composicional que explora uma única fórmula métrica e de timbre vocal”. Prossegue dizendo que a dupla busca uma maior transparência musical, no sentido de evitar ruídos, tal como fez Sérgio Reis ao interpretar a canção “O Menino da Porteira”, se distanciando da sonoridade presente nas canções interpretadas por Tônico e Tinoco. Além disso, *Estrada* relembra algumas das canções interpretadas pela dupla Pedro Bento e Zé da

¹⁸ Depoimento ao autor realizado em 11/04/2008 e confirmado em e-mail de 21/04/2008.

Estrada¹⁹, que segundo o professor, traziam em seu repertório elementos musicais associados à música de origem espanhola e mexicana – estilo *mariachis*²⁰ – principalmente em seu arranjo (instrumentos musicais e melodia).

Milionário e José Rico tomam estes mesmos elementos musicais encontrados em algumas canções de Pedro Bento e Zé da Estrada e introduzem os sons de guitarras elétricas em sua composição, fazendo uma espécie de releitura da sonoridade desta dupla, pretendendo dar a ela um ar “moderno” e “novo”. Ainda segundo André Siqueira, quando a dupla associa elementos da música mexicana à maneira de “compor em *terças* (padrão da música sertaneja e caipira)”, mantendo contudo o dueto de vozes, eles fazem um “pastiche, no sentido de amalgamar elementos musicais de várias origens, modificando o material artístico original, apropriando-se deles ao seu modo e criando desta maneira uma nova forma artística”.

Dessa maneira, parecem ter descoberto uma grande fórmula de sucesso, que seria explorada à exaustão pela indústria fonográfica, como nos mostra a narrativa fílmica, e que tentaria ser copiada por outras duplas sertanejas. A produção “artesanal” das antigas canções caipiras – tal como faziam, por exemplo, Tonico e Tinoco – perde espaço para estas novas composições, agora feitas de maneira “industrial”: uma mesma fórmula métrica, um mesmo padrão composicional, desenvolvendo uma temática urbana e ligada aos elementos da sociedade de consumo, relendo os ritmos tradicionais presentes nas músicas caipiras (rasqueados, chamamé, guarânia, etc). E cantando “boleroes, milongas, guarânias, rancheiras, modas campeiras, rasqueados, revestidos por guitarras paraguaias, pistons mariachi, violino, violões, harpas e percussões” (NEPOMUCENO, 1999, p. 185) a dupla fazia grande sucesso. E é era para o público que se entendia como moderno e urbano (ou recém urbanizado), “o povão”, como trata a narrativa, que mesmo de maneira desigual podia consumir as migalhas que esta sociedade lhes oferecia, que a dupla cantaria e venderia seus LPs.

¹⁹ Joel Antunes Leme e Waldomiro de Oliveira, os verdadeiros nomes de Pedro Bento e Zé da Estrada, gravaram seu primeiro LP fins dos anos 1950. A partir dos anos 1960 fizeram um “harmonioso casamento” entre a música tradicional caipira com a música mexicana dos Mariachis (conjunto formado entre 8 e 12 pessoas, com cantadores, violas, trompetes e *chitarrones*, e que interpretavam músicas folclóricas nas ruas de diversas cidades mexicanas, em ritmos como a canção rancheira). Passaram a vestir trajes típicos mexicanos, sem dispensar o uso dos *sombreros*, e interpretavam músicas mexicanas, ficando conhecidos como “Os Amantes das Rancheiras”. Informações retiradas de [http://paginas.terra.com.br/arte/boamusicabrasileira/pedrobentoezedae estrada_38.html]. Último acesso em 29/04/2008 às 17h51.

²⁰ Tipo de conjunto popular mexicano vocal e instrumental, composto de dois violinos, guitarra, jarana, harpa e dois trompetes. Fonte: Dicionário Eletrônico HOUAISS da Língua Portuguesa

Este distanciamento entre Milionário e José Rico e as antigas duplas caipiras é renovado a cada cena do filme em que eles aparecem cantando, seja pela sua indumentária ou pela mensagem presente em suas composições. Observando estas canções podemos verificar que todas tratam de problemas amorosos, ora furtivos, ou duradouros ou ainda falam da dificuldade em (re)conquistar a mulher amada; a existência de verdades de mentiras em um relacionamento; a busca pela felicidade ao lado da amada, criando com isso, a sensação de um grande sofrimento, como por exemplo, na letra de “Dê amor pra quem te ama” (José Rico)

Meu bem acredite em mim
Não deixe este amor morrer
A nossa felicidade só depende de querer
As mentiras que há entre nós
É um delírio de um amor inocente
que faz nascer os ciúmes, ciúmes faz mal prá gente
A falta dos seus carinhos o meu coração reclama,
quero viver sorrindo, dê amor para quem te ama.
(Composição de José Rico)

Nestas canções também encontramos o tema da solidão urbana, como por exemplo, em “Filho de Ninguém” (José Rico e Dino Franco), cantada pela dupla em suas apresentações nos circos. Segundo esta narrativa, aquele que canta se mostra “sozinho no mundo” – ou na cidade grande, como sugere esta canção -, órfão de pais, sem conhecer qualquer membro da família, sem uma amada, sem destino certo, e muitas vezes sem dinheiro, o narrador durante o refrão diz por repetidas vezes: “Tenho comigo um desgosto profundo / Por não saber quem me fez vir ao mundo / Mesmo assim eu me sinto feliz / Meu canto é triste porque eu sou filho de ninguém”.

Assim, ao observamos as canções presentes no filme, e a exemplo da trajetória de sucesso da dupla traçada pela narrativa, concordamos com Walnice Nogueira Galvão (2005) quando afirma que a música sertaneja “desembocou num próspero negócio”, e constitui-se em “um gênero de transações milionárias”, que tendo como ponto de partida a “moda de viola, submeteu-se um processo de descaracterização e edulcorou-se, cortejando um sentimentalismo”, tendo dessa maneira se “despojado da tosca beleza, da rudeza e da pungência presente em tantas peças” (GALVÃO, 2005, p. 79)

E teria sido no *show* do “Circo do Fundinho” cantado a composição “De longe também se ama” (José Rico/Jair Cabral) que a dupla chamaria a atenção de um agente de uma importante gravadora do setor ao fazer sucesso junto ao público. É justamente esta a principal função dos números musicais presentes na narrativa: mostrar que as

canções da dupla agradavam ao “povão”. Para tanto a narrativa fílmica “dá voltas” para inserir alguma nova canção em seu entrecho. E seguindo o filão explorado pela dupla, “De longe também se ama” traz como temática a distância entre os amantes e a promessa de amor eterno sob as bênçãos da Igreja, após o esperado matrimônio na capelinha do vilarejo. Uma análise da letra desta valsa “rasqueada” poderia indicar, para além do romantismo piegas, ou nos termos usados por Eduardo Vicente (2001), um “romantismo exacerbado”: notamos um apego a elementos da cultura rural, particularmente a religiosidade e o conservadorismo em termos de costumes, aspecto que mudaria consideravelmente com os sucessores da dupla, já nos anos 80²¹.

E assim, contrariando as ordens do empresário, cantam o que definem ao apresentador do circo como *modão*, ou nas palavras de José Rico, “a música sertaneja que o povão gosta”. O público do circo canta e bate palmas; a empatia é imediata, desde a primeira apresentação pública da dupla, e isto seria a chave do sucesso dos cantores, para além da ajuda de Nossa Senhora, é claro.

6.4 - O “modão” para o “povão”

Assumindo o ponto de vista da dupla, Nelson Pereira dos Santos faz um filme sob a égide – em que pese a ironia em relação ao nome artístico dos cantores – da pobreza material, cultural e política que, para além de ambos, atingia grande parcela da classe trabalhadora brasileira, chamado pela obra fílmica de “povão”. O “povão” aparece na narrativa em muitas tomadas – pequenas, no entanto – uma vez que a obra presta-se a desenhar a carreira dos cantores mas, mesmo assim, permite entrevermos quem são essas pessoas e sua rotina diária. O “povão” é composto pelos trabalhadores braçais da construção civil ou da produção citrícola, os compradores da loja de LPs; os devotos de Nossa Senhora Aparecida, os freqüentadores dos circos mambembes da periferia, indivíduos que chegam e partem das estações rodoviárias, pessoas que acordam “cedo” para irem trabalhar e têm como meios de transporte ônibus e metrô, caminhoneiros, moradores de cortiços e bairros proletários, etc.

²¹ Basta lembrarmos da canção “Fio de Cabelo” cantada a exaustão nos primeiros anos da década de 80 pela dupla por Chitãozinho e Xororó. Esta canção fala da saudade que homem sente ao encontrar em seu paletó “aquele fio de cabelo comprido” que “já esteve grudado em nosso suor”, resquício de uma noite de amor. Ou ainda a canção “Fusão Preto”, como falamos anteriormente

Em uma olhada mais atenta nas tomadas em que aparece o “povão” encontramos algumas “frases feitas”, sempre afirmativas, e que parecem terem sido retiradas de um receituário popular de conformismo e tradição. No início do filme, enquanto aguardamos a chegada dos cantores famosos encontramos, no palco onde ocorre o rodeio, a inscrição “O chão é o limite”. No momento em que trabalham na loja de discos, após a descoberta da verdadeira identidade dos “pintores”, a câmera cinematográfica lentamente passeia por suas paredes e nos permite observar duas destas frases: “Dentro de você existe um gênio, desperte-o!” e “A vida é dura pra quem é mole”. Essas assertivas assimiladas pelo “povão” em seu dia-a-dia, somadas à trajetória dos personagens-cantores, resumem, para ficarmos nos termos em que a obra nos sugere, uma “filosofia de pára choques de caminhão”, que junta músicas, discursos, imagens, histórias massivamente consumidas, santos milagrosos, e é deste modo que o narrador cinematográfico mostra a visão de mundo conformista que dá a tonalidade a obra.

Programas radiofônicos como o de “Nelson Tatá Alexandre”, que tem como *slogan* “Vivendo e aprendendo com os pára choques da vida” e que são transmitidos “das cinco às sete da manhã”, criam um fundo sonoro para o ir e vir de pessoas que vemos na tela em mais um amanhecer na cidade grande. Além do parco noticiário, essas atrações radiofônicas têm sua grade recheada pelas “boas e verdadeiras” músicas sertanejas, e é devido ao grande número de cartas recebidas pedindo as canções da “nova” dupla – mais uma intervenção da Santa – que as músicas de Milionário e José Rico passam ser tocadas insistentemente pelas rádios do país afora. Com isto, a narrativa não aborda o “famoso” *jabaculê*, dinheiro pago pelas gravadoras às rádios para promoverem seus produtos musicais.

Segundo Marcos Napolitano (2001), em *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação*, a música “brega”, a sertaneja, e também a venda de alguns jornais e revistas tidos como populares eram produtos mais baratos e, por serem assim, eram veiculados em horários mais acessíveis aos trabalhadores: nas manhãs, fins de tarde ou em fins de semana, como nos deixa ver esta obra de Nelson Pereira. Ainda segundo este autor, alguns meios de comunicação de massa, como o rádio, “eram os únicos veículos de informação e cultura a que algumas faixas de trabalhadores mais pobres tinham acesso, como as empregadas domésticas e os operários de construção civil, geralmente o primeiro emprego urbano dos migrantes rurais” (NAPOLITANO, 2001, p. 113).



Ilustração 4 – O chamado povão

E contrastando com as cenas em que vemos o duro cotidiano matinal dos trabalhadores urbanos, ouvimos a canção “Do mundo nada se leva” (Composição de Belmonte e Jorge Paulo Nogueira). Enquanto o som estridente das vozes dos cantores – agora trilhando o caminho do sucesso – fazem referência “aos campos e serras”, ao “rincão florido”, “a natureza mais bela”, onde teria vivido aquele que canta, vemos cenas que contrastam ao cantado. Em uma tomada panorâmica observamos um morro onde estão instaladas antenas de transmissão das ondas de rádios, em seguida foca-se em uma mulher que abre a janela e espia o amanhecer, um homem ainda bocejando e sem camisa lava o rosto e o cabelo no tanque de lavar roupas no quintal de sua casa, enquanto uma garota cruza a tela trazendo consigo um embrulho com pão e um litro de leite. Nova panorâmica e vemos conjuntos habitacionais, grandes indústrias, um ônibus lotado de passageiros, uma banca de jornal onde um menino compra algo, os trens e as linhas do metrô da cidade, as ruas cheias de pessoas que rumam ao trabalho. É a periferia da cidade grande e seus moradores que desfilam na tela. Enquanto isto ouvimos:

Quando estou viajando cruzando campos e serras
 Meu coração se alegra se passo por minha terra
 O rincão é mais florido
 A natureza é mais bela
 Gosto de minha querência por ser risonha e florida
 Onde vivi em criança a minha infância querida
 Não sai de minha lembrança aquela gente amiga

Refrão

Vamos sorrir e cantar
 Que está triste se alegra
 A nossa vida é curta
 Do mundo nada se leva

Vida triste ou vida alegre
 A vida do cancionista
 Sorrindo às vezes com mágoa
 Cantando com desespero
 Bebendo de todas águas de nosso chão brasileiro

Sendo triste ou sendo alegre eu adoro minha lida
Cantando que conheci a minha prenda querida
Viverás sempre comigo o resto de minha vida
(*Composição de Belmonte e Jorge Paulo Nogueira*)

Como se observa nestes versos, aquele que canta incentiva aos seus ouvintes a sorrirem e a cantarem, afinal a “vida é curta e do mundo nada se leva”, exceto o amor da “prenda querida” que deve durar a vida toda. O cotidiano conformista do “povão” desenhado pela narrativa, somado às frases de efeito, casam-se com a canção em seu tom de discurso saudoso e conformista, apesar de suas estrofes trazerem à memória algumas imagens bucólicas contrárias àquelas que vemos na grande tela. Deste modo, parece ser com o pretexto de mostrar o sujeito que consumia Milionário e José Rico que a câmera de Nelson Pereira nos faz entrever precarização do trabalho braçal, particularmente aquele da construção civil e da produção citrícola: no primeiro, os trabalhadores aparecem sem qualquer proteção de capacetes, luvas ou cintos de segurança, e no segundo os trabalhadores são transportados em um trator após a faina diária. Em outra cena, percebemos um cartaz anunciar que se contrata mão de obra por 18,00 cruzeiros a hora enquanto a lanchonete da esquina vende o “prato feito” por 40,00 cruzeiros. Além da tentativa dos cantores de arrumarem emprego, vemos os muitos anúncios de que não haviam vagas. Eram pistas do cineasta sobre a vida do operário ou do trabalhador sem qualificação que, entretanto, na economia da narrativa acabariam perdidas em função do seu todo centrado nas figuras dos sujeitos “vitoriosos” e das suas personas nunca abandonadas durante o filme.

Talvez se pudesse dizer que, repetindo à exaustão o mote de que o “modão” é a música do “povão”, o filme endereçava alguma crítica aos que torciam o nariz para a cultura popular de massa. Décadas antes, em início dos anos 1960, parte da esquerda brasileira – inclui-se aí alguns intelectuais, políticos, estudantes, cantores, atores, etc. – sob a proposta dos Centros Populares de Cultura defendiam o engajamento político por meio da produção artística e liam, como lembra José Roberto Zan (1996), “o povo como sujeito revolucionário em potencial, porém dotado de uma cultura fragmentada e alienada” (ZAN, 1996, p. 134). Assim, para eles, a produção artística, inclui-se aí a produção musical, deveria levar até “as massas a consciência política capaz de superar seu estado de alienação e produzir, a partir de elementos da própria cultura do povo, a verdadeira arte popular revolucionária” (ZAN, 1996, p. 134).

Segundo Mariângela Ribeiro de Almeida (2005), em *A canção como narrativa*, a partir de então, houve uma relação estabelecida entre os músicos e o mercado fonográfico. Para a autora, embora vários desses novos nomes produzissem “canções de cunho social, engajadas, não se colocava contra o mercado: ao contrário, via neste espaço tanto a possibilidade de se profissionalizar quanto a de fazer ouvir” (ALMEIDA, 2005, p. 29). Entretanto, quem consumia este “estilo” musical? Alguns estudiosos do tema apontam para uma classe média letrada, ou seja, estudantes universitários, artistas, profissionais liberais, intelectuais, etc. como sendo os principais consumidores, destoando com isso do “objetivo” principal de concepção destas obras.

Entretanto, no filme de Nelson Pereira, vemos o chamado povão mostrado às avessas, na figura dos trabalhadores da construção civil, espectadores dos circos mambembes da periferia ou das festas de peão das cidades do interior, que não consumia a “música engajada”, provavelmente poucos conheciam Chico Buarque, Maria Bethânia, Gilberto Gil ou Caetano Veloso, a música crítica ou aquela que deveria produzir uma ação iluminista como as canções de protesto como pensavam alguns setores da esquerda. A câmera do cineasta nos mostra o povo trabalhador na sua rotina conformista, crente e saudosista, contrário a um populismo de esquerda que propagava que haveria alguma semente de rebelião escondida no povo brasileiro e que só a repressão impedia um levante contra os ditames do governo ditatorial.

A chamada boa música popular brasileira era destinada ao público universitário, intelectual ou com algum grau de instrução. O “povão” consumia Milionário e José Rico e outros cantores do gênero e, para ele, Nelson Pereira faria um filme numa linguagem que ele entendesse. É sabido que naquele momento o movimento de contestação começava a ir para as ruas, como tentará mostrar Ney Sant’anna, no filme “Sonhei com Você” (BR, 1987), o segundo estrelado pela dupla e que discutiremos no próximo capítulo. Mas, o povo das pequenas cidades e dos vilarejos do interior vivia a realidade de um outro Brasil: para estes, o cinema nacional era a pornochanchada por excelência. *Estrada da vida* era a outra possibilidade de cinema destinado a esta população, para além do *bang bang* à brasileira que lotava as platéias neste anos 70, como vimos em *O Menino da Porteira*.

Desta forma o filme cria uma interessante ligação com seu público. Ao observamos em sua totalidade e da maneira que a narrativa trata o “povão”, ele acaba por consolar o espectador que tenderia a sentir-se parte deste chamado “povão”, filhos de Nossa senhora Aparecida assim como a dupla, em oposição a uma possível

arrogância de outros setores intelectuais que esperavam uma tomada de consciência crítica frente a sua situação de dominação e por meio de movimentos sociais e políticos possibilitassem uma ruptura com a situação vigente.

6.5 - As “amadas” e as “amantes”

Ao observarmos as canções presentes em *Estrada da Vida* principalmente aquelas que trazem como eixo temático “problemas amorosos” encontramos um tom de discurso, um subtexto, que nos permite perceber uma “divisão” criada entre as mulheres destinadas ao “casamento” e àquelas para serem “amadas” tal como aparece em “Ilusão Perdida” (composição de Milionário e José Rico):

Eu te peço por Deus oh, menina
Por favor não se iluda comigo
Sou casado e não posso te amar
Falo assim porque sou teu amigo
O que queres saber de mim
Num instante eu te digo a verdade
Esquecendo de mim para sempre
Tu terás muitas felicidades

Sei que o homem tem o seu direito
De amar um alguém nessa vida
Não condeno aqueles que amam
Ser sincero a sua querida
Vai em busca de alguém que é livre
É o conselho que dou a você
Esquecendo de mim para sempre
Farei de tudo para te esquecer
(*Composição de Milionário e José Rico*)

Aquele que canta – um homem - diz a sua “amante” claramente que é casado, pede que ela não se iluda, pois não poderá amá-la da maneira que ela merece, diz ainda não “condenar” aqueles homens que amam e são sinceros com “a sua querida” – temos elaborado aqui uma idéia aqui de fidelidade conjugal. Prossegue dizendo que lhe dá estes “conselhos” “porque sou teu amigo” e sugere ainda que ela procure alguém “livre” (solteiro), pois deixando-o, ele a esqueceria. Percebemos que a mensagem desta canção é destinada a uma “amante” e não uma sua “esposa”, esta a verdadeira “amada” daquele que canta. Esta divisão parece indicar que algumas mulheres poderiam assumir o papel de mãe, boa dona de casa, “honesta” e recatada e, por serem assim, seguindo a proposta

desta canção, seriam dignas de serem “amadas”, o que de certa forma, nos permite pensar que ocupariam publicamente um lugar de destaque junto ao homem – porém nunca de maneira autônoma. Ao contrário, as “amantes” seriam aquelas destinadas a uma furtiva noite de amor, um “caso”, tomando ares de algo vexatório e que devem ser mantidas às escondidas, distantes da “vida pública” deste homem. Estas seriam um “território” de passagem. E caso essa “amante” seguisse seus conselhos, poderia transformar-se na “amada” de um homem livre, ou seja, as “amantes” estariam “fugindo” da condição predestinada as mulheres: esposa e dona de casa.

O narrador cinematográfico de *Estrada* parece seguir esta mesma linha de raciocínio ao construir as personagens femininas Isabel e Madalena em oposição às mulheres que vivem no “Espaço Relax”. Isabel teria conhecido José Rico logo após sua



Ilustração 6 – Isabel e Madalena

apresentação no Circo do Fundinho. Madalena, antiga namorada de Milionário, é também migrante, sai de Monte Santo de Minas e vai a São Paulo. Essas duas personagens aparecem logo no início da trama e voltam à cena somente quando os cantores começam a fazer sucesso. Além de se mostrarem fãs e consumidoras das músicas da dupla, visto que ao se

encontrarem pela primeira vez carregam todos os seus LPs, vemos Isabel e Madalena junto aos cantores em grande parte dos shows que fazem. Quase nada sabemos de suas vidas pregressas antes de se tornarem namoradas dos cantores. São elas que têm acesso aos palcos onde eles se apresentam, que colaboram na venda dos discos, na divulgação da dupla, em suma, elas seriam as namoradas “oficiais” dos cantores, são desenhadas como suas “amadas” e poderiam vir a casar-se com eles.

De modo diverso, outras personagens femininas estão presentes na narrativa: são as moradoras do “Espaço Relax”. Afastado da cidade e à beira da rodovia, este lugar nos remete a um ambiente rural e até certo ponto bucólico e, como indica o nome americanizado, é propício para um “descanso”. Quando Milionário e José Rico ali se encontram, ora os vemos em alguns momentos de lazer, Milionário pesca, José Rico toca, ora jogam dominó, bebem caldo de cana etc. É válido notar que este é o único momento em que os vemos sem



Ilustração 7 – As mulheres do Espaço Relax

camisas. Esses momentos, quando comparados àqueles em que os cantores estão com Isabel e Madalena, e que aparecem de maneira “comportada”, seja em suas atitudes ou seus trajes, acaba por caracterizar as mulheres do “Espaço Relax” como portadoras de costumes mais “liberais”, parecem ser mais livres, autônomas. Entretanto, não é desta maneira que a narrativa as trata. Elas parecem ser caracterizadas como uma espécie de “amantes” dos personagens, tal como freqüentemente encontramos nas composições da dupla.

Para uma grande parcela da população de origem rural e católica, o “ser amante”, remetia diretamente idéia de pecado, algo proibido e “mal visto”. Essa “divisão” das personagens femininas nos permite pensar que a liberação de costumes ainda não era plena nos anos 1980, e que o rural ainda não os teria assimilado, apesar dos frutos do movimento de cunho feminista de 1968, denotando com isto, a permanência de costumes rurais em uma sociedade que se queria urbana e moderna.

Nos minutos finais da narrativa, quando os cantores fazem uma breve reflexão e decidem dar um pausa na carreira e reverem a família, ao contrário do que se esperava, Isabel e Madalena não os seguem. Juntas voltam com o empresário José Raimundo, provavelmente para São Paulo, não sem antes darem uma pausa também no relacionamento:

Madalena: E aí Romeu como fica a gente agora? *(Dentro do carro)*

Milionário: Madalena, o negócio é o seguinte, você sabe que eu te amo, te gosto, te adoro, mas a gente ta numa luta aí tremenda sabe? Eu sei que você foi pra São Paulo pra viver junto de mim, mas agora a gente tem que tomar uma decisão. Eu tenho que ir pra nossa terra, pra dar um jeito na vida dos meus velhos.

Madalena: É, mais você sabe muito bem que eu não posso voltar pra lá! Eu vou ficar te esperando em São Paulo. Tá bom?

Milionário: Tá bom!

(Corte para o carro de José Rico.)

José Rico: Olha eu preciso ir! Preciso cuidar de minha família! O sonho do meu pai é ter um pedaço de terra. Não muito grande, mas que dê pra gente viver. Agora, você quer que eu volte? Eu volto!

Isabel: Você sabe que é o que eu mais quero na vida! Não sabe?

Com um beijo no rosto, cada uma das mulheres diz adeus a seu namorado e segue para São Paulo. Sem lágrimas. Sem sofrimento. As figuras femininas presentes na narrativa parecem ser divididas, como pudemos observar entre as “amadas”, as

namoradas oficiais, apresentadas ao público etc, e as “amantes”, mulheres presentes na vida dos cantores de outra maneira, sejam como fãs ou presentes em momentos de *relax*, retomando com isto, o discurso que subjaz nas canções da dupla.

Ao mesmo tempo em que a narrativa nos mostra as Madalena e Isabel desvinculadas de sua família, deixando tudo para trás para seguirem os cantores, apesar de terem uma relativa autonomia em relação a família, elas não trabalham, vivem à sombra dos artistas e apesar de se mostrarem livres para os acompanharem não vemos trocas de carinho, salvo raros beijos respeitosos no rosto. E justamente por terem deixado a casa dos pais, como provavelmente aconteceu com Madalena, e não ter se casado com Romeu (Milionário), tornar-se-ia “mal” vista junto à família e, por ser assim, não poderia voltar para sua terra natal. O narrador cinematográfico mostra, desta maneira, uma falta de liberdade para as mulheres em relação aos homens em vigor neste início de década e que, apesar das conquistas do movimento feminista de anos anteriores, parecem não ter atingido a todas as mulheres, principalmente àqueles pertencentes às classes populares²².

Ao pensarmos sobre o papel das “mocinhas” presentes nos filmes *Luar do Sertão* (Joana) e *O menino da porteira* (Juliana), podemos perceber que neste filme Isabel e Madalena se distanciam destas primeiras figuras femininas. Joana apesar de se enamorar por Paulo, casa-se com o caipira Tinoco. Juliana encanta-se com o boiadeiro Diogo, porém termina sozinha no final da trama. Isabel e Madalena, as “mocinhas” de *Estrada da Vida*, seguem os cantores, os namoram – ainda que seja algo “recatado” – e no final do filme não se rendem ao casamento ou voltam para casa dos pais. Ao aproximarmos estas personagens – criados em momentos históricos diferentes – talvez pudéssemos afirmar que as mulheres estavam reelaborando seus papéis dentro da já então urbanizada sociedade brasileira da década de oitenta, entretanto, encontramos ainda uma preeminência masculina junto ao “povão” como sugere a narrativa.

²² Cynthia Andersen Sarti (2004), em *O feminismo brasileiro desde os anos 1970*, nos mostra como as idéias do movimento feminista foram trabalhadas frente à realidade brasileira. A autora afirma que em um primeiro momento, principalmente durante os anos 1970, o movimento feminista relacionava-se diretamente com o combate a repressão política junto ao governo ditatorial, e era feito basicamente por uma parcela da população letrada. Somente no final dos anos 70, a partir da Lei da Anistia, com a volta das militantes exiladas, que o movimento ganha mais força e passa a ser divulgado junto às classes mais pobres, expandindo-se “através de uma articulação peculiar com as camadas populares e suas organizações de bairro, constituindo-se em um movimento interclasses” (p. 39).

6.6 - Um cinema sem lágrimas

No texto *Arte e política no cinema de Nelson Pereira dos Santos*, José Mario Ortiz Ramos (2005) afirma que em 1955, quando o diretor realizou seu primeiro longa-metragem, *Rio, 40 Graus*, ele assinalou uma “forma de fazer cinema no Brasil e um novo modo de olhar para o país, bastante inspirado na produção dos cineastas do neo-realismo italiano” (p. 69). Ainda segundo este autor, a primeira fase da obra de Nelson associa as influências do cinema europeu do pós-guerra e a atmosfera efervescente da vida cultural brasileira nos anos 1950 e início dos anos 1960: “período dos congressos de cinema, do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), e do CPC (Centro Popular de Cultura) da Une (União Nacional dos Estudantes)” (p. 69)

A proposta cinematográfica neo-realista, como lembra Mariarosaria Fabris (1996), foi deflagrada no período pós-segunda Guerra Mundial quando a Itália ainda estava em ruínas. Fabris (1996) afirma que neste momento para os “homens de cultura impunha-se a necessidade de registrar o presente” (p. 37) e apesar da grande crise pela qual passava o país, pensava-se que “a tomada de consciência das massas populares parecia ser uma garantia para o futuro democrático da nação”, o que, de certa forma, poderia “fazer reviver o espírito de coletividade que havia animado o povo italiano” (p. 37). Para a autora, esse papel de cronista da realidade italiana no imediato pós-guerra foi desempenhado principalmente pelos cineastas, e o primeiro testemunho a chegar ao público foi *Roma Città Aperta* (1944-1945), de Rossellini, marco inicial do neo-realismo e também do renascimento cinematográfico italiano.

Se existe uma unanimidade em torno de *Roma Città Aperta* como marco inicial do neo-realismo e, conseqüentemente, de 1945 como ano de eclosão do movimento, não encontramos essa mesma unanimidade quando se trata de determinar a duração da temporada neo-realista, quais os diretores ou, mais especificamente, os filmes que podem ser considerados neo-realistas, e, sobretudo, o que foi o neo-realismo cinematográfico italiano. As opiniões são bastante díspares: para alguns, a temporada do neo-realismo teve breve duração e encerrou-se em 1948, para outros, chegou até o limiar dos anos 60, sem excluir, no entanto, “ecos, prolongamentos e heranças” (FABRIS, 1996, p. 115).

Apesar desta “imprecisão” quanto ao período de “duração” do movimento neo-realista, quanto aos diretores e aos filmes que se mostravam ligados a ele, Fabris (1996), aponta algumas das características principais que envolvem esta forma de realização cinematográfica: busca pela paisagem italiana e por ambientes naturais; emprego de

dialeto em alguns filmes; presença de atores não profissionais; gosto pela crônica do dia-a-dia e pelo sentimento dos humildes; uma maior interação entre personagens e a paisagem italiana, não somente em seus elementos pitorescos, mas tomada como algo integrado e vivo na ação que leva a uma redescoberta de uma Itália “proletária, suburbana, anti-heróica”. Levar a realidade italiana à grande tela parecia ser a preocupação máxima destes cineastas. Contudo, ressalta Mariarosaria Fabris (1996), a luz dos escritos do crítico italiano Lino Micciché, torna-se impossível pensarmos o neo-realismo como uma “estética”, devemos nos referir a ele como uma “ética da estética” (p. 146) que envolvia a produção cinematográfica e, por ser assim, cada cineasta apropriou-se a seu modo da postura neo-realista e realizou suas obras.

Quanto a definição do que foi o neo-realismo, à afirmação de Lino Micciché, “foram tantos os neo-realismos quanto foram os neo-realistas”, poderíamos acrescentar que houve/há/haverá tantos neo-realismos quanto foram/são/forem os críticos do neo-realismo. (FABRIS, 1996, p. 116)

Fabris (1996) faz um pequeno inventário sobre alguns estudos a respeito do neo-realismo e, em sua maioria, eles parecem indicar De Sica, Rossellini, Visconti e Zavattini como sendo os cineastas “exemplares” e “mentores” desta postura. Neste “apanhado” das críticas, a autora nos mostra como os “tantos” “neo-realismos” foram sendo elaborados após o marco inaugural feito por Rossellini com *Roma Città Aperta*, e como sua “postura” inicial foi pensada e trabalhada por outros diretores. Deste modo, expressões como “neo-realismo popular” ou “neo-realismo rosa”, criadas por Vittorio Spinazzola, ou ainda “neo-divismo” cunhada por Moniz Vianna se tornam explicativas para algumas obras, consideradas “menores” quando comparadas àquelas mais afinadas com o ideário neo-realista, uma vez que algumas obras traziam atores conhecidos e outras criavam um tom cômico:

Em 1953-1954, enquanto filmes da corrente neo-realista continuavam fadadas ao fracasso – *Musoduro* (de Giuseppe Benati), *Cronache di Poveri Amanti*, *Il Sole negli Occhi* (de Antonio Pietrangeli), *Amore in Città*, *I Vinti*, *La Pattuglia Sperduta* (de Piero Nelli), explodia o sucesso de *Pane, Amore e Fantasia*, repetido na temporada seguinte por *Pane, Amore e Gelosia*. Estes dois filmes de Luigi Comencini vinham impor definitivamente o chamado “neo-realismo rosa”, inaugurado por Renato Castellani com *Due Soldi di Speranza*, que, por recusar a dimensão ideológica e social, foi chamado também de “contra realismo”. Se o filme de Castellani exprimia ainda com uma certa autenticidade as atribulações dos pobres camponeses e se valia de rostos desconhecidos para dar vida a suas personagens,

Comencini, ao contrário, contava com a presença de Gina Lollobrigida, Vittorio de Sica e Tina Pica para celebrar o conformismo social. (FABRIS, 1996, p. 135)

No livro *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* Mariarosaria Fabris (1994), ao analisar os dois primeiros longas metragens do diretor, *Rio, 40 Graus* (BR, 1954/55) e *Rio, Zona Norte* (BR, 1957) afirma existir uma inspiração neo-realista vinda da Itália, enquanto anseio, postura, mas não enquanto estilo definido ou fechado, uma vez que existe nestas duas primeiras composições de Nelson toda uma tradição nacional na qual seus trabalhos se inserem. Seguindo esta linha de raciocínio, a autora no texto *Neo-realismo, mas não só neo-realismo* (In: PAPA, 2005), afirma que:

ao falar do diálogo entre o neo-realismo e o cinema brasileiro, é importante salientar que o movimento italiano, quando eclodiu entre nós, na segunda metade da década de 1940, não veio impor-se como modelo, a exemplo das produções hollywoodianas, mas apareceu como um elemento deflagrador a mais daquela tentativa de levar para as telas uma cultura nacional autêntica. (FABRIS in PAPA, 2005, p. 76)

Ismail Xavier (1994) afirma que os filmes de Nelson Pereira, “por força estratégica do cineasta na história recente, estão sempre presentes quando a tarefa do crítico é o balanço de qualquer dos períodos do cinema brasileiro posterior a 1954” (p.15), pois sua obra “oferece um fio para se traçar o percurso do cinema brasileiro nesses últimos quarenta anos” (p. 15). Para o autor, a obra de Nelson “afirma um novo olhar que se compõe enquanto interage com o mundo, aceita o incidente, a surpresa, as “contaminações” de um processo social a que procura dar expressão” (XAVIER, 1994, p. 16).

Grande parte dos estudos sobre os filmes de Nelson Pereira mostra como o diretor procurou pensar a sociedade brasileira e a maneira pela qual o cineasta levou os problemas nacionais à grande tela. De certo modo estas leituras acabam mostrando como em cada película a postura neo-realista adotada pelo o cineasta foi “reelaborada” e “utilizada”. Alguns estudos apontam ainda uma “postura crítica” presente nas obras de Nelson frente ao momento histórico do país e nos mostram como os debates presentes na realidade nacional aparecem trabalhadas em seus filmes (Cf. PAPA, 2005; FABRIS, 1994; TOLENTINO, 2001; RAMOS, 1987).

Entretanto, o filme *Estrada da Vida* (BR, 1979/80) parece não possuir um lugar de destaque junto à crítica especializada sendo tratado muitas vezes como uma obra “menor” realizada pelo diretor, uma vez que era destinada claramente ao

entretenimento. José Mario Ortiz Ramos afirma que em *Estrada da Vida* “Nelson penetra no universo da poderosa e industrializada música sertaneja sem se colocar de modo crítico” e, por ser assim, “atinge massivamente os espectadores superando a marca de um milhão de ingressos vendidos em 1981” (RAMOS in PAPA, 2005, p. 70), e conquista, apesar da crise que já atingia a produção cinematográfica nacional, um público amplo e distinto daquele que ia ao cinema para ver suas obras mais complexas e engajadas – lembremos que *Memórias do Cárcere* (BR, 1984) é filmado nesta época.

De fato, o narrador cinematográfico presente em *Estrada da Vida*, não busca fazer uma crítica tal como encontramos em outros filmes do cineasta considerados mais próximos da postura neo-realista. Neste trabalho há um ponto de vista único, no qual a linearidade narrativa se mantém, mesmo quando parece fixar seu olhar para algumas das aventuras da dupla, ou ainda ao mostrar o “povão”. Talvez pudéssemos dizer que este narrador é portador de um olhar “senso comum” frente à realidade brasileira no início dos anos 80, e é justamente isto que dá força a película. Percebemos neste filme de Nelson Pereira uma interessante conjugação entre um tipo de cinema de autor, com linguagem mais pessoal, fruto provavelmente de suas experiências anteriores mais afinadas com a “postura” neo-realista, e um cinema mais industrial, com uma técnica mais apurada, que parecia tentar reverter a tendência de falta de público para produção cinematográfica nacional destes anos.

Para tanto, o diretor leva para a grande tela, de maneira simples e direta, as formas, cores, gestos da paisagem real, da sociedade brasileira à sua volta como indicadores para esta maneira de filmar e também como mote para história que conta. Apresenta certa ambientação realista, graças às varias tomadas externas, aos interiores de locais populares, à periferia da cidade grande, o público dos shows da dupla, etc., portanto sem ar de algo produzido em estúdio - lembremos do racionamento de combustível, dos postos de trabalho e dos ambientes freqüentados pelo “povão”. Além destes elementos temos as falas dos personagens que são despojadas e repletas de gírias de época, como por exemplo, a onomatopéia criada a partir das palavras “aqueles uns”, que para o personagem José Rico, se transformou simplesmente em “zoom”. Desta maneira este narrador cinematográfico deixa transparecer alguns “ecos, prolongamentos e heranças” da postura neo-realista, para ficarmos na expressão de Mariarosaria Fabris (1996).

Contudo, também se mostra fortemente presente alguns elementos do humor, um tom de discurso que nos lembra, guardadas as devidas proporções, as antigas

chanchadas cariocas dos anos 30 e 40 dentro de uma tradição mais popular de cinema²³. Segundo Ismail Xavier (2001), a chanchada dos anos 30 e 40 é o “símbolo máximo da comunicabilidade no cinema brasileiro” e é “referência para o cinemão” que está “preocupado em seduzir, aparecendo como raiz de um nacionalismo-popular-pragmático: tornada história e nostalgia, é tradição urbana legitimada que o cineasta pode incorporar como fez com o folclore”. (p. 106). E parece ser justamente isto que Nelson faz em *Estrada da Vida*. Nesta obra, o diretor procura outro caminho, diferente de suas obras mais engajadas do Cinema Novo: ele traz para dentro do filme problemas e ídolos populares, temas corriqueiros para as cenas, discursos comuns e simplórios e, de maneira plana e descritiva, por meio de uma montagem didática e clara, e lhe empresta alguns estilemas da postura neo-realista. Ao fazer este “casamento”, grosso modo, talvez pudéssemos afirmar que em *Estrada da Vida* o diretor compõe uma espécie de *neo-realismo rosa*.

Mesmo tendo formalmente adotado o ponto de vista da dupla de cantores, e criando um “olhar senso comum” sobre a realidade brasileira, este narrador cinematográfico não hesita em registrar, através da inserção na narrativa de pequenas tomadas que nos permite ver as contradições e os impasses que cercavam a sociedade brasileira destes anos. Por meio de pequenas sutilezas podemos perceber – nunca em tom de denúncia - a precarização do trabalho braçal, o conformismo da classe pobre e trabalhadora, a força da indústria fonográfica que criava novos ícones de consumo, a crença e a esperança em milagres, a modernização da agricultura voltada à exportação e seus trabalhadores, etc.

E neste sentido podemos afirmar que o tom farsesco assumido por *Estrada da Vida* faz coro com o nome da dupla. Durante toda a narrativa a dupla se ri das misérias e dos desafios que enfrentam na condição de pobres migrantes em busca de fama e fortuna. Não há drama, não há sentimentalismo exagerado e não há profundidade de

²³ Mônica Rugai Bastos (2001) no livro *Tristezas não pagam dívidas* nos diz que principalmente entre os anos 30 e 40 no Brasil houve a tentativa de uma produção cinematográfica pautada em grandes estúdios – aos moldes das produções hollywoodianas. Buscava-se aproveitar os poucos recursos tecnológicos existentes no país e explorar um *cast* de artistas conhecidos nas rádios e levá-los às telas do cinema. Dessa maneira, prossegue a autora, foi necessário inventar uma fórmula de sucesso: a chanchada. No prefácio deste livro, Renato Ortiz, informa ao leitor que a chanchada misturava “a cultura popular de origem circense, vinculada aos sucessos (músicas, cantores, carnaval, shows de auditório) do rádio, o principal meio de comunicação da época” (ORTIZ apud BASTOS, 2001, p.11) e teve como resultado “a criação de um tipo de comédia ironizando o destino e os impasses brasileiros”. (ORTIZ apud BASTOS, 2001, p. 11).

campo no sentido que os dois artistas não “descem do palco”. Ao contrário, em alguns momentos é a narrativa que se coloca em função de ambos, enxertando na sequência um número musical, como por exemplo, quando cantam dependurados no décimo quinto andar do prédio que deveriam estar pintando. A canção de louvor à natureza e tendo como pano de fundo a metrópole paulistana entretêm os trabalhadores que param a obra, terminando por ocasionar a demissão dos pintores cantores.

Entretanto, numa segunda olhada, entrevemos os reais acordos/arranjos com as gravadoras que os divulga e os vende ao grande público até a exaustão, fazendo com que pouco tempo depois fossem considerados ultrapassados e fora de mercado. E “fabricados” por este mesmo mercado parece que Milionário e José Rico em *Estrada da Vida* não se despem jamais das vestes que os caracterizam como artistas. São eles que contam suas histórias, que atuam na fita, cantam suas canções de sucesso e que, provavelmente, contribuem para criar o tom farsesco que perpassa toda a narrativa que atribuirá, a primeira vista, o êxito mercadológico de ambos ao milagre da santa padroeira do Brasil para além de uma “astúcia ingênua” que os fazem levar as dificuldades “na esportiva”, para usar um termo da época.

Apesar da simplificação da trama e dos personagens construídos, o filme, no entanto, realiza uma interessante crônica do processo vivido pelo país: enquanto se consolida a sociedade de consumo, seus novos produtos e agentes, uma parcela dos trabalhadores se mostra conformada em sua rotina e, assim, põe a nu os resultados dos anos anteriores, deixando entrever em algumas cenas a ironia que cerca o Brasil do milagre, a pobreza indisfarçável da população trabalhadora, detalhes que anunciam a recessão econômica em curso e o oportunismo e a cafonice da nossa indústria cultural controlada pela censura do governo militar. Na perspectiva assumida pela narrativa, não se pode dizer que haveria uma intenção de denúncia já que os percalços ali relatados acabam dando relevo ao milagre operado pela santa a quem a dupla diz dever o estrelato.

Pouco tempo depois, em 1987, novamente a dupla se aventura pela sétima arte, e protagoniza “Sonhei com Você” sob a direção de Ney Sant’anna. Talvez pela pouca repercussão obtida por este filme, e escapando à narrativa filmíca, tenham percebido a duras penas, como já previa o personagem Milionário em *Estrada da Vida*, a perda de repercussão junto ao público consumidor de suas canções. No momento em que a dupla estava no auge do sucesso indo de um show a outro, Zé Rico mostra-se cansado e é alertado pelo companheiro: “José Rico não esqueça que nós temos que aproveitar nosso

sucesso! Atracar um o quanto mais e aproveitar o nosso tempo, hein!”. Em 1987 os tempos pareciam outros. Tempo de novas duplas sertanejas, novas canções e novo visual. Milionário e José Rico eram filhos do passado.

7 - Sonhei com Você: de *Milionário e José Rico* à *Cruzado e Cruzadinho*

Parece que foi um filme meio apagado pra Milionário e José Rico.
Parece que não foi uma história, muito assim!
Que não era uma história de ponta de linha! Uma ponta assim! Não era!
Não sei o porquê que um filme foi tão bacana
e outro rodou bem,
mas não foi assim um Estrada da Vida!

(Romeu Januário Mattos, o *Milionário*. Depoimento ao autor em 11/05/2007).

7. 1 - O fio que faltava

As canções de Milionário e José Rico, embora obtivessem estrondosos sucessos populares, pareciam ainda distantes do total de público consumidor almejado pelas grandes gravadoras. Poucos anos depois do início da carreira, suas canções já começaram a se mostrar “desgastadas” e “desatualizados” junto aos consumidores de música sertaneja. Para Walter de Sousa (2005) o estilo *mariachi* presentes nas canções da dupla trazia uma certa “nostalgia da década de 50, do pós guerra e do desenvolvimentismo, da infância de ouro pré-ditadura militar”, além de não atuar “tão diretamente na alma da classe média” (p. 185), principal consumidor de LPs no período. Para o autor, havia uma outra mistura musical que já demonstrava fôlego desde décadas anteriores e que seria capaz de fazer a ponte definitiva entre o campo e a cidade a partir principalmente da segunda metade dos anos 80: a guarânia²⁴, “que tinha legado exemplares gravações como “Índia” e “Meu Primeiro Amor”, ambas consagradas pela dupla Cascatinha e Inhana.” (SOUSA, 1985, p. 185).

Em 1983, ainda sob os ecos insistentes da canção *Fusção Preto*, surge uma guarânia estilizada, fruto acabado da mistura entre o estilo paraguaio consagrado por seu sistematizador Assunción Flores (autor de Índia) e a moda-de-viola. Foi com a canção “Fio de Cabelo” que a dupla Chitãozinho e Xororó, após ter gravado oito LPs anos antes, “conquistou de vez as rádios e as televisões brasileiras”, como afirma a biógrafa da dupla Ana Lúcia Neiva (2002) em *Nascemos para Cantar*. Segundo Walter de Sousa (2005), esta canção arrebatou o público urbano e o topo das paradas de

²⁴ Balada de andamento lento, quase sempre em tom menor, característica da música paraguaia. Fonte: Dicionário Eletrônico HOUAISS da Língua Portuguesa.

sucesso. De autoria de Darci Rossi e Marciano, a história do fio de cabelo grudado em um paletó, lembrança de uma noite de amor, “estourou” nas vozes dos irmãos paranaenses. Ainda segundo este autor

a repercussão da gravação configurou um fenômeno inesperado para a indústria fonográfica: um milhão de cópias vendidas. A receita do sucesso estava, então, num ingrediente básico: a sensualidade emprestada ao fio de cabelo da amada, esquecido no paletó, guardava a lembrança da noite de amor. Assim começava a ser estilizado o gênero “sertanejo romântico”, que renderia tantos sucessos, tantas duplas e tanto dinheiro à indústria fonográfica nas duas décadas seguintes. (SOUSA, 2005, p. 185)

Apostando na combinação “descoberta” por Chitãozinho e Xororó, a indústria fonográfica brasileira emprega suas fichas nesta nova “fórmula”, em novas duplas e também cantoras sertanejas: João Mineiro e Marciano, Duduca e Dalvan, Roberta Miranda, Beth Guzzo, Sula Miranda entre outros, todos com bem menos resquícios de elementos rurais presentes em Milionário e José Rico. O mundo rural e bucólico, cantado em verso e prosa pelos artistas das décadas anteriores, é definitivamente suprimido. Os elementos que remetiam a uma suposta vida rural são agora buscados nas grandes feiras agropecuárias e nas festas de rodeio, palco para esses novos cantores. Eles deixavam para trás a simplicidade caipira das antigas duplas, abandonavam os “medalhões” e “bugigangas” que faziam parte da indumentária de Milionário e José Rico, assim como a “fórmula musical” de suas canções, e aproximavam-se dia a dia da estética *country* e do *cowboy* norte-americano para comporem seus vestuários, trazerem elementos para a suas composições, para além dos novos hábitos de consumo e padrão de vida.

Esses novos artistas do *boom* sertanejo da década de 80, como lembra Rosa Nepomuceno (1999), cantavam para um Brasil que voltava a ter no campo uma grande força econômica, quase seis décadas depois ter experimentado o período mais rico da cultura cafeeira:

Megapecuaristas e agricultores importavam máquinas fantásticas, modernizavam processos produtivos, especializavam a mão de obra, transformando seus produtos na principal fonte de divisas do país. Além do café, o produto tradicional das exportações brasileiras, a cana de açúcar e o gado conquistaram espaços sólidos e cada vez mais amplos o mercado externo, trazendo dólares e mudanças de costumes para suas regiões. (NEPOMUCENO, 1999, p. 202-3).

A produção agrícola nacional, em meados dos anos 1980, parecia estar bastante desenvolvida tecnicamente, sem, contudo, ter enfrentado os problemas da desigualdade social aí embutidos. Segundo Além (1996), a mudança na base técnica da produção rural permitiu ganhos de produtividade da terra e do trabalho, dando conta de safras crescentes, favorecendo a produção de produtos destinados ao mercado internacional em detrimento da produção de gêneros para o abastecimento alimentar no mercado interno. Para este autor, a modernização rural

representou, fundamentalmente, a redefinição das funções produtivas do campo, sua integração estratégica ao processo de acumulação de capital comandado pela economia urbano-industrial, sua capitalização e transformação técnica segundo os interesses específicos das classes dominantes – de extração urbana e agrária –, que agiam nesse sentido com representantes prepostos no âmbito do Estado, com destaque para os extensionistas, intermediários culturais pioneiros em relação a reprodução material e simbólica da ruralidade hoje vigente, a reprodução e o agravamento da desigualdade social. (ALÉM, 1996, p. 80).

Contudo, a modernização tecnológica do campo não alterou somente a base técnica da produção, o aumento de produtividade, ou a integração entre os capitais, como afirma Regina Bruno (1997) em *Senhores da Terra, Senhores da Guerra*. Além dos efeitos muito conhecidos como a concentração da propriedade fundiária, a expropriação e diminuição da população rural, a redução da importância da produção agrícola familiar, a autora afirma que a grande propriedade fundiária e a “empresa rural” com suas “modernidades e tradições também trouxeram consigo a resistência, a contestação e a insurgência” (BRUNO, 1997, p. 13) por parte alguns trabalhadores do campo. Em 1984, várias lideranças de movimentos sociais que lutavam pela reforma agrária, se reuniram na cidade de Cascavel, no Paraná, e organizam o MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra –, que tinha, entre outras metas, a extinção do Estatuto da Terra, conjunto de leis elaboradas em meados dos anos 1960 pelo governo militar, e também reivindicavam a expropriação de terras que se encontravam sob o domínio de empresas multinacionais (Cf. GRZYNSZPAN, 2003). Como “resposta”, a chamada elite rural – grandes proprietários de terras, pecuaristas, etc – fundaram, em 1985, a UDR (União Democrática Ruralista), com o compromisso explícito “de defender os interesses de seus associados, com o mesmo porte de ameaça a esses direitos e interesses, com a assistência integral, de qualquer natureza” (BRUNO, 1997, p. 50). Destarte, nestes anos, existia um grande conflito, de um lado o

campesinato organizado principalmente em torno do MST e de alguns partidos políticos de esquerda, e de outro, a “nova” elite rural estruturada na UDR (que não dispensava a formação de milícias, e que por meios violentos destruía sindicatos, seqüestrava e matava sindicalistas e camponeses, etc) buscando manter seus interesses e seu espaço de atuação política junto ao Estado (Cf. BRUNO, 1997).

É nesse embate de forças que assume, em 1985, após a morte de Tancredo Neves, o último presidente da república eleito indiretamente, o presidente civil José Sarney. Inicia-se a chamada “Nova República” com dois grandes desafios: recuperar a economia do país, na época com uma inflação dos 200% ao ano, e finalizar o processo de redemocratização iniciado no governo do presidente João Figueiredo. Ainda no final de 1985 foi aprovada uma emenda constitucional que convocou a Assembléia Nacional Constituinte “livre e soberana para a elaboração de uma nova constituição para o país, que foi promulgada somente em 1988” (Cf. VIEIRA, 2000). Se as práticas políticas adotadas pelo governo Sarney conseguiram, de certa forma, dar continuidade ao processo de redemocratização, a política econômica do período sofria reviravoltas constantes. Novos planos econômicos, nova nomenclatura e valoração para a moeda nacional, novos ministros da economia eram freqüentes e comuns nesses anos, sem, contudo, resolver a crise inflacionária na tentativa retomar às altas taxas de crescimento do período do Milagre Brasileiro (Cf. SINGER, 1987).

O caos econômico do período atingiu diretamente a produção cinematográfica do país. Sidney Ferreira Leite (2005), em *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*, afirma que os déficits orçamentários e os cortes de verbas para a cultura não tardaram a atingir em cheio a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes, criada em 1969, e que controlava grande parte dos investimentos para a produção e distribuição cinematográfica nacional). Além da retenção de investimentos, “a crise se manifestou de forma aguda com a forte diminuição de público nos cinemas, o que afetou diretamente a arrecadação da empresa estatal” (LEITE, 2005, p. 117). Prossegue o autor dizendo que a abertura política trouxe esperança para o cinema nacional, principalmente pelo fim da censura e gerou também uma expectativa de maiores investimentos para o setor. Esperava-se que restabelecida a democracia a produção cinematográfica nacional fosse redefinida. Entretanto, “com a ascensão da Nova República, as esperanças de mudanças foram frustradas, principalmente com o esvaziamento da Embrafilme, pois o novo governo associou a empresa ao regime militar” (LEITE, 2005, p. 118). A produção cinematográfica do país passaria por uma longa crise, e voltaria a se recuperar

somente em meados dos anos 1990, alicerçada em outras bases, como veremos na terceira parte deste trabalho.

Em meio à consolidação da Nova República, entre os embates políticos – e de interesses – para a elaboração da nova constituição, momento em que movimentos sociais voltavam a cena política de maneira pungente, a censura tinha quase desaparecido, porém a crise inflacionária assolava os trabalhadores, grandes feiras agropecuárias pipocavam pelo país e novos cantores de música sertaneja “conquistavam” os tão sonhados “fama, sucesso e dinheiro” é que Milionário e José Rico se aventuram pela segunda vez na sétima arte.

A segunda incursão cinematográfica da dupla deu-se em 1987 com o filme *Sonhei com Você*, homônimo da canção bem sucedida fonograficamente. A missão de levar às telas outra composição de sucesso ficou nas mãos de Ney Sant’anna, filho de Nelson Pereira dos Santos, e um dos roteiristas do bem sucedido comercialmente *Estrada da Vida*. Novamente na grande tela vemos os dois cantores conhecidos interpretando seus próprios papéis. Nesta narrativa, a dupla se vê em apuros, pois seu administrador teria penhorado todos os seus bens e suas fortunas e o mercado estaria “coalhado” de imitadores de ambos. No entanto, tudo (ou nem tudo) passaria de um grande sonho do personagem-cantor Milionário.

7.2 - A Santa sumiu, o Milagre acabou

“Sonhei com Você” inicia com a câmera cinematográfica parada focando ao fundo uma grande e bela casa, rodeada por árvores tendo em frente um grande gramado. Notamos tratar-se de uma ambientação rural. Um corte brusco nos leva diretamente ao alpendre da casa onde, dormindo em uma rede, vemos o personagem Milionário. Talvez seja uma mensagem endereçada ao espectador do primeiro filme da dupla: depois da longa *estrada* para alcançar o sucesso, como nos mostrou *Estrada da Vida*, e da suposta separação do parceiro com a “pausa” em sua carreira, o cantor teria voltado para a antiga terra natal e por ter a “vida ganha”



Ilustração 1 – Milionário dormindo em sua rede.

poderia dormir tranquilamente em uma rede na varanda em sua casa na fazenda. Novo corte e teremos em foco o rosto do cantor que continua dormindo. Imagens de um show da dupla são sobrepostas a esta tomada e, lentamente ao fundo, começamos a ouvir os

acordes iniciais da canção “Sonhei com Você” (José Rico e Vicente Dias). Vemos então a dupla, em sua indumentária característica, cantar para um vasto público, acompanhada por uma banda em um grande palco, sem deixar dúvidas que o tempo de penúria, em que se apresentavam em circos da periferia, havia ficado para trás. Em seguida vemos a inscrição de seus nomes, bem como o nome da obra fílmica que começamos a assistir. Esta tomada dura o mesmo tempo que a canção, e é entremeada por alguns cortes para fazer ver a platéia. Por meio de uma panorâmica ora vemos a quantidade de pessoas, ora o olhar cinematográfico foca-se em algum rosto de um fã, para que possamos vê-lo cantando junto com a dupla.

Tomando separadamente esta canção percebemos que ela fala de uma noite mal dormida por aquele que canta e que, no “pouquinho” que dorme, sonha com a mulher amada. Ao acordar percebe que a possível reconciliação entre ambos, sem dispensar a declaração da mulher dizendo sentir saudades, não se passou de um sonho, levando-o às lágrimas que “molharam a fronha” do seu travesseiro. Apesar do sofrimento por não ver a amada a seu lado na cama, o eu-cantor diz ser maravilhoso “sonhar com você”. Vale observamos a sua letra:

Depois de muito tempo acordado já cansado de tanto sofrer
Esta noite eu dormi um pouquinho, sonhei com você.
você apareceu em meu quarto e sorrindo me estendeu a mão
Se atirou em meus braços e beijou-me com emoção.

E matando a paixão recolhida num delírio de felicidade
Em soluço você me dizia: - Amor que saudade.
de repente em menos de um minuto
você se transformou num vulto e logo desapareceu.

Quando acordei não te vi que desespero
Minhas lágrimas molharam a fronha do meu travesseiro
meu bem como é maravilhoso sonhar com você
Amor como é triste acordar e não te ver.
(Composição: Vicente Dias – José Rico)

Entretanto da maneira que esta tomada é construída ela parece ganhar outro significado: segundos antes vimos o personagem Milionário em sua rede, e por meio da sobreposição destas imagens, sabemos que este show faz parte de seu sonho. Se relembrarmos as falas finais dos personagens em *Estrada da Vida* em que resolvem voltar para suas terras natais e darem uma pausa na carreira, este sonho ganha outros significados. Talvez apostando que o espectador da obra feita anos antes fosse o mesmo desta nova película, a narrativa parece atribuir a noite mal dormida daquele que canta à

saudade que agora o personagem Milionário sentiria da vida de antes: famoso, cantando para milhares de pessoas e agradando o “povão” em conjunto com seu parceiro José Rico.

Finda a canção, voltamos a ver Milionário que agora é desperto por um barulho de uma motocicleta que se aproxima. O motoqueiro pára diante da porta da casa do personagem. Imediatamente o cantor abre os braços e esclarece:

Milionário: Oh! José Rico! Quanto tempo que a gente não se vê! Mas como você some! É um prazer receber sua visita!

José Rico: Que visita coisa nenhuma, rapaiz! Vamo cair fora daqui!

Milionário: Cair fora porquê?

José Rico: Sujou rapaiz!

Ouvimos na sequência a sirene de um carro de polícia que se aproxima e que perseguia o cantor-personagem. Milionário, sem titubear, pega um capacete e sobe também na moto. Os dois partem em disparada por uma estrada de terra margeada por pastagens. Sabemos então que os personagens estão em apuros. A narrativa em seguida nos leva para um posto de gasolina e, ao fundo, vemos os cantores chegarem empurrando sua motocicleta – provavelmente o combustível havia acabado. José Rico, o agente das maiores trapalhadas da dupla, como já vimos em “Estrada da Vida” (BR, 1979/80), cruza por uma mulher – Marcela – que aguardava o término da lavagem do pára-brisa de seu caminhão e ao vê-lo dispara sem titubear ao empregado do posto, ao passo que é ouvida pelo personagem:

Marcela: Olha aí! Mais um imitador de Milionário e José Rico!

José Rico: Com licença? Posso me apresentar para a mocinha? Zé Rico, prazer! Aquele lá é meu parceiro! *(A câmera mostra Milionário tentando utilizar o orelhão)*

Milionário: Oh cumpadre! Zé Rico!

Marcela: Já sei! Milionário! *(Com ar de descaso)*

José Rico: É isso mesmo!

Marcela: Como aqueles ali?

Vemos então vários “imitadores” da dupla. José Rico e Milionário, sem muito entenderem o que vêem, olham espantados para seus sócios. Esta é uma das explicações dada pela narrativa para levar os, até então famosos, cantores de volta ao anonimato,

além da tentativa canhestra de gerar riso junto ao espectador. A partir de então a narrativa seguirá a trajetória da dupla e as atribulações que passam para retomarem o antigo posto de “Gargantas de Ouro do Brasil”, de onde, como veremos ao término do filme, nunca supostamente teriam saído, pois toda a obra trata-se de um grande sonho do personagem Milionário.

A presença dos vários “imitadores” parece indicar-nos que a fórmula de sucesso encontrada pela dupla foi copiada por muitos outros cantores e largamente explorada



Ilustração 2 – Milionário e José Rico e uma dupla de “imitadores”

pela indústria fonográfica brasileira destes anos. Porém, não é desta maneira que a narrativa os trata: os diversos imitadores foram espalhados “por todo o país” pelo empresário “trambiqueiro” Malaquias que teria encontrado desta maneira um modo de continuar lucrando “às custas” da “grande” dupla sertaneja Milionário e José Rico.

Além dos inúmeros “imitadores”, os personagens se deparam com um problema financeiro. Na tentativa de gerar um contraste entre a antiga situação de riqueza e a pobreza atual, vemos José Raimundo (Zeca), o antigo empresário da dupla como nos mostrou *Estrada*, agora eleito deputado e trabalhando em Brasília, afirmar ao seu auxiliar sentir saudade “dos Gargantas de Ouro”, mas que “apesar de tudo” eles estão bem, e agora “negociam somente com banqueiros internacionais”. Na tomada imediatamente posterior a esta fala vemos Milionário e José Rico enfrentando seríssimos apuros financeiros. Em uma espécie de oficina mecânica clandestina, os personagens tentam vender a moto e por não terem em mãos a documentação da máquina são obrigados a fazê-lo por um preço cinco vezes menor em relação ao valor corrente no mercado. Ao questionar o comprador “mal-encarado” sobre o baixo valor, este lhes dá um ultimato: pegar ou largar e ainda lhes desconta 10% para “agilizar o processo”. Zé Rico, irritado, pergunta se ele sabe com quem está falando, e tem como resposta “Sei, Milionário e José Rico”, seguida por uma sonora e debochada gargalhada. Alguns capangas armados entram em cena e sem titubear os cantores fogem amedrontados. Sem o reconhecimento dos fãs, uma vez que pouco se diferem de seus imitadores, e sem a fortuna amealhada durante a recente carreira de sucesso: é desta maneira que a narrativa os tratará, e criará explicações pouco críveis para estes fatos.

É em um quarto de hotel que temos a explicação dos problemas que enfrentam nossos protagonistas. José Rico ao pedir ao hoteleiro o melhor aposento e a melhor comida, tenta extrair facilmente o riso do espectador, pois acaba sugerindo não ter se adaptado a situação de pobreza. E é novamente Milionário quem nos esclarece:

Milionário: Poxa Zé Rico! Mas que confusão, hein? Perdemos tudo! Não conseguimos falar com o Zeca e além disso esse povão imitando a gente por aí!

José Rico: Mas eu tenho uma idéia!

Milionário: Qual a idéia?

José Rico: Vamos comprar dois violões, sumimos no mundo, ganhamos um troco e vamos atrás do Zeca! E ele resolve todo o problema nosso!

Encontrar José Raimundo, o antigo empresário, para solucionar seus problemas financeiros passa ser o mote que move a dupla. Talvez pudéssemos pensar que a perda da fortuna dos cantores decorresse de algum negócio mal sucedido, ou ainda fruto de alguma crise financeira pela qual passava o país. Entretanto, esses problemas da conjuntura histórica parecem ser descartados: a derrocada financeira é atribuída a uma procuração que deu plenos direitos a um administrador que, por não ser honesto, penhorou todos os seus bens. Devido à situação de miséria momentânea - como os próprios personagens julgam - Milionário sugere ao parceiro que venda seu famoso medalhão de ouro com a estampa de Nossa Senhora Aparecida. Imediatamente o trapalhão, porém crente José Rico, não aceita. Esta é a primeira referência à Padroeira e, ao contrário de *Estrada da Vida*, milagre algum lhe é feito. Tampouco é desta maneira que acreditam poder solucionar a crise pela qual passam. O antigo empresário, e agora deputado, José Raimundo é quem poderá resolver seus problemas sem qualquer tipo de milagre. Dessa maneira, os cantores parecem assumir que os problemas pelos quais passam devem ser solucionados sem apelo aos céus. Lembremos que durante os anos oitenta, vários planos econômicos foram criados (Plano Cruzado, Plano Cruzado II, Plano Bresser, Plano Verão) com o intuito de resolver a crise inflacionária na qual estava mergulhado o país e, com isso, retomar as altas taxas de crescimento, tal como ocorreu anos antes durante o período do Milagre Econômico. Sabemos também que todas estas tentativas “milagrosas” se mostraram malogradas e acabaram por potencializar os problemas da parcela mais pobre da população brasileira. E assim, dando pistas que os brasileiros teriam perdido a fé em milagres – sejam econômicos ou

aqueles vindos propriamente do céu - é que se constrói esta narrativa fílmica. Com isto, a obra parece nos indicar que a intercessão de Nossa Senhora já não basta, mas sim que a vida se constrói nas relações sociais do cotidiano, em embates entre indivíduos, classes sociais e interesses políticos muitas vezes antagônicos, como tenta problematizar a narrativa.

7.3 - Do sonho à realidade

Por várias vezes vemos Milionário telefonar para o gabinete do deputado José Raimundo. Celina, a secretária do gabinete, ao atender a chamada do cantor julga ser mais uma “piada”, “um trote” de “algum desocupado” e não informa a seu chefe. Por não conseguirem falar com deputado, é José Rico quem pensa em uma solução: ir até Brasília, “encontrar o Zeca e resolver tudo”. Na rodoviária em que embarcariam rumo à capital federal José Rico gasta seus últimos tostões comprando bilhetes de jogo do bicho que supostamente seriam premiados. Sem dinheiro para passagem e meio sem saber o que fazer são abordados pelo personagem Bento que lhes oferece trabalho e um contrato.

Em seguida um corte nos leva a observar uma enorme plantação de cana-de-açúcar e lentamente o olhar cinematográfico passeia pela plantação que enche a tela. Ao som de uma música instrumental, que remete a monotonia, vemos muitos trabalhadores em seu labor diário: a colheita manual da cana. Este é o destino dos personagens-cantores, que em um primeiro momento acreditavam terem sido contratados para cantarem. Mostram-se inaptos para tal tarefa: Zé Rico passa a maior parte do tempo descascando cana para comer e Milionário mostra-se desajeitado e lento ao manipular o podão. Ao perceber a inabilidade dos cantores, Bento dispara: “Se vocês cantarem e tocarem viola igual corta cana, vão morrer de fome hein!”. Sentindo-se desafiados, sacam seus violões e a narrativa fílmica abre espaço para um número musical da dupla. Entoam a canção “Minha Volta” (José Rico):

Eu preciso contar a verdade
não adianta a gente esconder
um bom filho quando sai de casa
sofre tanto pra sobreviver



Ilustração 3 – A dupla canta em meio a um canavial

os costumes são bem diferentes
e a gente sofre tanto e como sofre
as pancadas do mundo doem tanto
mas a gente precisa aprender.

Eu voltei
pra rever os amigos de infância
que me incentivaram com força e esperança
pra que eu fosse o artista que sou.
Eu voltei
lutei bastante, fui honesto e venci
apanhei da vida mas as lições eu aprendi
só me resta com meu hino agradecer.

Nesta longa estrada da vida
vou correndo e não posso parar
na esperança de ser campeão
alcançando o primeiro lugar.

Esta canção mostra ao “patrão” que de fato são cantores e não cortadores de cana. Também parece endereçar um recado ao espectador, uma maneira de afirmar que a dupla “Milionário e José Rico” estava de volta aos palcos, sugerindo assim que o grande sucesso nunca os teria abandonado. Fazendo referência aos pais, amigos, incentivadores da carreira, relembram as dificuldades que teriam passado até a conquista do sucesso sempre pautado pela “luta”, “honestidade” e, ao retomar o refrão da impregnável “*Estrada da Vida*”, dizem fazer uma homenagem a todos, porém, acaba por soar como mais um recurso para relembrar a fita de Nelson Pereira e a canção de maior sucesso da dupla.

Os demais trabalhadores interrompem seus afazeres para ouvirem os cantores, talvez numa tentativa de mostrar que ainda faziam sucesso junto ao “povão”. E é para eles que à noite, em um dormitório improvisado junto à propriedade de Bento, que novamente cantam, despertando o interesse e a atenção de todos, inclusive deste pequeno proprietário de terras que os chama para uma conversa. Bento tratando-os como “Romeu” e “Zé” - despidos de seus nomes artísticos - os chama para uma conversa esclarecedora. Vale observar suas falas elucidativas:

Bento: Tava escutando a música que vocês estavam cantando! É muito bonita! Vamo tomá um trago?

Milionário: Muito obrigado!

José Rico: Agora não!

Bento: Essa aqui é minha filha! (*Mostrando-lhes um porta-retrato com a fotografia de Marcela*). O diabo é que ela ta querendo me meter numa encrenca!

Milionário: Encrenca porquê?

Bento: Ta querendo ir a Brasília de qualquer jeito, pra falar lá com um deputado!

Milionário: Deputado?

José Rico: Brasília?

Bento: É um problema meu! Sabe eu sou do nordeste! Lá ajudava meu pai na lavoura. Quando fiz dezoito anos me apresentei no exército. Foi no tempo da guerra, aí me mandaram pra Itália. Quando terminou meu tempo de serviço, eu e uns amigos viemos pra essa região, compramos umas terras, casei e minha mulher deu a luz a essa menina. Como eu não queria que ela passasse pelos aperto que a gente passou, eu botei ela pra estudar, e ela se deu bem. Veio umas pessoa aqui querendo comprar as terra de qualquer jeito. Muitos venderam, mas eu e meu compadre não. Depois ele voltaram com a escritura dizendo que a terra era deles, e não nossa! Mas a menina que anda pelo mundo dentro de um caminhão, descobriu uma lei que diz que nós é que temos o direito. Por isso ela ta querendo ir a Brasília de qualquer jeito pra falar com esse deputado! E vai me meter numa encrenca! Hã!

José Rico: E ela tem mesmo é cara de encrenqueira!

Bento: Ah, o senhor tá enganado! Ela é uma menina boa, alegre, vive cantando! Ela gosta muito de uma dupla sertaneja que o nome é... Meu Deus...Ah, ela tem um disco que a capa é uma fotografia de uma porção de nota!

Milionário: Nota de dinheiro?

Bento: É!

Milionário: Ah! Então eu já sei! Isso aí é disco de Milionário e José Rico!

Bento: É isso mesmo! Milionário e José Rico! Mas onde eu ando com a cabeça! Milionário e José Rico!

José Rico: É ele é eu! (*Apontando para o parceiro*) É nós mesmo! (*Acreditando ter sidos reconhecidos pelo personagem*)

Bento: Ah! Deixe de brincadeira! Se eles cantassem igual a vocês eles eram bons mesmo! Ah!

Milionário: (*Desapontado por não ter sido reconhecido*) Mas quer dizer que ela vai mesmo pra Brasília?

Bento: É! Ela vai! E vai passar aqui antes, e por esses dias. Mas olhe, não se incomode não que eu vou falar com ela pra ver se leva vocês! E quem sabe ela não apresenta vocês pro deputado?

Milionário: Olha, levando nós até Brasília já ta muito bom!

O personagem Bento parece ser uma tentativa da narrativa em expor/problematizar aos espectadores do filme a luta dos trabalhadores rurais, tal como

se desenhava na época de feitura do filme – ainda que o faça de forma confusa e pouco elucidativa. Pressionado pelo avanço da produção de cana-de-açúcar, é ameaçado por várias vezes para que venda sua propriedade. Marcela, sua filha, aproveitando uma viagem que fará a Brasília procurará José Raimundo em busca de seus direitos legais. Entretanto, os contornos que constroem o personagem Bento são pouco claros e mal definidos. Enquanto afirma ser um pequeno proprietário ameaçado de expulsão de suas terras, vemos uma porção de trabalhadores sob sua tutela – morando inclusive em torno de sua casa – e que trabalham junto ao corte da cana. Interessante observarmos, ainda, que ele pedirá a filha que dê carona aos cantadores. Marcela, em um primeiro momento, não aceita a proposta do pai, porém, a moça reconsidera “mas vá lá, o senhor prometeu” e cede aos seus apelos. Já no final da narrativa, quando se inicia o confronto direto com os capangas armados que querem expulsá-lo de suas terras, Bento apela para a intercessão de Nossa Senhora. Ou seja, Bento parece trazer em si, algumas características da velha ordem patriarcal, assim como certos elementos do homem moderno, que vê no engajamento político uma possibilidade para a manutenção e ampliação de seus direitos. Deste modo, a narrativa apesar de tematizar o problema agrário brasileiro, não assume o ponto de vista do pequeno proprietário, tampouco o faz em relação aos interesses dos latifundiários, ou ainda dos cortadores de cana – representantes dos trabalhadores rurais.

Como já dissemos, é sem qualquer crença em milagres que se desenharam os personagens e o mundo representado nesta película. Brasília é tomada pelos personagens como o centro de decisões políticas do país, e seria ali que as leis são feitas



Ilustração 4 – Rumo à Brasília

pelos deputados que trabalhariam em prol dos interesses do “povo brasileiro” em busca de uma solução para os problemas nacionais. É dentro da boléia do caminhão de Marcela que nossos personagens-cantores rumam para a Capital Federal, e vivem muitas aventuras, criando um clima de um *roadie movie* desajeitado.

Com o início da longa viagem, o olhar cinematográfico se volta a observar o caminhão de Marcela percorrer muitas estradas, e a nos mostrar algumas alterações na paisagem rural. Há um predomínio em mostrar enormes plantações de cana-de-açúcar, sem dispensar uma longa tomada fixa frente às labaredas em um canavial – prática comum antes da colheita. Em esparsos momentos

vemos belas e pequenas paisagens naturais, e também há uma única cena em que vemos um trabalhador em seu trator preparando a terra, talvez para o plantio de algum gênero alimentício. Vemos ainda, às margens da rodovia, uma blitz policial junto a alguns barracos feitos com madeira e lona preta, nos remetendo às precárias construções feitas pelos membros do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, e a “desocupação” compulsória feita pelo aparato policial. Busca-se deste modo, criar um duro contraste e realizar uma denúncia, ao tentar evidenciar o avanço das grandes plantações de cana frente à plantação de gêneros alimentícios e da pequena propriedade, para além da destruição de ambientes naturais.

Todavia estas tentativas de denúncia ou crítica social são estranguladas e acabam por se esvaziar frente a presença dos cantores, principalmente por meio de algumas cenas *chanchadescas* em que eles tentam fazer graça a partir da dicotomia “antiga riqueza e fama” *versus* “miséria momentânea e anonimato”. Este “estrangulamento” ocorre, entre outras vezes, durante uma das várias paradas que fazem durante a viagem. Em certo momento encontram um vendedor de botas. Zé Rico as examina e quando afirma que aquelas não lhes servem, pois está acostumado a usar “botas feitas sob encomenda, com detalhes em ouro e prata”, a câmera focaliza seus pés e nos permite ver suas botas velhas e furadas. E para coroar a cena, Marcela que observava os “pobretões” dispara: “Vamos embora Cruzado e Cruzadinho”, rebatizando a dupla e demonstrando não ter reconhecido seus ídolos. Colado na conjuntura política do momento, a personagem aproveita da desvalorização da moeda brasileira da época de feitura do filme para assinalar a própria desvalorização da dupla, que de Milionário e José Rico, passam a ser “Cruzado e Cruzadinho”. Sempre em tom de deboche e em busca do riso fácil.

Ao chegarem a Brasília, Marcela vai à procura do deputado José Raimundo. A breve conversa que vemos entre estes dois personagens gira em torno de Milionário e José Rico. Enquanto isto, os cantores-personagens se deparam com um pequeno e simplório restaurante. A câmera focaliza uma placa com os dizeres “Carne cozida com batatas” seguida pelo ágio de 10%. Entreolham-se e resolvem fazer uma refeição. Quando saem do restaurante, o ágio passou a ser de 15%, fazendo deste modo, uma alusão às altas taxas de inflação que atingia principalmente os gêneros alimentícios. Estas pequenas cenas soam menos sutis, e até certo ponto desconectadas, quando comparadas àquelas semelhantes de *Estrada da Vida*, pois aqui estes fatos da conjuntura

econômica pouco afeta a jornada dos cantores, uma vez que todos os problemas que enfrentam foram causados por outros personagens.

Sem dispensar alguns passos pelo Palácio do Planalto, os cantores encontram o gabinete do tão procurado deputado. Porém, José Raimundo, como lhes informa a secretária, viajou para um congresso que tratará sobre os direitos autorais e dentro de três dias os encontrará em São Paulo, no já conhecido Hotel dos Artistas. E é para a capital paulista que



Ilustração 5 – Cantoria em Brasília

agora se dirigem, não sem antes perguntarem a Celina onde haveria uma “praça grande” “cheia de vagabundo”, e têm como resposta imediata “A praça dos três poderes”. Em meio a conhecida praça empunham seus violões e outra canção é executada, na esperança de atraírem muitas pessoas e conseguirem algum dinheiro, fato que se mostra inócuo.

Novamente de “carona” com Marcela rumam para São Paulo. Em uma parada em



Ilustração 6 – Reencontro: Milionário, José Rico e Malaquias

posto de gasolina que margeia a estrada, se deparam com Malaquias. O “trambiqueiro” viaja num ônibus lotado de aspirantes a duplas sertanejas e principalmente os tais “imitadores” de Milionário e José Rico para um show beneficente. Malaquias ao saber que a dupla está no encalço de José Raimundo e que provavelmente voltarão a cantar, preocupa-se, pois caso isto ocorra, não

conseguirá vender mais os shows dos “imitadores”. Para evitar tal fato, arma um stratagema com o intuito de gerar um desencontro entre os cantores e o deputado, julgando que ao não receberem a tão solicitada e desejada ajuda de Zé Raimundo, serão obrigados a trabalhar novamente para ele. Para tanto, Malaquias induz um problema mecânico no caminhão de Marcela o que obriga os viajantes a procurarem pouso em uma espécie de bar, que mais lembra um cabaré/prostíbulo. São forçados a permanecerem durante três dias aguardando a “chegada da peça” para o caminhão. Em troca do pouso e alimentação, cantam, aumentam a frequência do público e fazem

amizades com as mulheres que ali trabalham. Inclusive Marcela, acompanhada pela dupla, solta a voz em show improvisado.

Quando chegam ao Hotel dos Artistas, os cantores finalmente são reconhecidos como os “Gargantas de Ouro”, fazendo com que finalmente Marcela acreditasse em suas verdadeiras identidades. Novamente não encontram José Raimundo. Sem dinheiro e desesperançados Milionário e José Rico aceitam trabalhar novamente para Malaquias, talvez para que possam auxiliar Marcela em sua luta, uma vez que ela diz precisar agora de um bom advogado e “isto custa muito dinheiro”. O empresário os leva então para uma grande discoteca. Vemos luzes néons coloridas, ouvimos músicas eletrônicas cantadas em inglês, em um ambiente escuro, ao fundo um grande palco. Sob o som estridente da batida musical eletrônica surge rodopiando performaticamente o ator Jorge Laffond que anuncia os cantores para um público relativamente jovem, eminentemente



Ilustração 7 – Vestidos para cantarem na discoteca

urbano, que em sua maioria usa roupas extravagantes e penteados que imitavam os cantores norte-americanos e ingleses representantes do estilo musical conhecido por *punk-rock*, ou ainda, dos representantes da geração “disco”, estilos musicais muito consumidos por uma parcela jovem da população brasileira nestes anos (cf. VICENTE, 2001). Sob vaias, Laffond anuncia: “E agora ratos deste esgoto, trago pra vocês o som de dois bundões, que a galera vai vibrar, pois Milionário e pois José Rico”. Desajeitados vemos Milionário e José Rico sob o palco trajando roupas de couro preto, com uma maquiagem escura e nos cabelos uma espécie de peruca colorida. São vaiados, não conseguem cantar e são expulsos da casa de shows. Entretanto, a narrativa atribui isto a uma vingança pessoal de Malaquias, portanto, seria somente este público que não consumia as canções da famosa dupla.

A frustrada apresentação da dupla é deixada momentaneamente de lado para voltarmos a ver Bento e os trabalhadores trancados dentro de uma casa, enquanto, do lado de fora, vários capangas segurando tochas acesas estão prestes a atear fogo na construção. Sem saberem o que fazer, e como solucionarem seus problemas de maneira rápida, e ainda firmes na proposta de José Rico em procurarem “o Zeca”, Marcela dispara: “O jeito agora é enfrentar esse mundão de Deus”. José Rico oferece seu medalhão de ouro com a imagem de Nossa Senhora Aparecida à Marcela, para que

talvez possa conseguir algum dinheiro e ajudar o pai. A moça não aceita, e desejando “boa sorte” aos cantores sai andando pela noite escura. José Rico arrisca uma prece à Santa:

José Rico: Nossa chefe! A Senhora que sempre acompanhou a nossa arte, nos deu tudo, obrigado! Se a nossa música faz bem ao povo, nos conceda o direito de continuar cantando para este povão de Deus. Nossa Senhora Aparecida proteja o Seu Bento e todo aquele que precisa de um pedacinho de terra pra sobreviver

Um corte nos leva até Bento que juntamente com os trabalhadores também faz uma prece a Santa pedindo proteção. Novo corte e vemos um capanga atirar uma tocha acesa em direção a casa. Ao contrário do esperado – um incêndio – vemos estourar no céu muitos fogos de artifícios e uma imagem de Nossa Senhora preencher a totalidade do quadro fílmico. Novo corte brusco e voltamos a ver Milionário deitado em sua rede na varada da casa da fazenda, retomando a cena inicial da narrativa. O cantor é acordado por um personagem que trabalharia na realização de um filme:

Cinegrafista: “Oh Milionário! Oh Milionário! Tá na hora de filmar rapaz!”

Milionário: E o Zé?

Cinegrafista: O Zé tá na moto já! Rápido pô! Só quer comer e dormir!

Retomando a cena inicial, agora já no final da película vemos Milionário e José Rico trabalhando na realização de um suposto filme. Nos minutos finais da narrativa vemos os cantores em um grande show entoando a canção “Viva a Vida” (Crysostomo – José Raimundo), seguida pela inesquecível “Estrada da Vida”, parecendo, deste modo, reafirmar que ainda faziam muito sucesso. *Viva a Vida* tematiza a volta da mulher amada, que traria felicidade e aplacaria a ansiedade daquele que canta. Talvez possamos interpretá-la como uma afirmação de que os personagens-cantores nunca teriam passado pelos reveses presentes no filme, não teriam perdido o sucesso, e ainda agradavam o “povão”. Toda a história que vimos não teria passado de um grande sonho do personagem Milionário. Em uma tentativa de justificar o nome da obra, “Sonhei com Você”, a narrativa lança mão de um recurso fílmico simplório, e com isso encerra a história contada de maneira menos trágica daquela que se anunciou desde seus minutos iniciais, sem necessariamente explicar e/ou resolver os problemas por ela levantados, ao

contrário, ele os acomoda, sugerindo que no mundo representado na película reinava a mais perfeita ordem social, onde se destacariam Milionário e José Rico.

7. 4 - Marcela: a *cowgirl* do asfalto

Marcela protagoniza o filme juntamente com Milionário e José Rico. A personagem é caminhoneira – profissão considerada majoritariamente masculina. É ela



Ilustração 9 – A caminhoneira
Marcela

que parece assumir a liderança e buscar a solução para o problema relacionado a propriedade/posse das terras que pertencem a Bento, seu pai. Para que ela “não passasse os aperto que a gente passou”, Bento “colocou ela pra estudar, e ela se deu bem”, como diz o personagem. Nesta perspectiva, “o se dar bem” dito por Bento, parece significar que ela não é obrigada a trabalhar na terra e com isto teria escapado do destino

de miséria e privações que lhe esperava. Exerce uma profissão liberal: é caminhoneira.

Caminhoneiro, profissão desejada por muitos brasileiros nos anos oitenta, jogava com duas idéias claras: a liberdade – viajar por todo o país sem ficar preso a lugar algum, para além da possibilidade de viver grandes aventuras; e também com a idéia de ascensão social, o trabalhador poderia comprar um caminhão recorrendo a financiamentos bancários, e por meio do seu árduo trabalho pagaria as prestações, deixando de ser empregado, e “virando” patrão, tal como fala a canção “*Sonho de um Caminhoneiro*” (Chico Valente – Neil Bernardes), cantada por Milionário e José Rico para uma platéia de caminhoneiros (que não os reconhece) durante sua viagem:

Eram dois amigos inseparáveis, lutando pela vida e o pão
Levando um sonho de cidade em cidade,
de serem donos do seu caminhão
Com muita luta e sacrifício pra pagar em dia a prestação
Se realizava o sonho finalmente do empregado, passa a ser patrão

Suas viagens eram intermináveis, de cansaço de poeira e chão
Um dos amigos o recém casado, ia ser pai do primeiro varão
Com alegria vinham pela estrada, não vendo a hora de chegar
E o caminhoneiro disse ao amigo, vou lhe dar meu filho para batizar
Mas o destino cruel e traiçoeiro, marcou a hora e o lugar

A chuva fina e a pista molhada, com uma carreta foram se chocar
Mas como todos tem a sua sina, um a morte não levou
E agonizante nos braços do amigo disse vai conhecer meu filho,
porque eu não vou.

Falado:

Naquela curva, beira da estrada, uma cruz ao lado de um pinheiro
marca para sempre onde foi ceifada a vida e o sonho de um
caminhoneiro, com a morte do companheiro a saudade vai chegar,
aqueles bons e velhos tempos nunca mais irão voltar.
(Chico Valente – Neil Bernardes)

Em uma sociedade que já se apresentava tecnicamente modernizada e urbanizada o caminhoneiro parece ser substituto perfeito para o antigo vaqueiro/tropeiro/boiadeiro junto à produção da indústria cultural brasileira. A profissão de boiadeiro como já anunciava, o personagem Diogo em *O Menino da Porteira* jogava também com a idéia de liberdade e acessão social, sempre revestido de honra e honestidade, além de não carregar a pecha de trabalho manual (Cf. GALVÃO, 2001). Se as estradas de terras foram substituídas por grandes rodovias, a produção industrial se diversificou e aumentou, bem como grandes cidades foram se formando frente ao avanço do capitalismo para o campo que expulsou milhares de moradores, não era mais sobre o lombo de um cavalo que seria transportado grande parte da produção nacional, e tampouco era o boiadeiro que o faria, como nos deixa entrever Diogo, o boiadeiro interpretado pelo cantor Sérgio Reis no filme *Mágoa de Boiadeiro* (BR, 1977). Neste outro filme de Jeremias Moreira Filho, realizado em 1977, vemos Diogo Mendonça às voltas a procura de trabalho, uma vez que o transporte do gado passava a ser feito cada vez mais por frotas de caminhões. Os caminhoneiros presentes na película são desenhados como maldosos e desonestos, pois “roubariam” o trabalho do boiadeiro. Dez anos depois, a figura do caminhoneiro é revestida e redesenhada com características mais nobres, como nos mostra o filme de Ney Sant’anna.

Assim como a música caipira feita anos antes tematizava a vida do boiadeiro/tropeiro/vaqueiro, um homem pobre rural, nos anos 1980 a música sertaneja – não somente ela, mas uma boa parte da produção da indústria cultural brasileira - falará da vida deste homem pobre urbano, que não seria menos honesto, livre, namorador, aventureiro e trabalhador que seu “antepassado” rural. Porém não é sob dependência de um proprietário de terras que este trabalhador se verá, mas sim atrelado á idas e vindas da economia nacional, taxas de juros para o financiamento do caminhão, dependência de empresas e/ou grandes produtores agrícolas para contrato do transporte, etc.

Apostando nesse público consumidor a indústria fonográfica utilizaria desta temática para incrementar suas vendas de LPs. Na boléia de muitos caminhões ouvia-se – e ainda hoje se ouve – cantores sertanejos criando e recriando a vida destes trabalhadores pobres e majoritariamente urbanos por meio dos versos de suas canções. Roberto Carlos, ícone da música romântica e símbolo máximo da indústria fonográfica brasileira, rendeu-se ao estilo sertanejo e gravou em 1984 a canção “Caminhoneiro” (Roberto Carlos – Erasmo Carlos), tentando atingir o público alvo de Milionário e José Rico (Cf. SOUSA, 2005). Como já dissemos, os irmãos paranaenses Chitãozinho e Xororó também apostando neste filão gravam “Cowboy do Asfalto” (Joel Marques), além, claro, do surgimento de presença feminina cantando música sertaneja nesta mesma linha temática: da auto-intitulada “A Rainha dos Caminhoneiros”, Sula Miranda, com as simplórias “Estrada Afora”, “Caminhoneiro do Amor”, a Roberta Miranda, Beth Guzzo, entre outras.

Mas talvez a canção que conseguiu fazer a passagem perfeita do ideário que envolvia a vida do boiadeiro e transpôs/recriou estes mesmos elementos para o caminhoneiro foi gravada pela dupla Christian e Ralf – antes cantores de versões de músicas norte-americanas e românticas, e que agora buscavam seu quinhão de sucesso e dinheiro cantando músicas sertanejas. “Nova York” fala da “história de um novo herói”, que tinha “cabelos compridos a rolar no vento”, e “pela estrada no seu caminhão”, tinha um grande sonho, ir pra “Nova York, levar a namorada”, fazendo “seu caminhão voar nas nuvens”. Mas enquanto isto não é possível, continua trabalhando pelas estradas brasileiras, deixando saudade por onde passa. Aventura, saudade, heroísmo, liberdade, características relidas, reforçadas e repassadas para um novo viajante das terras brasileiras: o caminhoneiro²⁵.

Vale lembrar que nos anos 80 grandes pecuaristas e indústrias de fertilizantes agrícolas passaram a financiar as feiras agropecuárias, transformando-as em uma grande

²⁵ Em 1987, mesmo ano que Ney Sant’anna realiza *Sonhei com Você*, Paulo Thiago roda “Jorge, um Brasileiro” (BR, 1987). O filme tem como personagem central um caminhoneiro, Jorge, que para entregar uma carga como havia prometido ao patrão, que o ajudaria na compra de seu próprio veículo, se aventura por muitas estradas do país. Em suas andanças, acompanhados por outros caminhoneiros, reconstrói uma ponte, desatola o caminhão, luta com bandidos armados, sofre um acidente, se apaixona por uma mulher, tem um flerte amoroso com a esposa do patrão, e mesmo assim, consegue cumprir o prazo de entrega prometido. Trabalha para comprar seu primeiro caminhão, ainda que “velho”, como diz o personagem a todo o momento durante a narrativa, e aos poucos “a gente melhora”. E claro, como também fazem os outros personagens, caminhoneiros e companheiros de jornada, ouve muita música sertaneja na boléia de seu veículo pelas estradas afora.

vitrine para seus produtos, vendendo um novo estilo de vida, muito mais próximo do *cowboy* norte-americano, que do velho caipira e/ou boiadeiro (Cf. ALÉM, 1996), além de defenderem os interesses de classe dos grandes proprietários rurais. (Cf. BRUNO, 1997). E com os investimentos da indústria cultural, os pequenos rodeios das cidades do interior, se tornaram mais um de seus produtos e se transformaram em grandes festas, sempre regadas à música sertaneja, e os peões que participam destas montarias, revestiram-se – da indumentária passando pelo estilo de vida e de consumo – do caubói americano. A produção de música sertaneja parece juntar as histórias que envolviam os dois personagens o “caminhoneiro” e o “caubói”, criando um novo personagem para suas canções: o caubói do asfalto, que emprestava suas características tanto da figura heróica do caminhoneiro, quanto ao “peão de boiadeiro” profissional.

E são com estas características do “cowboy” do asfalto, que a personagem Marcela é desenhada: é dona de seu caminhão, tem liberdade para ir e vir pelas rodovias brasileiras, acrescida de uma relativa consciência política, pois reivindica os direitos políticos em nome de Bento – ainda que sejam os interesses pessoais, e não àqueles que beneficiassem todos os trabalhadores. Supondo que Marcela conseguisse o direito de manutenção da propriedade da terra para Bento, os demais homens que cortam cana sob as suas ordens, continuariam na mesma situação de penúria de antes: trabalhar para quem tem terra e permanecerem submetidos à eles.

Além desta personagem feminina temos Celina, a secretária do deputado José Raimundo, que encampa a idéia popularmente difundida que “funcionário público não trabalha”. Para justificar esta pecha, a secretária não dá os recados a José Raimundo, não sabe da agenda política do deputado, confunde o nome de Milionário e José Rico, os chamando de “Romeu e Julieta”, além de aparecer o tempo todo falando amenidades ao telefone, com uma amiga, também funcionária pública. Tem como meta se tornar secretária da “presidência da república”, como diz a personagem. Seguindo esta perspectiva, a

ineficiência do funcionalismo público ou o excesso dele (representada aqui na figura de Celina) – como ditaria a política neoliberal assumida pelo país poucos anos depois –, somadas ao pouco conhecimento que os políticos teriam dos problemas do povo (deputado José Raimundo tomou conhecimento dos problemas que passavam



Ilustração 10 – Celina, a secretaria ineficiente

Milionário e José Rico pela leitura de um jornal, e por receber em mãos uma carta reivindicativa de Marcela), acarretaria os desencontros entre Milionário, José Rico, Marcela e o deputado. Segundo a narrativa, a política caminhava para um lado e os anseios populares para outro.

Reforçadas com tintas mais fortes, estão presentes nesta obra, personagens femininas que trabalham em um bar/cabaré. Essas mulheres beijam e abraçam vários homens, trabalham à noite em um ambiente iluminado por luzes vermelhas, e usam roupas curtas. Ambiente de fácil reconhecimento para os espectadores do filme: uma espécie de cabaré/prostíbulo. É neste lugar que Milionário, José Rico e Marcela encontram pouso e como forma de pagamento lhes é pedido que cantem. Devido ao grande sucesso da cantoria de “Cruzado e Cruzadinho” - como ali são apresentados e aceitos -, o número de freqüentadores aumenta consideravelmente, a tal ponto que sejam convidados a continuarem trabalhando ali, pois receberão como pagamento parte “do lucro da bebida” vendida. Tanto Marcela, quando os cantores-personagens, criam um vínculo de amizade com estas personagens: fazem churrasco, jogam futebol em um campo improvisado no quintal do cabaré etc. Marcela aproveita e solta a voz em um número musical na canção “Paixão de um homem” composta e gravada pelo cantor “cafona” Waldick Soriano, de grande sucesso dos anos 1970, devido às suas canções recheadas de apelo popular e sofrimentos amorosos. (Cf. ARAÚJO, 2005).

Ao contrário das figuras femininas presentes nos filmes anteriormente por nós analisados, neste filme as mulheres são pintadas de outro modo. Elas não aparecem como mocinhas em busca do casamento (Joana, em *Luar do Sertão*, BR/1970), ou a professora apaixonada pelo boiadeiro e vivendo sob as ordens do padrasto (Juliana, em *O Menino da Porteira*); ou ainda vivendo sob a tutela dos namorados famosos (Isabel e Madalena, em *Estrada da Vida*). Nenhuma das personagens femininas nesta obra mostra-se indefesa, ou noiva/namorada de alguém, o casamento parece não lhes ser a realização do sonho, da promessa de felicidade ou do *happy-end* para a narrativa. Todas trabalham, mostram-se independentes e senhoras de seus destinos.

A representação feminina nesta obra se mostra mais integrada ao processo de modernização econômica pelo qual passou o país durante as décadas anteriores. Essas mulheres assumem outros papéis junto ao mundo representado na película, diferente daqueles que muitas vezes lhes era destinado: mãe, esposa, professora, etc, tal como nos mostrou os filmes realizados anos antes. Na sociedade que é pintada por este narrador cinematográfico vemos mulheres cortadoras de cana, caminhoneiras, secretárias,

cantora, atendente de restaurante, trabalhadoras do “cabaré”, etc, sem que seja amenizado ou mesmo mascarado o trabalho que exercem - como aparecem as mulheres do Espaço Relax em *Estrada da Vida*. Se as relações de produção se modernizaram nos anos anteriores, as relações sociais pareciam também ter se alterado. Fruto, talvez, da maior liberdade política pela qual passava o país nestes anos, para além das conquistas dos movimentos de cunho feminista que teriam atingido uma maior parcela da população brasileira. Estes fatos não faziam parte somente de um sonho do personagem Milionário.

7.5 - Um *vale tudo* cinematográfico

Fredric Jameson (1995), em *As Marcas do Visível*, ao retomar as explicações de T. W. Adorno acerca do futuro do “estilo” na literatura e na música relembra o conceito de pastiche utilizado pelo autor para descrever o uso que “Stravinsky, Joyce ou Thomas Mann faziam de estilos superados e linguagens artísticas do passado como veículo para novas produções” (p. 84). O autor afirma ainda que Adorno faz uma diferença radical entre pastiche e paródia. Enquanto a paródia pretende “ridicularizar e depreciar estilos ainda vigentes e influentes”, o pastiche toma esses “antigos estilos” elaborado pelos “grandes mestres” para “revelar o virtuosismo do aprendiz em vez do absurdo do objeto” (p. 84).

No caso do pastiche, duas são as determinações fundamentais da situação na qual ele parece ter surgido: a primeira é o subjetivismo, a ênfase demasiada e a supervalorização da singularidade e da individualidade do próprio estilo – o modo de expressão particular, o “mundo” singular de um dado artista, o centro nervoso sensorial quase único deste ou daquele novo nome e reivindicar atenção artística. Mas, à medida que o individualismo começa a se atrofiar num mundo pós industrial, enquanto a mera diferença de individualidades idiossincráticas progressivamente transforma-se sob seu próprio impulso em repetição e mesmice, à medida que as permutações lógicas de inovação estilística se esgotam, a busca de um estilo singularmente característico e a própria categoria de “estilo” adquirem uma aparência ultrapassada. (JAMESON, 1995, p. 84)

Prossegue Jameson (1995) fazendo uma distinção entre a idéia de pastiche trabalhada por Adorno, que envolvia as obras da “alta cultura” e que dirigiu suas análises “ao declínio de um momento clássico do modernismo” (p. 85), ao momento de

“pastiche dos “gêneros no cinema”, que por se tratar de “cultura de massa” tem outra dinâmica e está sujeita “imediatamente aos imperativos do mercado” de uma “sociedade do consumo” (p. 85). Neste sentido, o autor afirma que as tentativas dos grandes cineastas no “sentido de abrir uma brecha para uma produção individual característica”, são “rapidamente bloqueadas pelo próprio sistema comercial” (p. 85). Destas últimas características levantadas por Jameson (1995) é que *Sonhei com Você* parece ser portador.

Lembremos que no início da narrativa tomamos conhecimento das agruras pelas quais passam Milionário e José Rico. Em *Estrada da Vida* filme realizado poucos anos antes, seguindo sempre a linha do mágico e do milagroso, vimos como os ex-migrantes rurais e pobres se tornaram cantores de sucesso e ícones da indústria cultural daqueles anos. Neste filme os personagens-cantores estariam em sérios apuros financeiros, teriam perdido a fama devido aos muitos “imitadores” que surgiram em consequência da “pausa” que teriam dado a suas carreiras artísticas, já anunciada na obra de Nelson Pereira. Concomitante a esta história dos cantores, se desenvolve a história de Bento, que luta para manter-se junto a sua propriedade, e a pressão por ele sofrida para que a desocupe. Vemos ainda as plantações de cana-de-açúcar ocupar grande parte do cenário rural e a tentativa de denúncia da degradação ambiental causada pela sua “queimada”, o trabalho agrícola manual junto ao corte da cana, além da utilização de máquinas – como, por exemplo, um trator – no preparo da terra para plantação. Também conhecemos o deputado José Raimundo, sempre envolto em uma pretensa política para regulamentação de direitos autorais musicais, e Marcela, a caminhoneira que “luta” pelos direitos legais de seu pai, e que certo modo tenta imprimir um ar de *roadie movie* nesta película. Além destas “histórias”, temos a presença – já no final da narrativa – do rock e da música eletrônica, novo investimento da indústria fonográfica nestes anos. Todos estes elementos aparecem relativamente soltos dentro da obra, e uma tentativa de forjar um fio condutor para a história contada é centrar-se nas figuras dos personagens Milionário e José Rico.

Deste modo narrador cinematográfico presente em *Sonhei com Você* tenta trazer para dentro da composição desta narrativa muitos dramas, traumas e indecisões presentes na sociedade brasileira no momento de sua feitura: o movimento interno e integral da obra tentar reproduzir, com grande intensidade e de maneira direta, o movimento histórico do país em fins dos 1980. Para tanto, este narrador relê nesta obra fílmica, por meio da construção dos personagens e de suas trajetórias, alguns elementos presentes na cinematografia nacional realizada em anos anteriores

Encontram-se características da produção cinematográfica portadora de marcas mais pessoais dos cineastas e que voltava os olhos para os movimentos sociais e políticos, ou ainda para a questão agrária nacional, tanto em “documentários”, quanto em filmes ditos “ficcionais”, relembrando com isto o cinema engajado produzido em décadas anteriores (Cinema Novo, principalmente), e também aquelas obras realizadas nestes mesmos anos, como por exemplo, *Terra para Rose* (BR, 1986) de Tata Amaral; *Cabra Marcado para Morrer* (BR, 1984) de Eduardo Coutinho; *Patriamada* (BR, 1985) de Tizuka Yamasaki, ou ainda *A Marvada Carne* (BR, 1985) de André Klotzel. Estes elementos são lembrados principalmente quando o narrador cinematográfico se destina a mostrar o personagem Bento, o plantio da cana de açúcar em larga escala e os trabalhadores agrícolas.

Em uma outra vertente quando o olhar cinematográfico recai sobre os personagens Milionário e José Rico, além de claramente relembrarem o filme de Nelson Pereira, busca pontos de conexão com a produção cinematográfica mais voltada para o divertimento e para serem consumidos em massa, tal como a proposta das antigas chanchadas cariocas dos anos 30 e 40, obras de Amácio Mazzaropi, e agora nos anos oitenta, os filmes que faziam de temáticas juvenis seu enredo, trazia a música dita jovem (rock) como trilha sonora e praias como cenário principal. Também não devemos nos esquecer daqueles filmes protagonizados pelos “Trapalhões”, cômicos televisivos de grande sucesso nesta época, além das obras centradas na figura da apresentadora de programas infantis, Xuxa, que levavam milhares de espectadores às salas de cinema.

Para além da produção cinematográfica brasileira, essas várias histórias relativamente soltas/autônomas contadas pelo narrador de *Sonhei com Você*, parece nos remeter às questões profundas e decisivas por qual passava o país nestes anos. A longa ditadura militar de 1964 a 1984, como afirma Francisco de Oliveira (2003), que foi alicerçada, entre outros elementos, por uma fortíssima repressão política, mão-de-ferro sobre os sindicatos, abertura ao capital estrangeiro, “industrialização a *marcha forçada*”, supressão de direitos políticos etc, chegava ao seu final, sem “liquidar o patrimonialismo, nem resolver o agudo problema do financiamento interno da expansão do capital” (p. 132). Com o abrandamento da censura e da repressão, e o processo de abertura política “lento, gradual e seguro”, os movimentos sociais voltam à tona na tentativa de solucionar alguns dos problemas presentes no país, entre eles o movimento pela reforma agrária. (Cf. GRYNSZPAN, 2003). Foi também nos anos 80 que se consolidou a chamada “sociedade de consumo”, que o sistema de indústria cultural

estava fortemente estabelecido, que a televisão havia se tornado o grande veículo de comunicação de massa, etc.

Ao deixar as histórias levantadas sem uma solução final crível as atribuindo a um sonho do personagem Milionário, parece trazer em sua composição os próprios impasses pelos quais passava a sociedade brasileira destes anos. Muitos eram os embates políticos, os movimentos sociais, grande era a recessão econômica, etc, porém, parecia haver uma centelha de esperança que com a promulgação da nova constituição estes problemas seriam aplacados e, finalmente, o país se tornaria livre e democrático. Se a realidade dos fatos políticos, econômicos e sociais, estavam se reorganizando, novos embates entre classes – e representantes de classes: sindicatos, organizações, movimentos sociais, fim da censura etc. – estavam em pleno curso no momento de realização da obra cinematográfica (1987), porém, ainda sem respostas claras aos rumos que tomariam, a tessitura social pintada pelo narrador cinematográfico parece esbarrar nestes mesmos limites e trazê-los para a construção da obra fílmica. À luz dos escritos de Jameson (1985) com base em Lukács, quando afirma que o “fundamental é a influência da matéria-prima social não apenas no conteúdo, mas na própria forma das obras” (p. 131) artísticas, o narrador cinematográfico presente em *Sonhei com você*, parece não encontrar na “matéria-prima social” elementos que pudessem dar suporte para um final a contento para as histórias contadas, deixando no ar, ao término do filme, a sensação de algo incompleto, inacabado. A solução encontrada por este narrador cinematográfico é atribuir tudo a um grande sonho e, por ser assim, não teria que solucionar ou apontar algum caminho para os problemas de Milionário e José Rico, e muito menos aqueles tematizados pelos personagens Bento e Marcela.

O narrador cinematográfico ao tentar trabalhar muitos destes temas não consegue equalizá-los, deixando que sigam em paralelo, sem muitas relações entre eles, como se não se tocassem ou se influenciassem. Contudo, ao tentar tomar como fio condutor para a narrativa as trajetórias dos personagens Milionário e José Rico para tentar entrelaçar as questões que levanta, tem-se a impressão de ele busca transformar em algo linear e unificado aquilo que em realidade é uma colagem de matérias e fragmentos heterogêneos. Isto parece não se tratar de uma característica de estilo, ou gosto pessoal do diretor, ao contrário, dá a impressão de ora resultar, ora esbarrar em limites histórico-sociais presente no Brasil deste momento. Por não conseguir equalizar todos estes elementos – visto que não consegue criar um final crível para as histórias, ou ainda, dar uma resolução a contento dos espectadores contemporâneos, leva tudo ao

acomodamento final. O narrador levanta várias questões pertinentes ao momento histórico, porém, como se localiza na dimensão da indústria de cultura, lugar de consumo, diversão e não reflexão, acaba estrangulando os temas que levantou, e acaba por fazer uma leitura “senso comum” de tais problemas.

Se em *Estrada da Vida*, como vimos, encontramos alguns traços de um cinema de autor, com características mais pessoais e estilísticas, em *Sonhei com Você* o narrador cinematográfico parece fazer um pastiche, ou seja, ele lança mão de estruturas pré-determinadas de formas, gêneros e estilos herdados de outras obras cinematográficas nacionais para tentar atingir um maior número de espectadores/consumidores, dando a impressão de decretar o fim da originalidade e do estilo autoral, onde as leis do mercado passariam a ditar a produção cinematográfica. Deste modo, por meio de uma confusão de vozes, histórias e personagens “soltos”, e principalmente pela atribuição dos fatos contados a um sonho do personagem Milionário, este narrador parece expressar tanto uma crença quanto um desejo em acreditar na permanência de uma outra época, que já não mais existe, e acaba por revelar uma grande desilusão frente ao momento histórico de sua feitura, afinal, as heranças legais do governo ditatorial estavam quase extintas e, mesmo ensaiando os primeiros passos rumo a democracia, os problemas sociais, econômicos e políticos continuavam afligindo grande parte da população nacional.

Se foi o sonho do personagem Milionário que deu mote para a construção desta narrativa, o último filme que trabalharemos em nossa pesquisa toma como ponto de partida os fios da memória de Zezé di Camargo. E a partir dela recria na grande tela uma nova saga de uma dupla sertaneja de sucesso: *2 Filhos de Francisco – A História de Zezé di Camargo e Luciano* (BR, 2005), onde quem sonha é Francisco, o pai dos cantores. E para mostrar como o sonho virou realidade, o diretor Breno Silveira não lança mão somente de uma única música sertaneja de sucesso, como fizeram seus precursores, mas traz para a narrativa fílmica grandes canções e intérpretes do cancionário popular.

8 – 1990: As duras leis do mercado ou Salve-se *como* puder!

Acho que esse “renascimento” do cinema brasileiro reflete profundamente a vida aqui em todos os seus aspectos políticos e culturais.
É um cinema sem escola, um cinema sem nenhum vínculo ideológico, sem nenhuma discussão.
É um renascimento quantitativo, ou seja, há filmes sendo feitos.
Não existe um fórum de debates sobre cinema.
Simplesmente estamos fazendo filmes, e esse é o nosso único vínculo: estamos geográfica e temporalmente envolvidos com cinema.
(Daniela Thomas em depoimento a NAGIB, 2002, p. 484).

No final dos anos 1980 houve um grande aumento do índice de desemprego, decorrente, entre outros fatores, das altíssimas taxas inflacionárias, notou-se também um crescimento da violência urbana, sem nos esquecermos da primeira eleição presidencial direta após 20 anos de ditadura militar. O escolhido foi Fernando Collor de Mello eleito em 1989 e deposto em 1992 pelo movimento social e político que culminou em seu *impeachment*. Entre outros, estes fatos marcaram de maneira contundente toda a década seguinte, em que as mudanças políticas nacionais ocasionaram mudanças significativas no panorama da produção cultural, e por ser assim, atingiram também a produção cinematográfica do país. Lucia Nagib (1992), em *O cinema da retomada: o depoimento de 90 cineastas dos anos 90*, aponta que os dois primeiros anos da década de 1990 estão entre os piores anos da história do cinema brasileiro, pois apesar do curto espaço de tempo de duração do governo Collor, a autora, tomando como base o depoimento de alguns cineastas, afirma que sua gestão deixou um legado negativo para a produção cinematográfica nacional.

Sidney Ferreira Leite (2005) em *Cinema Brasileiro*, fala que o retorno à democracia no país “reascendeu a utopia de construir e consolidar a indústria cinematográfica nacional” (p. 119). Entretanto, prossegue o autor dizendo que as ações do governo Collor demonstraram que essa idéia não passou de um ledor engano, pois assim que assumiu a presidência ele encerrou as atividades da Embrafilme. Segundo Leite (2005), desde anos anteriores – ainda sob os ditames do governo Sarney - observou-se um esvaziamento da empresa, que sem o aporte e o investimento financeiro estatal perdeu força junto à produção cinematográfica nacional. Diz ainda que o encerramento das atividades da Embrafilme criou uma grande lacuna junto à produção

cinematográfica, pois além de “patrocinar” a produção e a distribuição, a empresa assegurava a exibição de filmes nacionais. Deste modo, no início dos anos 1990 a crise do cinema brasileiro atingiu seu ápice: a realização de novos filmes foi quase “reduzida a zero” e as salas “de exibição espalhadas pelo país exibiam praticamente somente filmes norte-americanos” (LEITE, 2005, p. 120).

Os anos do Governo Collor são considerados os piores momentos da história do cinema brasileiro. Seguindo a lógica de seu Governo, que tinha como proposta dar um “choque de modernidade” no país, a extinção da Embrafilme foi justificada seguindo suas premissas: os bens culturais também deveriam ficar submetidos à lógica do mercado, ou seja, em uma economia de mercado, o cinema não deveria funcionar sob a égide do Estado. Com isso qualquer intervenção estatal na produção cinematográfica era vista como “criminosa, inconseqüente”, segundo a proposta neoliberal do novo governo em que a iniciativa privada teria a primazia nestes novos tempos. Nesta perspectiva o Estado ficava “desobrigado em relação aos negócios do cinema” (LEITE, 2005, p. 122), uma vez que as atividades cinematográficas brasileiras deveriam competir no regime das leis do mercado, o que significava “que o filme nacional brasileiro deveria enfrentar, sem nenhum tipo de proteção, o filme norte-americano” (LEITE, 2005, p. 122).

Collor extinguiu a Embrafilme e nada colocou no lugar desse órgão fomentador e regulador da atividade cinematográfica. Luiz Zanin Orichio (2003) em *Cinema de Novo* afirma que a produção cinematográfica nacional destes anos ficou “ao sabor do mercado, conforme rezava o dogma das políticas neoliberais na época no apogeu do seu prestígio. Cinema e cultura passaram a ser considerados mercadorias entre outras” (ORICCHIO, 2003, p. 25).

A partir de meados dos anos 1990 observa-se uma nova “fase” da produção cinematográfica nacional, a chamada por alguns críticos e cineastas de “Cinema da Retomada”. Como sabemos a dificuldade em se construir uma sólida base de apoio ao Governo Collor no Congresso e as denúncias de corrupção levaram a seu desgaste e ao processo de *impeachment*. Itamar Franco, eleito como vice em 1989, assumiu a presidência. Poucos anos depois foi eleito Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) ocupando o cargo por dois mandatos sucessivos. A solução encontrada por esses governos para a crise que atingia a produção de filmes nacionais foi criar as leis de incentivo fiscal, para além da recriação do Ministério da Cultura – ainda no Governo Itamar Franco (02/10/1992 – 31/12/1995). Com a criação destas leis, o Estado deixou de

investir diretamente na produção de filmes, uma vez que esse papel passou a ser desempenhado pelas empresas privadas, que deduziam tais investimentos do seu Imposto de Renda. Segundo Leite (2005) esta nova configuração econômica, entre outros aspectos, contribuiu para estimular uma nova geração de diretores e a retomada da carreira de cineastas consagrados, e devido a entrada de distribuidoras norte-americanas atuando nas produções nacionais observou-se uma “inserção mais competitiva no mercado” (p. 125).

Luiz Zanin Oricchio (2003) afirma que apesar de todas as dificuldades desse momento, essa nova geração de cineastas encontrou um “ambiente favorável ao cinema”, bem diferente, por exemplo, da “geração que despontou nos anos 80, nos piores anos da crise”. Assim, o cinema da retomada, para o autor, se deu “num contexto de crescimento de mercado de filmes no Brasil como um todo e de uma nova expansão do setor de exibição, tanto do chamado *cinemão*, como do chamado *cinema de arte*” (p. 42). Não houve somente um crescimento da produção e da exibição de filmes que se observa nestes anos, mas também nota-se uma multiplicidade temática presentes nestas obras, talvez na preocupação de explorar os vários nichos de mercado exibidor e público consumidor para elas.

Os filmes produzidos neste período, segundo Leite (2005), são perpassados por uma falta de unidade temática e estética, o que para o autor, revela, entre outros aspectos, que a “retomada representa muito mais o renascimento das produções nacionais, sem maiores compromissos de continuidade com os movimentos cinematográficos brasileiros anteriores, principalmente com o Cinema Novo ou o Cinema Marginal” (p. 129). O que se percebe nesta produção, conclui o autor, é uma busca pelo “politicamente correto” se abstendo com isso “de apresentar ou mesmo debater projetos políticos alternativos” (p. 130). Grande parte dessa produção parece estar preocupada em inserir-se no mercado e lotar as salas de exibição.

Os filmes da “retomada”, mesmo quando têm como cenário de seus roteiros ambientes socialmente degradados, especialmente o sertão ou a favela, desenvolvem uma narrativa melodramática. O enfoque recai sobre dramas individuais, os aspectos sociais mais amplos são obliterados ou colocados em plano secundário. Em outras palavras, as mazelas e contradições da sociedade brasileira servem apenas de moldura, não são discutidas. No entanto abordar as chagas do país agrega às produções recentes do cinema nacional uma espécie de chancela de qualidade intelectual e artística – em alguns casos a miséria e a violência se transformam em simples entretenimento. (LEITE, 2005, p. 130).

É neste sentido, que ao fazer uma comparação com o cinema produzido nos anos 1960, principalmente àqueles ligados ao Cinema Novo, que Ivana Bentes (2003), no texto *The sertão and the favela in contemporary Brazilian Film*, afirma haver uma mudança da idéia de “estética” para “cosmética” da fome. Para a autora emerge no cinema feito após os anos 1990 uma certa glamorização da pobreza, por meio de uma linguagem cinematográfica convencional, que acaba por transformar o sertão em um jardim, ou em um museu exótico. Deste modo, para a autora:

a câmera that surfs on reality, a narrative that values the beauty and the good quality of the image, and is often dominated by conventional techniques and narratives. The goal is a “popular” and “globalized” film industry, dealing with local, historic and traditional subjects wrapped in a “internacional” aesthetics. (BENTES, 2003, p. 125)

E parece ser deste modo que ambientação, temas e cenários rurais não ficaram ao largo dessa nova produção cinematográfica. Em 1995, Fábio Barreto realiza *O Quatrilho* (BR, 1995), contando a história de duas famílias de migrantes italianos que vivem em uma comunidade rural no Rio Grande do Sul. Com o convívio e o tempo a esposa de um marido se apaixona pelo marido de outra mulher. Ambos decidem fugir e recomeçar nova vida. Outros cineastas voltaram seus olhos para o sertão nordestino, como por exemplo, José de Araújo ao realizar *Sertão das Memórias* (BR, 1997) que retornando ao interior do Ceará – em sua cidade natal – adotou um tom memorialístico para falar da seca e da vida que leva o sertanejo. Neste mesmo ano Lírío Ferreira e Paulo Caldas tomam por mote a história de um personagem real, o libanês Benjamin Abrahão e realizam *Baile Perfumado* (BR, 1997), contando a história do fotógrafo, mascate e cineasta que filmou o bando de Lampião em 1936.

Um dos filmes mais comentados e também mais assistidos deste período foi *Central do Brasil* (BR, 1998) dirigido por Walter Salles, que traz a personagem Dora. A trama se inicia na cidade grande e evolui para o interior do país. Dora escreve cartas ditadas por analfabetos em uma estação de trem – Central do Brasil. Uma das clientes de Dora é Ana, que a procura para escrever uma carta ao pai de seu filho Josué, que ele nunca conheceu. Em uma reviravolta da trama, Ana é atropelada e Dora decide levar o



Ilustração 1 – Dora e Josué, em Central do Brasil.

garoto ao encontro do pai. Juntos partem para o interior do país, a ambientação urbana cede espaço para uma rural, *lócus* de uma suposta identidade nacional perdida. Outro filme também ambientado no sertão foi realizado por Andrucha Waddington, *Eu, Tu, Eles* (BR, 2000). Segundo a película, no interior do Ceará existe uma mulher, Darlene, que convive com três maridos sob o mesmo teto: Osias, marido oficial e dono da casa; Zezinho, carinhoso e bom cozinheiro e Ciro, o jovem. Assim, essa mulher, como nos fala Oricchio (2003) vai ajeitando sua vida com os aspectos favoráveis de três homens diferentes: “segurança, ternura e sexo – tudo o que se pode desejar de um cônjuge” (p. 139). O sertão aqui se torna somente um ambiente favorável para o desenvolvimento dessa “fábula moral simpática”, como diz o autor, em que uma mulher abre caminho para a felicidade em meio a enorme carência material.

Outros filmes também tomaram paisagens rurais para compor seu cenário e em cada um deles a representação do rural brasileiro ganha um novo sentido: *Abril Despedaçado* (BR, 2001) também de Walter Salles, tradição e honra perpassam os destinos dos personagens; *Guerra de Canudos* (BR, 1997) de Sérgio Rezende, recria a luta de Antonio Conselheiro; *O Caminho das Nuvens* (BR, 2003) de Vicente Amorim, mostra uma família que migra do nordeste para o Rio de Janeiro em busca de um emprego; *O auto da Compadecida* (BR, 2000) e *Lisbela e o Prisioneiro* (BR, 2003) ambos de Guel Arraes, por meio de um tom cômico, nos mostra o destino regendo a vida dos personagens; em *Lavoura Arcaica* (BR, 2001) de Luiz Fernando Carvalho encontramos a criação de um ambiente rural dominado pela lógica patriarcal, só para citarmos os mais conhecidos²⁶.

Porém, somente em 2005, momento em que a produção cinematográfica nacional parecia estar estável, assim como a produção fonográfica da música sertaneja, é que uma dupla de cantores entra em cena e realiza o filme mais visto desde o início da Retomada: *2 Filhos de Francisco – A história de Zezé di Camargo e Luciano*. Talvez apostando no grande sucesso obtido por Breno Silveira, um ano depois Luiz Alberto Pereira realiza *Tapete Vermelho* (BR, 2006) e traz para a grande tela uma recriação do universo caipira paulista, recheado de causos, violeiros e religiosidade popular,

²⁶ Uma leitura destes e outros filmes pode ser encontrado em *Cinema de Novo*, de Luiz Zanin Oricchio (2003) e também em NAGIB, Lucia (Org.) *The New Brazilian The new Brazilian Cinema*. New York: The Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, 2003.

elementos que são costurados pelas idas e vindas do personagem Quinzinho, sua mulher Zulmira e Neco, o filho do casal, e claro, o burro Policarpo.

Tapete Vermelho (BR, 2006) nos conta a história de Quinzinho, desenhado pela narrativa como um suposto caipira paulista que vive em suas terras, em Formoso na região do Vale do Paraíba, de onde tira o sustento para a família. Desde as cenas iniciais este personagem é caracterizado aos moldes do caipira fílmico criado décadas atrás por Amácio Mazzaropi – o Jeca - em filmes como *Jeca Tatu* (BR, 1959), *Tristeza do Jeca* (BR, 1961), entre outros. Quinzinho anda, veste-se e fala “arremedando” o Jeca, tomando para si o construto deste personagem. Na tentativa de fazer uma espécie de “filme homenagem” ao cineasta esta narrativa incorpora em seu entrecho muitos elementos – nomes e sotaques de personagens, histórias, causos, músicas, etc - da produção cinematográfica paulista que levou à grande tela o universo caipira, e em meio a isto tenta mostrar a quase inexistência de um cinema popular – seja pela temática ou pela falta de salas de exibição nas pequenas cidades. O que impulsiona o desenvolvimento desta narrativa é uma promessa que Quinzinho havia feito a seu pai Nhô Baltazar: levar o filho ao cinema para assistir algum filme de Mazzaropi, tal como faziam quando ele – Quinzinho - era criança. É esta promessa e a obstinação de Quinzinho em cumprí-la que somadas à reconstrução de elementos considerados tradicionalmente caipiras que alimenta a narrativa e lhe atribui um tom de discurso lamentoso.

Em uma das muitas cidades em que Quinzinho busca um cinema que exiba os “filme de Mazzaropi” se depara com o afamado violeiro Renato e a dupla caipira Zé Mulato e Cassiano, que tocam seus instrumentos em um bar da periferia da cidade. Segundo boatos, Renato teria feito um pacto com o diabo para se tornar um exímio violeiro. Na conversa com Quinzinho, o personagem desfila todo seu conhecimento sobre a decadência econômica das cidades da região do Vale do Paraíba fazendo com isto uma clara referência ao texto *Cidades Mortas* escrito por Monteiro Lobato (1995) em 1919. Além disto, este personagem conta várias histórias ao viajante: mulheres teriam se apaixonado por ele, tem dinheiro, sucesso, grande porção de terras, tudo conseguido através do sucesso obtido por suas músicas feitas na viola. De certo modo, podemos afirmar que esta narrativa faz uma divisão entre os cantores sertanejos: de um lado àqueles representantes da música caipira “de raiz”, e que venderia menos discos, teria menos fama, e de outro, aquele que representa o sertanejo pop e se mostrava mais

integrado junto a indústria fonográfica e que, a perspectiva da obra teria feito o “tal pacto”.

Em uma encruzilhada, a meia noite, Quinzinho tem a certeza do pacto que Renato havia feito, e amedrontado, corre quando vê os pés do violeiro transformarem-se em patas de cavalo. Como é popularmente difundido, ao se fazer um pacto com o diabo, consegue-se aquilo que se deseja, porém o “diânho” cobra um alto preço. Neste sentido, talvez pudéssemos pensar que em troca da “fama, sucesso e dinheiro”, o violeiro Renato teria deixado para traz a “verdadeira” música caipira, e com ela toda a “simplicidade” desta produção musical e o mundo rural que ela representaria, ele teria se tornado



Ilustração 2 – Quinzinho, Zulmira e Neco, em Tapete Vermelho

mais uma peça da poderosa indústria fonográfica em sua vertente sertaneja. É neste sentido, que no dia seguinte ao encontro de Quinzinho e Renato entra em cena Gabriel que promete por meio de uma simpatia feita com uma cobra coral - tal como aqueles violeiros que cantam nas festas de São Gonçalo, como diz o personagem que tem nome de anjo - transformar Quinzinho em um exímio violeiro. E por ser assim – obra da bondade do santo padroeiro dos músicos - Quinzinho aceita o préstimo e passa a dedilhar com maestria sua pequena viola, que lhe traz alguns trocados e lhe permite continuar sua busca, sem, contudo perder um certo “purismo” tipicamente caipira tal como propõe a narrativa fílmica.

Se a promessa feita a Nhô Baltazar é o que impulsiona Quinzinho a mover-se, impulso semelhante conduz Francisco, portador de um outro grande desejo: fazer dos filhos uma dupla de cantores, “uma dupla de dois”, como nos diz o personagem. Porém sem recorrer a Deus ou ao Diabo arregaça as mangas e busca a seu modo realizar seu grande sonho.

9 - 2 Filhos de Francisco: a epopéia de um herói popular

Fio meu tem que ser alguém nessa vida Helena!
E se esse menino não tiver mesmo jeito pra música?

Faz o que com ele?

Vai passar a vida arando a terra pros outro?

(Personagem Francisco ao ouvir os primeiros acordes tocados pelo filho Mirosmar)

9.1 - Da televisão ao cinema

No início dos anos 1990, período em que a produção cinematográfica nacional era ínfima, a televisão assume definitivamente o posto de maior meio de comunicação nacional. Porém em fins desta década e início dos anos 2000, algumas redes de televisão – em especial a Rede Globo - viria atuar junto à produção cinematográfica, ora “emprestando” quadro técnico e atores conhecidos para a produção de filmes, ora fazendo “propaganda” de alguns filmes nacionais, e até mesmo exibindo em sua grade de programação algumas dessas obras, além de investir recursos financeiros na produção de alguns longas, (Cf. ALMEIDA e BUTCHER, 2003), tal como se mostrou na produção *2 Filhos de Francisco: A história de Zezé di Camargo e Luciano*. Nesse conturbado início dos anos noventa a indústria fonográfica encontrou na televisão – no momento de crise da produção cinematográfica - o grande local de divulgação da produção musical sertaneja – e das duplas, além é claro das rádios AMs e FMs, onde a música sertaneja e caipira mantiveram seu espaço cativo. Se no início dos anos noventa as salas de cinema estavam – momentaneamente – com suas portas fechadas, a produção televisiva mostra-se escancarada para as duplas sertanejas.

Nos extertores dos anos 80 o enorme sucesso da vendagem dos álbuns da dupla Chitãozinho e Xororó os levou a apresentar um programa dominical televisivo, um “show sertanejo”, transmitido pelo SBT. Contudo a aproximação definitiva com o grande público, segundo Walter de Sousa (2005), veio em 1989 quando a dupla se apresentou no “programa especial” de Roberto Carlos, apresentado pela Rede Globo, líder de audiência. A partir disto, adentraram definitivamente junto ao canal televisivo hegemônico, e na seqüência participaram de novelas da emissora e tiveram algumas músicas de seu repertório escolhidas como trilha sonora destes produtos, o que ampliou

sensivelmente as suas vendagens, e consequentemente despertou o interesse das grandes gravadoras. Além disto, a dupla começava a se apresentar em “velhos templos sagrados musicais, casas de shows que abrigavam somente cantores da MPB, como o Canecão no Rio de Janeiro, o Palace em São Paulo, e o teatro Guairá em Curitiba” (SOUSA, 2005, p. 187).

O enorme sucesso da dupla Chitãozinho e Xororó em sua vertente sertanejo-romântico, tal como os define Walter de Sousa (2005), fez com que a indústria fonográfica buscasse novos cantores na expectativa de desempenho semelhante. É assim que foram produzidas e vendidas as novas duplas formadas pelos jovens cantores Leandro e Leonardo, João Paulo e Daniel, Gian e Giovani e também Zezé di Camargo e Luciano, entre outras, consolidando, como afirma Sousa (2005), “uma política de homogeneização cultural que garantia ampliação do público consumidor de determinada tendência musical” (SOUSA, 2005, p. 188), devido em grande medida ao aporte televisivo dado a elas. Foi no começo dos anos noventa que Leandro e Leonardo, irmãos também de origem rural e nascidos no interior de Goiás, gravaram a canção “Entre tapas e beijos” (Nilton Lamas e Antonio Bueno), o disco com a composição vendeu um milhão de cópias. Neste álbum havia uma música composta por Zezé di Camargo, que em pouquíssimo tempo depois venderia mais de dois milhões de discos com a canção “É o amor”, cantando juntamente com seu irmão Luciano, como nos conta *2 Filhos*. Aproximando-se paulatinamente e cada vez mais do *country* norte-americano, considerado mais próspero, essas duplas passaram a imitá-lo também nos modelos de vestimenta e de lazer. Não podemos nos esquecer que essas duplas eram formadas por cantores jovens, criando um aspecto moderno e jovial a elas, e também para sua produção fonográfica. Viabilizava-se definitivamente a união entre a “alma” rural e o progresso econômico, técnico e científico, consolidando o estilo chamado por Rosa Nepomuceno (1999) de “nova música sertaneja” ou “sertanejo pop”.

A partir de 1995, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano – as três duplas sertanejas mais famosas e conhecidas deste momento - passaram a realizar o show “Amigos”. Patrocinado pela Rede Globo de Televisão e exibido em sua grade de programação, essas três duplas cantavam e recebiam cantores “convidados”, incorporando em seu repertório musical faixas com canções em ritmos estranhos ao gênero sertanejo. As músicas destes shows logo em seguida foram compiladas em Cds, que tiveram ótimas vendas. Embora o estilo sertanejo pop, para ficarmos na definição dada por Nepomuceno (1999), continuasse predominando,

cantavam com a “mesma desenvoltura os demais gêneros “socializados” pela indústria fonográfica, como o axé e o pagode, agregando apenas a interpretação pessoal, no caso, o canto em duas vozes” (SOUSA, 2005, p. 190), além de incluírem em seu repertório algumas canções – das antigas duplas, porém com novos arranjos.

Essa mistura de gêneros e estilos é uma característica que foi assumida e marca de forma contundente a produção fonográfica das duplas sertanejas da atualidade, como por exemplo, Victor e Léo, César Menotti e Fabiano, Guilherme e Santiago, Edson e Hudson, só para ficarmos nos mais conhecidos, que incluem em seu repertório musical canções de própria autoria, além daquelas mais “antigas” e de diversos “gêneros musicais” que passa por canções românticas e tem como referência de Roberto Carlos, aos cantores de axé *music*, daqueles que cantam samba e pagode, de canções de temática infantil e até mesmo do religioso e muito rentável e consumido Padre Marcelo Rossi. Neste momento a indústria fonográfica parece investir em determinada canção que freqüentemente é gravada por diversos cantores, em vários gêneros e estilos, buscando com isso atingir o maior número de consumidores. Das antigas duplas caipiras, permanece somente o dueto de vozes, as roupas, gestos, falas e canções parecem seguir os modismos de cada momento, deixando de lado qualquer marca individual em suas produções artísticas.²⁷

Além destes grandes shows televisivos, no início dos anos noventa telenovelas com temática rural foram criadas e exibidas diariamente. Frequentemente entre os muitos personagens da trama, havia aqueles interpretados por cantores sertanejos, como é o caso da novela *Pantanal* da extinta Rede Manchete, que levou Almir Sater a viver o violeiro e peão Trindade, que tinha pacto com o diabo, explicando desta maneira o seu virtuosismo na viola. Devido ao grande sucesso de *Pantanal* a produção seguinte da emissora, *Ana Raio e Zé Trovão*, seguiu a mesma linha temática sertaneja e recriou a vida das companhias de rodeios pelo interior do Brasil. Também a Rede Globo nestes anos se enveredou para a produção de telenovelas com esta temática, e produziu *O Rei*

²⁷ Essas duplas que despontaram no cenário musical mais recentemente (César Menotti e Fabiano, Victor e Léo, Guilherme e Santiago, João Bosco e Vinícius, Jorge e Mateus, entre outros), vêm recebendo o rótulo, em que pese a estranheza do termo, de “sertanejo universitário”, visto que parece terem surgido e fazerem muito sucesso junto a uma parcela da população jovem da classe média e que frequenta cursos universitários. Alguns cantores são ex-universitários, que abandonaram seus estudos em nome da carreira artística. Segundo Sérgio Martins, na reportagem *As raves do Jeca Tatu*, o sertanejo universitário não traz nada da música caipira e muito pouco da sertaneja dos anos 1970. “Tocado com percussão baiana e guitarras em volume alto, ele é música de balada”. Disponível em http://veja.abril.com.br/060208/p_102.shtml

*do Gado*²⁸, onde Almir Sater e Sérgio Reis interpretavam a dupla de cantores Saracura e Pirilampo, e entre aventuras, reveses e amores impossíveis, cantavam algumas modas caipiras, e outras do repertório sertanejo pop.

Assim, foi no início dos anos 90, devido a grande divulgação da música sertaneja por diversos meios de comunicação – e com ela uma nova visão do rural brasileiro que nada lembrava o passado caipira, portanto rural e considerado atrasado – que despertou e intensificou o interesse de grandes gravadoras que começaram a “disputar os passes” das novas duplas que vendiam milhões de cópias de seus discos (Cf. VICENTE, 2001). Essas gravadoras passaram também a investir e a patrocinar luxuosas apresentações sempre no intuito de aumentar as vendas destes discos e também do público consumidor desse estilo musical, criando com isso novas possibilidades de diversão e consumo. A indústria de cultura de massa nacional parecia ter-se rendido à temática rural em sua acepção sertanejo-romântico. Segundo Walter de Sousa (2005)

Quando a música “sertaneja romântica” chegou aos espaços restritos aos espetáculos de MPB ou aos shows internacionais, ela encontrou, enfim, o público que garantiria uma longevidade de pelo menos mais uma década, a dos 90. Ao conquistar um público mais amplo, as duplas e cantores “sertanejos” incorporaram um ritmo mais industrial à sua produção, sempre absorvendo o modo de fazer da *country music* norte-americana. Ao mesmo tempo, crescia o fenômeno dos rodeios, dos quais emergiram verdadeiros “heróis” da montaria de cavalos brabos, no velho estilo norte-americano, e que fizeram eclipsar o rodeio caipira que caracterizava a tradicional Festa do Peão de Barretos. Os peões logo enriqueceram sobre as celas dos cavalos, ao passo que a classe média acorria aos encontros no Interior paulista, transformados em mega eventos em que a música, a dança, a roupa e a fome de consumo repercutiam o estilo de vida *country*. (SOUSA, 2005, p. 187).

Vale lembrar que essas festas de rodeio se tornaram eventos em que se podia exhibir os ícones de consumo: carros novos, potentes picapes, roupas exageradas que copiavam o *country* norte-americano, como nos diz João Marcos Além (1996) em *Caipira e Country: a nova ruralidade brasileira*. Essa nova construção da temática rural buscava não só a demonstração da sua força econômica, mas também investia na formação de uma representação política específica. Para isso, transformou as antigas festas de peão em mega feiras agropecuárias, nas quais, além dos tradicionais rodeios, realizava exposições de produtos agro-industriais e leilões de gado que, segundo estudo

²⁸ Rei do Gado é o nome de uma conhecidíssima canção composta por Tião Carreiro e Pardinho que versa sobre a disputa entre dois homens ricos: o grande produtor de café e o criador de gado. O enredo da novela homônima girava em torno desta idéia partindo de uma rivalidade entre duas famílias.

de Regina Bruno (1997), ajudaram a financiar a UDR - União Democrática Ruralista -, entidade patronal criada fundamentalmente para fazer frente ao avanço dos movimentos em defesa da reforma agrária que ganhou força com o fim do governo militar. Não podemos nos esquecer também que muitos desses “financiadores” dos rodeios havia se beneficiado dos avanços tecnológicos junto a produção agrícola nacional. Em sua maioria eram donos de terra que acumularam ainda mais riqueza com o desenvolvimento agrícola aliado à indústria do campo, a chamada agroindústria (Cf. BRUNO, 1997).

O *show* de música sertaneja manteve-se como parte fundamental do evento, pois levava para as feiras agropecuárias um imenso público, ajudando a projetar os cantores mas também os organizadores e as lideranças políticas a eles vinculadas. Identificada com este ambiente, o sertanejo pop (ou romântico) tendia a negar a base caipira e rural pobre: jaquetas de couro, chapéus estilo panamá, botas de cano alto, cinturão e fivela vistosa comporiam daí em diante o “visual” dos cantores. Para os fãs da chamada música de raiz – a versão tradicional da música de origem rural – não havia como não ver neste gênero um parentesco com a ideologia política do setor agropecuário que, na maior parte das vezes, financiava os seus *shows*.

Luiz Carlos Merten (2007), afirma que nos muitos *shows* que Zezé di Camargo e Luciano fazem pelo país, tanto em rodeios, quanto em renomadas casas de espetáculos foi que a dupla, logo após o lançamento do filme que contava sua “luta” em busca do sucesso, passou a exibir um trailer promocional da obra em meio a sua apresentação musical, de maneira que incentivava o público consumidor de suas canções a freqüentar as salas de cinema por todo o país. Some-se a este fato que *2 Filhos de Francisco* dirigido pelo estreante em longas metragens Breno Silveira, chegou ao circuito nacional no dia 19 de agosto de 2005 com 300 cópias para exibição²⁹, em um momento muito favorável à indústria do *country*-sertanejo, quando a Rede Globo de Televisão atingia grandes picos de audiência com a exibição da telenovela *América*, que ambientava parte de sua trama na fictícia cidade *country*-sertaneja Boiadeiros. O “mocinho” da trama era um peão de boiadeiro e grande parte da trilha sonora era composta por músicas do gênero em questão. Acrescente-se a isso o fato de que o filme entrou em cartaz durante a Festa do Peão da cidade de Barretos, o maior evento do estilo no país, que neste

²⁹MERTEN, Luiz Carlos; DIEGUES, Carlos; FONSECA, Rodrigo. *Cinco mais Cinco – Os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica*. Rio de Janeiro: Legere Editora, 2007.

mesmo ano comemorou seu 50º aniversário³⁰. Ou seja, o filme foi lançado num momento em que a indústria de entretenimento nacional investia pesado no público do rural/country, ampliando-o inclusive para muito além das periferias e das pequenas cidades do interior do Sudeste e do Centro Oeste.

Em *Cinco mais Cinco – Os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica*, Luiz Carlos Merten (2007), afirma que a idéia de se fazer o filme partiu dos próprios cantores Zezé di Camargo e Luciano que teriam procurado uma agência de produção cinematográfica e de propagandas televisivas para realizarem este projeto. Em um primeiro momento, segundo o autor, houve grandes ressalvas em realizá-lo, uma vez que os produtores da agência Conspiração – grande agência publicitária – “podem ser comerciais na hora de fazer cinema publicitário, mas tem ambições artísticas, de autores, quando se exercitam no cinema” (p. 59). Prossegue dizendo, que o roteiro foi elaborado à partir de longos depoimentos feitos por membros da família Camargo e escrito por Patrícia Andrade e Carolina Kotscho. Com o filme pronto, conta-nos o autor que em sua primeira semana o resultado de público foi pífio. A solução encontrada para uma melhor divulgação foi, como já dissemos, a criação de um trailer promocional exibido nos shows da dupla.

Lançando mão também de uma forte propaganda televisiva em rede nacional, sempre acompanhados da presença dos cantores, viria aumentar e reforçar a idéia que a obra cinematográfica tratar-se-ia de uma “história real”, “algo vivido” pela família Camargo. O fato é que Francisco parece ter transmitido sua obstinação aos filhos: frente à possibilidade de fracasso de público para a obra, Zezé di Camargo e Luciano “arregaçaram as mangas” e partiram para um grande processo de divulgação e venda do filme de Breno Silveira.

O resultado final é que *2 Filhos de Francisco* tem a marca de filme mais assistido desde o momento da “retomada” da produção cinematográfica nacional em meados dos anos 1990, com um público de 5.319.667, e obtendo uma renda de R\$ 36.728.278,00³¹. A crítica especializada não o deixou passar despercebido e teceu comentários frequentemente elogiosos à obra, que foram de “sentimental, popular e grande” até “o

³⁰ A festa de Peão de Barretos aconteceu entre os dias 12 e 28 de Agosto de 2005. Informações retiradas de: [http://home.portalcountry.com.br].

³¹ Dados retirados de: MERTEN, Luiz Carlos; DIEGUES, Carlos; FONSECA, Rodrigo. *Cinco mais Cinco – Os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica*. Rio de Janeiro: Legere Editora, 2007.

retrato fiel do Brasil” ou, ainda, que o filme daria uma “aula de brasilidade”. A obra recebeu inclusive um comentário de “agrado” e “incentivo” feito Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que teria visto na película uma projeção de sua própria trajetória de vida, uma vez que o migrante “transformou-se” em presidente da república. A repercussão se tornou maior ainda considerando que o presidente Lula teria assistido ao filme em uma cópia de DVD pirata em uma de suas viagens.

Seguido ao lançamento para exibição nas salas de cinema, rapidamente a distribuidora da obra o lançou em DVD e a trilha sonora em CDs (a direção musical do filme é assinada por Caetano Veloso), criando, como assinala Merten (2007), uma opção de presente natalino, considerando a proximidade dos festejos de final de ano. Aproveitando os depoimentos colhidos para a elaboração do roteiro, o sucesso de vendas do filme (DVD e público de cinema), além dos CDs, somada a toda a repercussão da obra fílmica, Carolina Kotscho, em 2007, lança o livro “*Simplesmente Helena*”, um biografia escrita em primeira pessoa relatando a *história* de Helena Camargo, pois segundo a autora “se Francisco é o herói do filme e da carreira dos filhos, Helena é a grande heroína da vida real” (KOTSCHO, 2007, p. 284).

2 *Filhos de Francisco* – A história de Zezé di Camargo e Luciano (BR, 2005) narra a história da dupla, a partir da perspectiva de Mirosmar Camargo (o verdadeiro nome de Zezé): menino nascido na roça, pobre, que depois de muito trabalho, muita disciplina e frente a insistência de Francisco supera inúmeros percalços conquista a fama e a fortuna como cantor junto ao irmão Welson (ou Luciano).

9.2 - Francisco: a peleja de um herói à brasileira

A narrativa fílmica 2 *Filhos de Francisco*, tem como ponto de partida uma grande casa de *shows* paulistana, com uma atmosfera de conagração geral: nas tomadas iniciais vemos uma grande platéia ovacionar enquanto aguarda os cantores a entrarem no grande e bem iluminado palco, em meio a isto, ouvimos, trechos entrecortados das canções da famosa dupla. Dessa maneira quando começamos a ver o filme, já sabemos de antemão do sucesso da dupla, resta ao espectador a curiosidade em conhecer “como” o sucesso foi atingido. Não é mais o público do rodeio de uma pequena cidade brasileira, como em *Estrada da Vida*, que espera o início da cantoria dos irmãos Mirosmar e Welson de Camargo, os verdadeiros nomes de Zezé di Camargo e Luciano,

mas um público paulistano que tampouco está num circo de periferia, isto é, da roça a dupla sertaneja passou para o centro da capital financeira do país. Essa será a tônica do filme que transforma a trajetória de Zezé di Camargo e Luciano numa espécie de epopéia do herói popular contra as engrenagens da indústria cultural de massa. Relato comovente e dramático, por diversos momentos nos faz esquecer que a grande luta de seu Francisco – o pai dos cantores - não é pela resistência à pressão avassaladora do mercado fonográfico mas exatamente pelo seu contrário, isto é, para ter a merecida cooptação. Ainda sob o vozerio da platéia, Zezé inicia a narração de sua história:

Zezé: O meu pai na época, pelos amigos e principalmente pelos parentes, era considerado um cara que tinha ilusão demais. Eles falavam isto: sonhador. Chamavam ele de doido. Mais doido era nós! Ele é que tinha razão.

A partir de então, a narrativa passa a ser reconstruída pelo fluxo da memória de Zezé que nos conta, sem deixar brechas para possíveis mediações ou reveses, que o maior sonho de seu pai era o de ter dois filhos e transformá-los em cantores de música caipira: “formar uma dupla, uma dupla de dois”. O pai é Francisco, lavrador pobre, vivendo meio de empréstimo e meio de favor na pequena propriedade do sogro na pequena Pirinópolis, no interior de Goiás. Na tela, o esperado bucolismo do campo cede lugar à aspereza da vida no interior goiano e a partir disto podemos ver, a exemplo da vida de Francisco, a situação de milhares de lavradores em todo o país, particularmente naqueles anos 60 – como nos mostra uma legenda já no início da obra. Uma vida miserável, em que o homem pobre trabalha para o proprietário de terras ficando subjugado aos seus imperativos, a um cotidiano de rações magras e vãs esperanças compensado apenas, segundo o filme, por uma abundante união familiar e carinho recíproco.



Ilustração 1 – Francisco com seu velho rádio

Com uma fotografia bem contrastada, um belo cenário rural, somados as cores que dão aspecto de simplicidade à narrativa que se desenha num primeiro momento como descompromissada, sugerindo que aqui se fala de um tempo vivido de forma ingênua, passamos a acompanhar obstinada peleja de Seu Francisco, em pouco tempo pai de sete filhos, que sentencia a sua esposa: “Fio meu tem que ser alguém nessa vida Helena”. De

fácil compreensão para o público espectador, ser alguém na vida significa sobretudo não ser apenas parte da classe trabalhadora e, menos ainda, rural. Um desejo que perpassa a vida nacional desde que o trabalho foi associado ao cativo e que os filhos d'algo pertenciam à classe proprietária. Não por outra razão, a relação trabalho braçal/sacrifício será estabelecida em diversas cenas do filme e é sob este signo que se constrói o heroísmo de Francisco: com sua vontade férrea, não mediu esforços para mudar a condição social da família. Diga-se que sem uma certa esperteza, teimosia e riscos assumidos, apenas o trabalho não haveria de dar a Francisco o lugar esperado já que não confere nem mesmo cidadania à maior parte dos trabalhadores braçais como ele. É desta capacidade quase improvável de vencer as barreiras que separam um trabalhador pobre rural do *show business* que se faz a matéria do filme. Francisco, em chave distinta dos personagens Milionário e Zé Rico, precisou convencer a indústria que o “povão” consumiria a música de seus filhos, mas aqui não houve nenhum milagre, somente uma luta quixotesca para ser parte da engrenagem do mercado. Poder-se-ia dizer que este filme permite à sociologia pensar a dimensão do “sentimento de exclusão” o qual vive o sujeito pobre diante civilização burguesa à brasileira que não confere escancaradamente nenhuma igualdade – nem mesmo de fachada – ao trabalho e ao trabalhador. A narrativa exemplar dá conta do árduo caminho da adesão ao *status quo* e não do seu contrário, o que, num tempo em que proliferam narrativas que falam da rebelião do excluído das possibilidades burguesas, acaba servindo de recado à grande parte da platéia que verá na trajetória da dupla a projeção da própria história de vida.

Contudo, não devemos pensar que o filme mostre uma crítica política e se há denúncia é porque se entrevê a condição precária da família ao longo da narrativa que, fiel ao olhar Zezé, acaba trazendo à tona as situações de evidente injustiça social como os dias de fome, a doença que acomete o irmão Wellington, o trabalho infantil dos dois meninos para ajudar a sustentar a família, a falta de escola, a casa miserável na periferia de Goiânia, elementos que reforçam para o espectador o tamanho da batalha empreendida pelo pai e pelos meninos, hoje famosos e narradores da história. Como já é lugar comum no Brasil, só a transformação de um dos filhos em jogador de futebol ou artista de sucesso permite, dentro da lei e da ordem, que uma família pobre escape da miséria. Sabendo disso, Francisco não espera, arregaça as mangas e, com obsessão, coloca os filhos no caminho da música, daquela que conhece e admira, a caipira ou moda de viola, ilustrada no filme pela gravação de “Beijinho Doce”, de Tonico e

Tinoco. E a *estréia* de Zezé, ainda na pequena cidade goiana de Pirinópolis, será justamente cantando, ou tentando cantar, “Beijinho Doce”.

A partir de então, firme em seu propósito, Francisco “obriga” seus filhos a aprenderem música. Primeiro compra uma gaita de boca para Mirosmar, para o desespero do ouvido da família, substituindo-a mais tarde por um acordeom ao qual acrescentaria um violão para o filho mais novo, Emival – e para a compra dos instrumentos, empenha toda a colheita para escândalo do sogro. É aqui que o filme desenha a luta de Francisco e o recado é passado para os meninos: a música ou a vida de músico seria a alternativa ao duro e desprestigiado trabalho “no cabo da enxada”. Espreitando o pai a capinar Mirosmar/Zezé ensaia os primeiros acordes aceitáveis de “O Menino da Porteira”, não por outra razão, uma das músicas que daria o primeiro tostão quando os meninos decidem tocar na rodoviária de Goiânia para dar de comer à família.

Como tantos trabalhadores rurais na mesma situação, Francisco se desentende com o sogro/proprietário e acaba rumando com a família para a cidade grande não sem levar consigo a esperança de que no urbano haveria mais “futuro” para os seus filhos. E, por futuro, leia-se empregos melhores que o trabalho braçal, escolarização, alguma chance de melhoria econômica. Como o pai de Zezé uma infinidade de trabalhadores rurais fizeram a mesma estrada em direção às periferias das cidades industriais e das capitais dos estados. Muitas vezes saíram motivados pela expectativa de melhores condições de vida e muitas outras, expulsos pelo processo de modernização da agricultura, pela violência da grilagem ou pressão do capital agrário concentrador.

Acompanhando a mudança da família Camargo rumo à Goiânia, podemos perceber de maneira sutil, as etapas da transição do Brasil rural para a consolidação do capitalismo urbano e de mercado que observávamos acima: vemos a troca do lampião pela luz, da lavoura pela construção civil, do rádio pela televisão, e também as mudanças da tradicional música caipira rumo à constituição do atual gênero *sertanejo pop*. Um trajeto que parte da integração à vida rural coletiva (cujo exemplo máximo na fita é o baile na tulha ao som da sanfona, onde o então garoto Mirosmar aprende a tirar as primeiras notas do acordeom) passando pela sua desintegração e conseqüente absorção pela indústria de cultura de massa quando se “contamina” com os elementos de outros gêneros. Acompanhando coerentemente este percurso, o filme inicia com as canções tradicionais caipiras interpretadas pelas velhas duplas para terminar com os cantores que fazem sucesso no estilo MPB, como por exemplo, Ney Matogrosso, que canta “Calix Bento”, e Maria Bethânia cantando “Tristeza do Jeca”.

Da maneira em que o filme é arquitetado, ele não deixa espaço para que o espectador faça um questionamento profundo frente à história contada pela fita, uma vez que a cena final leva o público juntamente com os filhos, a dar razão ao seu Francisco, a redimi-lo. Mas, nós podemos fazer uma questão de outra natureza: o que há de tão inédito numa história que deveria compor o horizonte de todos que estão em conformidade e sob o ideário da cultura burguesa? Afinal, “subir na vida”, procurar melhoria econômica é parte do mecanismo de emulação da concorrência, da ambição e, por fim, da aceitação e integração à lógica capitalista que acaba por ser transformada em subjetividade.

O fato é que a batalha de Seu Francisco parece extremamente difícil para um homem espremido entre um tempo e outro, entre o Brasil rural e o Brasil urbano. Seus anseios não cabem no rural tradicional, vislumbra a condição de letrados/famosos para os filhos, não deseja para eles o trabalho braçal que, segundo a perspectiva do filme, equivale a uma vida de sacrifício. Para tanto, luta de todas as formas para que seus filhos escapem desse “destino”. Lembremos que Francisco contrariando a vontade do sogro – constrói uma improvisada sala de aula junto a sua casa, ainda no Sítio Novo, afinal, como diz o personagem “ouvi no rádio que educação é direito de todos”. E o acesso a educação formal seria também um caminho para a ascensão social, porém esta era (é ainda é) acessível a poucos trabalhadores, muito menos àqueles rurais. E talvez percebendo isto a carreira de cantor é a única possibilidade de ascensão vislumbrada e conhecida por Seu Francisco.

A família Camargo, enquanto membros do rural pobre, muito dificilmente chegariam a proprietários a menos que se engajassem numa luta por reforma agrária. Mas, desta luta de resistência, seu Francisco só tem notícia através do rádio e não parece fazer muita idéia do que signifique – vai neste sentido a cena em que são expulsos de uma rádio do interior de Goiás ao tentarem apresentar uma canção em louvor às Forças Armadas contendo a palavra “tirania”, palavra “perigosa” na época ali representada. O sonho do personagem é o de alcançar as oportunidades sugeridas pela vida urbana e, para isso, concorria o discurso político e ideológico da época que tinha mesmo a intenção de seduzir esta mão de obra rural para as indústrias e também para engrossar o exército industrial de reserva. E, como migrantes, a Família Camargo passaria pelas muitas provações, como já demonstra a cena da chegada à capital do estado. Sem qualificação, o trabalho continuaria braçal, mal pago e na última escala da construção civil. O custo de vida encarecido e o antigo rancho substituído por uma casa não muito

diferente dele. Rompido o elo com o rural tradicional, Francisco é um homem sozinho com seu sonho de pertencimento e integração à vida burguesa brasileira moderna. Mas o faria através da música caipira – ou da sua releitura, da sertaneja *pop* cantada pelos filhos – o único cabedal da cultura rural pobre que julgava válido para o mercado de consumo urbano. Na trajetória de Francisco há o sujeito sem qualquer laço com o coletivismo (inclusive o dos engajados na luta pela terra) rural ou urbano, sem a proteção do Estado, sem acesso mínimo à cidadania, definitivamente individualizado. A improvável superação deste estado de coisas é que constitui-se no mote do filme já que milhões de outros franciscos sucumbiram na tentativa de mudar o destino social com as próprias mãos. A empreitada quixotesca assume, segundo o olhar narrativo, condição de ação exemplar, de padrão a ser seguido em conformidade com a tese publicitária, divulgada na época de feitura do filme, de que “o brasileiro é aquele que não desiste nunca”. Nesta perspectiva, o narrador acaba por exaltar o fato de que tudo se fez dentro da ordem e das leis, pois a família Camargo esteve alheia aos movimentos populares e políticos ou à qualquer saída que não fosse aquela do trabalho. O bom mocismo dos filhos de Francisco sugere quase uma inverossimilhança não fosse o fato de que o filme assume coerentemente o olhar daqueles que contam a própria trajetória com os instrumentos que lhes são facultados: a lógica do sacrifício em busca da justa redenção.

Dessa maneira, o filme parece cumprir uma função modeladora: a luta do homem, através do trabalho honesto, e com alguma habilidade e talento, ou se quisermos, um uma boa dose do “jeitinho”, poderá levá-lo a conquistar o que ele desejar para si. Mas o fato é que o filme ao mesmo tempo em que abriga, ele simplifica questões em pauta na sociedade brasileira, como por exemplo, o acesso periférico da população pobre às promessas da sociedade burguesa à brasileira, a relação do homem pobre rural com a terra, etc. Assim, quando o narrador cinematográfico reconstrói a experiência de um homem pobre rural, que a todo custo luta para sair da condição de trabalhador, cria uma espécie de moral dirigida àqueles homens de má vontade, que não lutam individualmente para a realização de seus desejos mais íntimos, sempre dentro da ordem estabelecida, é claro. Com isso, a obra desenha a trajetória de uma família pobre – calcado na trajetória exemplar do personagem Francisco – que apesar de todas as dificuldades conseguiu uma inserção na sociedade brasileira capitalista e moderna, elaborando um tom de discurso em que se opera uma passagem do tempo da inocência (vida no Sítio Novo) à experiência urbana por meio de uma adaptação bem sucedida à ordem burguesa estabelecida, dado o entendimento dos mecanismos de sobrevivência,

criando um percurso atípico e improvável. A narrativa fílmica mostra como os personagens se aproximam ao paradigma e da utopia burguesa, operando uma idealização da vida privada em família, paralela ao progresso industrial e a urbanização do país. Desta maneira, o filme ganha ares de uma espécie de parábola moral, onde a virtude dos personagens, tomando como exemplo, Francisco, o leva ao esperado e muito merecido – e já conhecido pelos espectadores do filme – final feliz.

9.3 - De caipira a sertanejo: o poder da canção

Logo após a chegada da família na capital de Goiás, enquanto Francisco trabalha na construção civil, Helena e os filhos permanecem em uma precária casa situada em um bairro periférico da cidade. Para potencializar o sofrimento da família a narrativa cinematográfica nos mostra uma das filhas que havia ido à “venda” não trazer os alimentos para casa, pois o proprietário não lhes vende mais fiado, o clima é de forte chuva, e nas tomadas imediatamente anteriores descobrimos que um dos filhos da família – Wellington – foi acometido por paralisia infantil e dificilmente andará, some-se isto as crianças menores dizendo à mãe estarem com fome e Helena nada tem para lhes dar. Dessa maneira, a narrativa parece preparar o espectador para o que vem a seguir, justificando e explicando a atitude dos garotos. É Mirosmar – o futuro Zezé di Camargo – que após ver o choro contido da mãe, tem uma idéia para conseguir algum dinheiro e ajudar no sustento da família. O garoto chama



Ilustração 2 – Mirosmar e Emival cantando na rodoviária.

Emival, e juntos, sob a forte chuva, mal conseguindo carregar seus instrumentos musicais – um violão e um acordeon - dirigem-se para a Rodoviária. Neste momento a tomada cinematográfica é construída tendo a câmera rente ao chão, mostrando os garotos lentamente se aproximarem desenhando com isso uma imagem de altivos e destemidos, transmite também a idéia de serem “esforçados”, “trabalhadores”, além de engenhosos e cientes da situação de miséria que se encontram. Momentos antes, quando a família pela primeira vez desembarcou na cidade grande, vimos várias duplas

cantando na estação e recebendo como paga alguns trocados. É com essa esperança que Mirosmar e Emival – ou Camargo e Camarguinho – como queria Francisco, começam a cantar, e voltam para casa levando algum dinheiro. O trabalho infantil é tratado pela narrativa como um dos muitos esforços dos aspirantes a cantores, pois, parece assumir a lógica burguesa, que propaga a idéia de que aquele que trabalha duro, “vence na vida”, e desde a mais tenra idade deve-se ensinar isto aos filhos. Este discurso subjaz toda a narrativa cinematográfica.

É na tumultuada rodoviária de Goiânia que Miranda, “um empresário exatamente de dupla caipira”, como se define o próprio personagem, “descobre” a dupla infantil que se apresentava diariamente naquele terminal em busca dos trocados que ajudava a sobrevivência dos Camargo. Note-se que neste filme, ao contrário daquilo que acontece em *Estrada da Vida* e *Sonhei com Você* a identidade de dupla caipira, não é negada, porém tampouco os garotos se definem como “caipiras”, como faz o boiadeiro Diogo em *O Menino da Porteira*, ao contrário, neste primeiro momento, os personagens aceitam ser chamados de “dupla caipira” e tentam tirar proveito desta identificação. Ali na estação cantam “No dia em que saí de casa” (Joel Marques), música que por várias vezes se faz presente na obra, e parece recriar o mesmo tom de discurso presente na narrativa filmíca. Vale observarmos esta canção:

No dia em que eu saí de casa minha mãe me disse: Filho vem cá!
Passou a mão em meus cabelos, olhou em meus olhos
Começou falar
Por onde você for eu sigo, com meu pensamento, sempre onde estiver
Em minhas orações eu vou pedir a Deus que ilumine os passos seus...

Eu sei que ela nunca compreendeu
Os meus motivos de sair de lá
Mas ela sabe que depois que cresce
O filho vira passarinho e quer voar...

Eu bem queria continuar ali
Mas o destino quis me contrariar
E o olhar de minha mãe na porta
Eu deixei chorando a me abençoar...

A minha mãe naquele dia me falou do mundo como ele é
Parece que ela conhecia cada pedra que eu iria por o pé
E sempre ao lado do meu pai da pequena cidade ela jamais saiu
Ela me disse assim:
Meu filho vá com Deus que este mundo inteiro é seu...
(Composição: Joel Marques)

A canção versa sobre as durezas encontradas no “mundo” por aquele que canta, já renunciadas - segundo a própria canção - pela mãe do cantador, que apesar de não

entender seus motivos, aceita a partida do filho e o incentiva a “ganhar o mundo”, “ser alguém na vida”. É com esse olhar, já distanciado, de quem já “ganhou a vida” – tal como faz o filme -, que agora pode olhar para trás e rever os duros momentos por qual passou e os conselhos maternos recebidos no passado, afinal, segundo a perspectiva da canção, o “mundo inteiro” parece ter sido “conquistado” por aquele que canta. Ao contrário das outras obras filmáticas que trabalhamos nesta pesquisa, esta canção não nomeia a película, porém, parece sintetizar e coroar o tom de discurso presente na obra, seja por que ela vem a tona em momentos de tensão do filme – fixando-se sobremaneira junto ao espectador -, ou ainda, como dissemos reproduzir o tom de discurso criado por meio das imagens vistas na grande tela. Lembremos que a narrativa filmática é construída à partir dos fios da memória do personagem Zezé, já rico e famoso, que relembra de como era a sua vida antes de “ganhar o mundo” e de todas as pedras que teria colocado nos pés até a conquista do sucesso.

Em um acerto firmado com Francisco, e após o consentimento, ainda que duvidoso de Helena, em estar agindo corretamente, Miranda leva a dupla – Camargo e Camarguinho – para excursionarem por todo o estado, em busca de fama, sucesso e dinheiro. Neste momento, vemos os garotos entoando trechos de canções conhecidíssimas do repertório musical caipira, como por exemplo, “Tristeza do Jeca”, “Menino da Porteira”, “Rio de Lágrimas”, canções que tomaram conhecimento através do antigo rádio de Francisco, quando ainda moravam no Sítio Novo, fazendo neste momento da película semelhante interpretação destas canções e das duplas que consideravam famosas. A platéia dos garotos, neste primeiro momento é formada por clientes de um restaurante à beira da estrada, ouvintes das pequenas estações de rádio locais, ou ainda, freqüentadores de pequenas festas - e como sugere a narrativa filmática neste momento, é o “povão” - como já anunciou vinte anos antes *Estrada da Vida* – que gosta de ouvi-los parecendo indicar dessa maneira um futuro promissor à dupla. Neste primeiro momento em que Miranda entra na vida dos meninos, estes conhecerão o trabalho duro, a exploração e também alguma fartura que, por obra da malandragem de Miranda acaba sendo mais do próprio empresário que da família Camargo. Miranda, com suas camisas coloridas, suas correntes de ouro e seus óculos escuros, não difere muito de Malaquias, o empresário “trambiqueiro” presente nos filmes protagonizados por Milionário e José Rico.

De uma apresentação a outra Miranda rompe o trato feito com Francisco e Helena ao não mantê-los informados sobre o paradeiro dos filhos e tampouco retornar

semanalmente a casa dos Camargo, conforme havia combinado. Helena, muitíssimo preocupada impulsiona Francisco a procurá-los por toda a região, busca que se mostra inócua. Quando Miranda retorna a Goiânia Francisco não aceita mais que seus filhos



Ilustração 3 – “Deby e Dieberson”

viagem com o “empresário”, pois este havia se mostrado um “homem sem palavra”. Sem qualquer dinheiro, Mirosmar e Emival permanecem na casa dos pais, enquanto Miranda, agora com um carro novo – indicando o pequeno enriquecimento do empresário - parte. É Francisco que a partir de então tentará ser o “empresário” dos filhos,

levando-os para concursos em rádios, sem sequer conseguir fazer que eles participem. Em um desses concursos novamente encontra Miranda, agora agenciando um outro garoto e dono de uma pequena agência de cantores. O sonho de Francisco volta com mais força neste momento, e depois de longa conversa com Helena, permitem que os filhos partam novamente com o empresário, que agora neste segundo momento, trata melhor os garotos que passam a gostar do personagem e também do trabalho que exercem. Miranda mostra-se arrependido, assume que errou ao não “avisar a mãe saudosa” sobre o paradeiro dos garotos, como diz o personagem, se redime frente aos pais dos meninos, pois afirma que cantores como “Camargo e Camarguinho” não existem, e rebatiza da dupla, que se apresentarão agora sob os nomes “Deby e Dieberson”, talvez - ainda que à revelia da própria narrativa – dando pistas que as antigas duplas caipiras perdiam espaço para as duplas sertanejas e que a indústria fonográfica agora apostava em duplas mais “modernas”, que lembravam os cantores de *country music* norte-americanos. Fazem mais sucesso agora do que nas viagens anteriores, divertem-se em parques de diversões, cantam para uma platéia de um rodeio, etc. e juntamente com Miranda experimentam um pouco de fartura.

Quando acreditamos que a dupla iniciará a tão desejada carreira, uma reviravolta na trama desvia os rumos da narrativa e acentua o tom melodramático que perpassa toda obra. Este pequeno momento de “fartura” – somente da dupla, não da família toda – é interrompido quando um acidente de trânsito termina com a morte de Emival, o Camarguinho, e recentemente rebatizado “Dieberson”. Ao som da canção “Calix Bento”, interpretada por Ney Matogrosso, vemos Miranda levar Mirosmar à casa dos pais e quando o garoto questiona sobre o paradeiro do irmão, Francisco, num rompante de fúria e dor pela perda do filho, mostra ao garoto o pequeno caixão branco, no porta-

malas do carro em que havia viajado. A canção “Calix Bento” vem a tona com toda a força e nos conduz à um dos momentos mais dramáticos do filme: Helena abraçada ao filho Mirosmar e a Francisco, choram copiosamente frente ao pequeno caixão branco.

Com a dupla desfeita, Mirosmar, então Camargo, pensa em parar de cantar pretendendo trabalhar com o pai, como percebemos em uma tomada que o garoto acompanha Francisco em um dia de trabalho na construção civil. Desta maneira novamente entra em cena o fato de que, sem outra formação, acabaria tendo de encarar o mesmo trabalho braçal do chefe da família. Para não decepcionar o pai e ter que passar a vida “lavando chão”, para ficarmos nas palavras usadas por Francisco, o menino mais velho, então agora adolescente, forma um novo duo, e seguindo a sugestão de um outro “empresário” que dizia que a dupla deveria ter um nome “fácil” se definem como Zezé e Dudu. Esta nova dupla ganha alguma projeção na capital goiana, mas ainda não conseguem se firmar na carreira de cantor e, portanto, muda-se para São Paulo, já com a mulher Zilú e suas duas filhas, em busca da tão desejada e sonhada oportunidade junto a uma grande gravadora. Zezé consegue gravar um primeiro disco solo, porém sem a divulgação e o *marketing* feito por uma grande gravadora, não faz sucesso e o disco “encalha” nas prateleiras das lojas. Em São Paulo Zezé vê uma de suas composições fazerem sucesso através dos já famosos Leandro e Leonardo – dupla de cantores conterrâneos e com trajetória semelhante à sua, como já dissemos anteriormente. Numa cena parecida com aquela existente em *Estrada da Vida* e protagonizada por Milionário e José Rico, Zezé descobre numa loja de discos que sua gravação não vende embora a sua composição projete a outra dupla em escala nacional. Com tônica bastante diversa do filme anterior, aqui esta cena não desperta o riso do espectador, como acontece com Milionário e José Rico, por serem surpreendidos pelo proprietário da loja quando tentam frustradamente esconderem seus discos, nesta narrativa, cria-se a comoção, pois temos acompanhado toda a dura jornada do personagem, e o vemos neste momento próximo a desistência da tão sonhada carreira.

As inúmeras tentativas falidas de tentar ganhar o mercado e firmar-se como cantor já estão quase levando Zezé à desistência quando o irmão mais novo, Welson, muda-se para São Paulo e compõe com ele uma nova parceria. Mesmo sem saber tocar qualquer instrumento e tampouco cantar, Welson – em um primeiro momento - encontra nesta mudança uma escapatória para abandonar a casa dos pais e deixar para trás definitivamente uma antiga namorada. Por várias e rápidas cenas, vemos Welson ensaiar a cantoria e aprender os primeiros acordes em um violão – presente de Francisco

– para desespero de Zilú e suas duas filhas. Lentamente vemos o rapaz aprender a tocar e cantar em duo com o irmão, que passa a ser visto por este personagem, como um homem forte, talentoso, preocupado com a família, dando a impressão de assumir a mesma luta quixotesca de Francisco. Com isso, Welson parece dar um novo sopro de esperança para a realização do grande sonho de Francisco.

Decidem dar-se os nomes artísticos de Zezé di Camargo e Luciano e, depois de muita insistência, conseguem contrato com uma gravadora, que cobra da dupla uma música de sucesso a qualquer custo. Zezé, pressionado por esta exigência se exaspera e termina por expulsar algumas clientes da mulher Zilú que sustenta a família vendendo quinquilharias em sua casa. Segundo a ótica assumida pela narrativa, é justamente para reconciliar-se com Zilú que Zezé compõe a canção “É o amor”, que atenderia as exigências da gravadora, para além de fazer as pazes com a esposa, coroando definitivamente seu “bom mocismo”. Enquanto vemos o personagem preocupado e escrevendo a futura canção que lhe levaria ao sucesso, ouvimos os acordes da própria canção, interpretada por Maria Bethânia. Mas, ainda assim, é a intervenção providencial do incansável Francisco que faria a música tornar-se um sucesso em todo o país, “obrigando” a gravadora a lançar e a promover comercialmente os seus filhos. Com uma cópia em fita cassete do disco produzido, Francisco leva a gravação até uma rádio goiana, troca todo seu salário pelas antigas fichas telefônicas e liga incansavelmente para a rádio pedindo que toquem a música. Distribui fichas aos colegas de trabalho na construção civil e pede que façam o mesmo. Os cantores, neste primeiro momento, não tomam conhecimento de mais este ato de Francisco. O resultado desta empreitada é que durante o jantar de natal, com a família toda reunida ouve o radialista dizer: “E agora, chegando ao primeiro lugar da nossa parada, *É o amor*, com Zezé di Camargo e Luciano”. A família toda comemora. O sonho de Francisco começa a se realizar.



Ilustração 4 – Zezé di Camargo e Luciano

A música começa a tocar e é entrecortada por cenas mostrando que a partir de então a dupla faria sucesso e realizaria definitivamente o sonho de Francisco. Faz-se um corte e voltamos ao início da narrativa para dar continuidade ao *show*, mostrado há aproximadamente duas horas ao espectador, onde finalmente a dupla canta na íntegra seu primeiro sucesso, sob a comoção da platéia e também dos espectadores do filme. O narrador cinematográfico faz um novo corte e com isso vemos Zezé di Camargo e

Luciano retornarem ao velho sítio onde viveram quando crianças. De dentro da caminhonete “cabine dupla” de última geração, dizem:

Luciano: É a primeira vez que eu tô vendo de perto o “Sítio Novo” onde começou tudo, onde nasceu você...

Zezé: Na verdade você tá indo na casa que eu nasci, que a mãe foi criada, que lá era o sítio do meu avô. Meu pai na época era chamado, pelos amigos de doido, mais doido era nós!

Com a câmera assumindo a perspectiva dos cantores, vemos novamente a precária casa onde moravam os Camargo em tempos de pobreza. Prossegue Zezé contando sua história a Luciano:

Zezé: Isso aqui é a melhor lembrança que eu tenho da minha vida. Melhor período da minha vida. Tenho guardado na minha memória todos os minutos que vivi aqui neste pedaço de chão! Neste aqui!

Na seqüência, conheceremos finalmente o verdadeiro Francisco e Helena que se apresentará ao espectador, com toda a família Camargo reunida defronte à antiga moradia no suposto Sítio Novo. E, deste modo, o filme acaba assumindo um tom biográfico que fica difícil de ser contestado. Soma-se à isso a sua linearidade narrativa e o depoimento, no final da fita, do próprio Francisco: “É, foi loucura! Loucura, loucura, loucura! Loucura mesmo! Num tinha um homem que tinha essa coragem de sair assim, arrastando os filhos passando fome! Só eu que era louco! Eu tomei nome de louco demais! Dos parentes, da família, chamava eu de louco! Eu era louco!!”



Ilustração 5 – A verdadeira família Camargo

Mas, pelos espectadores e pela narrativa Francisco está completamente redimido: lá estão seus filhos, famosos, ricos e toda a família em melhores condições junto com eles.

Zezé de Camargo e Luciano terminam o filme cantando. Na cena final, leva-se o espectador uma nova e última emoção. Enquanto os filhos cantam novamente a música “*No dia em que eu saí de casa*”, Francisco e Helena sobem ao palco obrigando-os a dar uma pausa para conter as lágrimas, levando o público ao delírio. Com esse aumento da carga emotiva temos a sensação que a tarefa de seu Francisco fora cumprida: seus filhos tornaram-se “alguém na vida”.

Observando esta narrativa em sua totalidade, observamos que a música entra na vida da família Camargo como única possibilidade de ascensão social. Entretanto, com um olhar mais atento, notamos que o filme ao tomar como trilha sonora musical canções conhecidíssimas do repertório caipira faz um “passeio” pela produção fonográfica sertaneja das últimas décadas, e mostra como ela teria se urbanizado e se contaminado de novas sonoridades, temas e instrumentos musicais. Quando Francisco, Helena e seus filhos - na primeira parte do filme – moravam no Sítio Novo, ouvimos seja por meio do cantar dos personagens, pelos programas radiofônicos que ouviam, ou pela inserção das canções em determinadas cenas, as tradicionais músicas caipiras, interpretadas pelas antigas duplas. Já na segunda parte da película – quando se tornam moradores e proletários urbanos – essas canções perdem espaço e são “substituídas” pelas novas músicas sertanejas, ou quando ouvimos algumas das antigas composições, estas são interpretadas por cantores associados a produção fonográfica conhecida pela sigla MPB (Música Popular Brasileira) reforçando a idéia que o país havia se urbanizado, assim como a produção musical deste estilo que agora era aceito e divulgado por vários outros cantores, inclusive àqueles considerados mais “engajados” e “refinados” em sua produção fonográfica das décadas anteriores.

Além disto, as canções presentes nesta narrativa acentuam a função dramática que envolve a construção e a montagem de muitas cenas. Para ficarmos em alguns exemplos, lembremos do momento em que Francisco, Helena e seus filhos deixam o Sítio Novo rumo a capital goiana. A tristeza de Helena é reforçada pela incidência da música “Poeira” (Luiz Bonan, Serafim Colombo Gomes), interpretada por Pena Branca e Xavantinho. Outro momento que merece destaque é quando vemos o pequeno caixão e descobrimos que Emival havia morrido e somos embalados pela canção “Calix Bento”, na voz de Ney Matogrosso. Ou ainda quando, já nos minutos finais da fita, Zezé vaga pela noite paulistana, após a briga com Zilú, e conforme a narrativa afirma compõe “É o amor” que vem à tona com toda a força na voz de Maria Bethânia.

Percebemos com isto que a música – dentro diegese da obra, em sua construção – recebe uma funcionalidade dramática, que acaba por acentuar e conduzir a emoção dos espectadores da fita. Este recurso por ser intensamente utilizado durante toda a película acaba por ora prevenir, ora anunciar os futuros acontecimentos, ou ainda como comentarista das situações vistas. Desse modo, a música presente neste filme, converte-se em grande elemento dramático, constituindo-se em um suporte fundamental da narração que vemos na grande tela.

9.4 - Helena e Zilú ou Atrás de um grande homem há sempre uma grande mulher

Além de Francisco, Mirosmar, Emival, Miranda e Welson, outras três personagens fazem parte – a seu modo – do entrecho da obra: Helena, Zilú e Cleide. Helena é pintada pela narrativa fílmica unicamente como mulher forte, abnegada, trabalhadora e boa mãe. Na primeira grande parte da obra – enquanto a família Camargo ainda morava no Sítio Novo, propriedade do pai de Helena – a vemos a todo o momento cuidando das crianças que não param de chegar, ora as alimentando, ora cozinhando em grandes panelas junto ao fogão de lenha. Com isso a narrativa fílmica parece afirmar que apesar da situação de pobreza em que vivia a família, amor e carinho nunca teria lhes faltado, fruto principalmente da ternura materna, para além, claro, de um prato farto de arroz e feijão, conseguido pelo duro trabalho junto à terra realizado por Francisco.

Também é Helena que a todo momento parece fazer uma espécie de mediação entre Francisco e os filhos. Lembremos das cenas que Francisco promete à Mirosmar um prêmio, caso ele cante “bonito” na festa da igreja em Pirinópolis. Mirosmar se esforça ao cantar “Beijinho Doce”, porém não agrada ao pai, que dispara sem titubear quando o menino lhe pergunta se havia gostado: “Gostou? Gostou o que? A voz não tá boa não! Tem que melhorar bastante ainda!”, deixando o garoto desconcertado. É Helena, que por meio de um olhar firme e decidido para o filho e em seguida para outro para o marido lhes diz “Bobagem, meu filho! Teu pai está falando bobagem! Vá logo pegar



Ilustração 6 – Helena e Francisco

seu prêmio! Vá!”. Como sabemos, Mirosmar ganha seu primeiro instrumento musical: uma pequena gaita. Helena também tenta a todo custo evitar o conflito entre seu pai e seu marido. Enquanto Francisco sonha em que seus filhos se tornem cantores famosos, e troca toda a colheita por um violão e um acordeom, Helena tenta justificar os atos do marido junto ao pai, afirmando que este lhe pagará o “arado” da terra, e mesmo contrariada acompanha o marido para a cidade.

A personagem passa, ao longo da narrativa, por vários sofrimentos: não ter comida para dar aos filhos, dupla jornada de trabalho, a paralisia infantil de Wellington e,

também, a morte de Emival. Todos estes percalços são vividos sob a esperança de que os filhos cheguem a ter uma “vida melhor”, tal como predizia Francisco.

Helena é desenhada como uma personagem que tenta por “freios” e mostrar ao marido a dura realidade em que vivem: ora sofrendo com os reveses da vida, ora criticando os atos do marido mas, apesar de tudo, mesmo que contrariada, acata e aceita suas decisões. Segundo a perspectiva dada pela narrativa filmíca, enquanto Francisco sonha, Helena, com os “pés no chão”, trabalha duro para “criar” os filhos. E é assim, que nas cenas finais do filme, momentos antes de Francisco decidir trocar seu salário pelas fichas telefônicas, durante a noite, Helena volta para casa após mais um dia de trabalho e encontra Francisco frente à televisão, com o Lp dos filhos nas mãos. Enquanto começa a recolher alguns pratos e copos pela pequena casa, Francisco lhe diz com um ar desesperançado “O que é que deu errado Helena? Que sonho foi esse?”, e tem como resposta “Eu não sei de nada não, Francisco! Não conheço o sonho! Foi acordada que criei essas crianças!”, parecendo resumir nesta fala todas as suas ações durante a narrativa.

Esta personagem é desenhada unicamente como mãe e, de certo modo, nos lembra figura mítica da sociedade judaico-cristã, cuja iconografia nos remete à imagem da Virgem Santa, com toda sua bateria de resignação e sofrimento. A personagem representa a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação, e com isso, desperta junto ao espectador uma enorme simpatia. Desta forma, ao contrário do que possa se imaginar, Helena – mesmo fazendo críticas aos atos e decisões de Francisco – a personagem não tem força para demovê-lo de suas ações, e acaba por segui-lo em seus desejos. Grosso modo, a personagem parece ser a representação da mãe (mulher) rural dos anos 1960, que vivia comprimida entre o pai e o marido, e uma vez casada seu destino estava selado.

Zilú entra na narrativa primeiramente como namorada e se tornará a esposa zelosa de Mirosmar, e ajuda a fortalecer o tom melodramático que perpassa a obra. A personagem não passou pelas mesmas privações que Helena, mas talvez tivesse passado caso o sucesso do marido não tivesse “chegado”. Ela parece sofrer a pressão de dois tempos históricos



Ilustração 7 – Zilú e Zezé

representados pela narrativa: é portadora de algumas características da “mãe rural”, no caso Helena, e da mulher urbana, que trabalha fora, frequenta shows e festas (a moça conhece Zezé em uma de suas apresentações), porém, seu destino último ainda é o

casamento, como nos mostra a fita. Persistindo na “luta” para se tornar famoso sabemos que Zezé muda-se para São Paulo já casado e com duas filhas. Enquanto o cantor tenta se firmar na carreira artística, Zilú vende quinquilharias em casa para sustentar a família, cuida das filhas, além claro, de servir como “musa” inspiradora para que o cantor realize a canção “É o amor”. Repete-se a idéia presente na relação entre Francisco e Helena, agora entre Zezé e Zilú: enquanto o homem sonha e busca sua realização, a mulher lhe dá apoio incondicional.



Ilustração 8 – Cleide e Welson

Cleide parece ser a jovem mulher urbana, autônoma e individualista em seus sonhos e vontades, e com sua gravidez precoce e independência “escandaliza” a família Camargo. Apesar do filho, não permanece ao lado do namorado, rompe a relação e volta para casa de seus pais. E quando o apaixonado e insistente Welson vai a sua procura no colégio em que a moça estuda, é surpreendido por vê-la beijando outro rapaz. Talvez pudéssemos pensar que Cleide seria a mulher de fins dos anos 80 e início dos 1990 que parecia não estar interessada nos sacrifícios e na abnegação de Helena e Zilú. Entretanto não é assim que a narrativa a trata. Ela nos transmite a idéia que Cleide, por não amar suficientemente Welson, não permitiria que eles enfrentassem os problemas cotidianos - miséria, trabalho duro e pouco remunerado - e portanto não seria uma esposa “perfeita” e “boa mãe”. Assim – na perspectiva do filme - a boa mulher, é aquela se sabe ser “mãe” zelosa, trabalhadora, boa dona de casa, e portadora de uma capacidade de se sacrificarem por seus filhos – e neste caso – também por seus maridos.

Ao contrário do que mostra a narrativa, quando tenta mostrar as mulheres da família Camargo – Helena e Zilú – como mulheres fortes e trabalhadoras, com um olhar mais atento, percebemos que elas assumem papéis dramaticamente passivos junto à narrativa. Estas personagens femininas não têm força para mudarem a história, no máximo servem de musa inspiradora, como é o caso de Zilú. Os rumos da família Camargo são sempre ditados pelos homens – principalmente Francisco e Zezé – sozinhas, elas não conseguem mudar o rumo da história, aparecendo somente como personagens secundárias, que ganham luz à medida que seus pares masculinos realizam seus sonhos e desejos. Desempenham, portanto, um papel estabelecido pelo homem e para o homem, e reforçam a criação do ideal de esposa e mães perfeitas.

Como observamos, já em 1987, com a personagem Marcela, percebemos que a mulher “conquistou a estrada”, a liberdade de ir e vir e até frequentar um bordel sem, por isso ser depreciada ou julgada pela narrativa. Entretanto, aqui em *2 Filhos*, a “mulher-esposa-mãe” parece ser a responsável pelo equilíbrio da família e por consequência da sociedade. Ao reinvidicar esta mulher - aquela que enfrenta a realidade para que o homem sonhe - a narrativa acaba por defender uma idéia de mulher e mãe que pertenceria ao país rural, para tanto, lembremos de um dos versos da canção “No dia em que sai de casa”, em que a mãe do cantador diz “Meu filho vá com Deus que este mundo inteiro é seu”, ou seja, ela nunca teria saído do pequeno lugar. Percebe-se deste modo um cruzamento entre moderno e arcaico, pois apesar de os cantores pertencerem à indústria cultural, arrastarem milhões de pessoas para seus shows além de explorarem um grande aparato de mídia, criando assim uma aparência urbana e moderna, alguns elementos do ruralismo, ainda se mostram presente na música sertaneja (e também no filme em questão), o que nos permite pensar na existência de alguns resquícios da mentalidade rural presentes na sociedade brasileira

9.5 - Uma história “real”?

Basicamente parece haver em *2 Filhos de Francisco – A história de Zezé di Camargo e Luciano* uma intenção meramente “jornalística” de quem passa os fatos, de quem reconta a verdade última, àquela vivida pelos personagens reais que ganham representação na grande tela. Esta característica é acentuada e definida a partir do título da película, e durante o desenvolver da narrativa vai quase se tornando incontestável visto o tratamento “documental” dado a ela, principalmente quando vemos a verdadeira família Camargo no final da obra, reforçando em poucas palavras aquilo que acabamos de assistir na grande tela. A realidade histórica desenhada pela obra, apesar de muitas vezes mostrar-se adversa e permeada por problemas e dificuldades, perde força frente ao desejo e a vontade obstinada dos personagens, construídos como trabalhadores, honestos, amorosos, e que acabam por ultrapassar essas adversidades e os conduzir como uma flecha que rompe todas as barreiras, até o exultoso resultado final. Essa idéia é fortalecida pelo “bom acabamento” do filme – feito através de uma montagem naturalista, cor, canções, atores, cenário etc. – não deixando que o espectador chegue a

duvidar que aquilo que acabou de ver na grande tela não fosse expressão última da verdade.

Todo este filme se constrói como história e não como discurso, para ficarmos na idéia desenvolvida por Christian Metz (2003), no texto *História/Discurso*. Entretanto, segundo o autor ao abordar o filme tradicional melodramático, escreve que mesmo aqueles filmes construídos como história, é discurso, principalmente naquilo que se refere “às intenções do cineasta, às influências que exerce sobre o público, etc.; e é próprio desse discurso, o princípio mesmo de sua eficácia enquanto discurso, justamente apagar as marcas de enunciação e se disfarçar em história”. (p. 404)

Ismail Xavier (2003) em *Parábolas cristãs no século da imagem: alegoria e melodrama em Hollywood*, afirma toda vez que o filme se constrói como história “recalcando sua condição de discurso”, a atividade do narrador enquanto intérprete dos fatos relatados “canaliza-se para a forma de apresentação das cenas” (p. 103). Dessa maneira o mundo ficcional nos é dado a ver de “certo modo”, e é “neste modo que se concentra seu trabalho” (p. 103), não necessitando um apelo a uma espécie de comunicação direta, por meio da utilização de letreiros ou determinadas falas explicativas.

A narrativa realizada por Breno Silveira reconstrói a história das últimas décadas do Brasil – e da produção fonográfica de canções caipiras/sertanejas – definido pela criação de um processo muitas vezes pautado pela repetição de características dos personagens, ou mesmo de algumas situações vividas por eles, em um movimento linear e direto que culmina na consecução do *happy end*. Nesta obra um esquema melodramático dá a tônica de desenvolvimento para a película, na qual o foco de atenção recai sobre experiências exemplares dos personagens, considerando o ponto de vista moral. Com um pano de fundo histórico recheado de infortúnios o narrador consegue atribuir uma maior veracidade para os atos dos personagens, e os leva ao *happy end*, neste caso, tomado como a realização da promessa de sucesso, fama e ascensão social prometida pelo país moderno e urbano, sob o manto da cultura burguesa. É justamente com estes olhos – olhos de quem “venceu na vida” – que os cantores-personagens Zezé di Camargo e Luciano retornam, ao final do filme, ao suposto “Sítio Novo”, agora visto como lugar onde “passou os melhores dias da sua vida”, como diz o personagem Zezé. Neste momento, como já dissemos, a narrativa toma ares de documentário, fato que corrobora a “veracidade” dos fatos que vimos

desenvolverem-se durante a exibição da fita, apagando a possibilidade de o espectador enxergar na obra qualquer possibilidade de discurso.

Some-se a isto, o fato que a história da família Camargo é narrada através de personagens esquematicamente criados. Não existe nenhum deles permeado de “más” intenções, ou dúvidas quanto a seus atos, pelo contrário, todos são portadores de sonhos e desejos, onde a virtude dos personagens é inconteste, elemento que polariza e radicaliza o valor pessoal de cada um deles, criando dessa maneira uma espécie de culto às pessoas “reais”, retrabalhados pela narrativa ficcional, com isso absolutiza-se os sujeitos e os transforma em uma espécie de modelo socialmente assimilado. Esta característica aumenta o grau de identificação dos espectadores aos personagens representados na película, que passam a ver na obra uma projeção de sua própria vida.

Nesta narrativa, as histórias apresentadas fazem parte do escopo cotidiano das pessoas – dos espectadores da obra - porém são tratadas e tomadas com características universalizantes. Ou seja, o filme nos conta a história de um lavrador pobre que sonha e luta à sua maneira para que seus filhos tenham melhores condições de vida, contudo quando os personagens se defrontam com situações extremas (miséria, morte do filho, falta de dinheiro etc.), eles – os personagens - parecem adquirir um rasgo incomum de sentimentos e emoções sobre humanas. Dessa maneira, através das “pessoas comuns” ali representadas, parecidas com o público em sua escala de valores e sua situação econômica, conforme nos diz Xavier (2003) ao analisar características de algumas narrativas melodramáticas, é que “a projeção e a emotividade se articulam sob uma forma hipersensível”, fato que acaba por “recobrir o esquematismo das histórias e dos personagens” (p. 95).

A história contada em *2 Filhos de Francisco* tem uma característica essencial: a falta de ambivalência, que não permite qualquer esguelha sobre a moral dos personagens. Parentesco, amizades, e afetos colaboram para criar um drama sentimental que reafirma os valores morais de todos os personagens, além de trabalhar em uma chave melodramática e lidar com a recente história brasileira. Essa parece ser a estratégia central da obra. Na trajetória da família Camargo, a passagem por momentos decisivos da recente história do país, entre os anos 1960 e 2005, é trabalhada de maneira que parece justificar os atos dos personagens, e impulsioná-los para a construção de um tipo de individualidade, lembrando uma espécie de darwinismo social, onde os mais fortes, ou em nosso caso, os mais hábeis e com estratégias próprias, conseguem sobreviver, ascender e fazer parte junto à lógica concorrencial e de mercado.

Ao longo do filme o tratamento dado às cenas tende a apequenar os envolvidos, exceto Zezé di Camargo e Francisco, e o núcleo dos que lhe são íntimos, como por exemplo, Helena, Welson, Emival, Cleide, Miranda e Zilú. Como “pano de fundo” presente na obra, percebemos as agitações da história política nacional e as mudanças ocorridas no país nos últimos 40 anos. Essas mudanças incorporam-se a narrativa “vitoriosa” dos cantores por meio de pequenas cenas, frases soltas e principalmente pela caracterização do ambiente em que vivem. Não possuem papel ativo, ficam escondidos e subjugados à vontade maior dos personagens.

Assim, à luz dos escritos de Xavier (2003) sobre algumas narrativas cinematográficas portadoras de um matiz melodramático, podemos pensar que *2 Filhos de Francisco* oferece um molde aparentemente sólido da experiência em um mundo “tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética” (p. 91). O filme parece dar corpo e formalizar questões morais, e recriar uma espécie de pedagogia daquilo que é socialmente considerado certo ou errado no tempo histórico de sua feitura, descartando a elaboração de uma explicação mágico-religiosa (como acontece em *Estrada da Vida*) para o sucesso individual dos personagens em questão. Além do trabalho e esforço individual de cada personagem, percebe-se também presente, uma espécie de confiança na intuição natural desses indivíduos principalmente na lida com seus dramas, sempre envoltos em laços familiares, que por linhas tortuosas, os leva a redenção final e vitoriosa.

A narrativa expõe o trabalho de indivíduos no comando de um tecido de relações cujo resultado é a ascensão social de gente honesta que trabalha arduamente. Gente esforçada, reconhecida pelos espectadores do filme, reforçando sua ligação com eles. Desta maneira parece atestar o poder da técnica cinematográfica avançada – cores, sons, imagens, tomadas, montagem, interpretação dos atores, etc. – criando uma espécie de parábola moral em que a lógica do esforço individual prevalece. O filme de Breno Silveira não dá às costas ao tempo histórico de sua feitura – não consideramos com isso que alguma obra de arte o faça – a narrativa arquiteta um esquema no qual os personagens vão se ajustando às variadas situações as quais são submetidos. Ao recriar a recente história nacional e passear pela *éthos* nacional, o filme parece compor/reforçar uma versão idealizada da mentalidade que desqualifica a política, e exalta os atos individuais, cujo horizonte podemos medir pela obstinação e esforço individual de

Francisco, que no final da película, transformou-se em pai de uma “dupla sertaneja” uma famosa “dupla de dois”.

10 - Considerações finais

Fredric Jameson (1985) afirma que cada obra de arte “é o resultado final de uma espécie de lógica interna ou do desenvolvimento no seu próprio conteúdo, ela produz suas próprias categorias e dita seu os termos específicos de sua própria interpretação” (p. 255). E foi seguindo estes pressupostos que buscamos analisar as obras cinematográficas que tomamos como objeto central deste trabalho, tal como acreditamos ter mostrado nos capítulos que o constituem. Cada filme por nós analisados dialoga ao seu modo com a música caipira/sertaneja e, assim como nestas canções, retrabalha esses elementos da cultura de origem rural, dando relevo a certos elementos que julgava serem passíveis de consumo por um grande público que se queria urbano, “descartando” outros que possivelmente remeteriam a um Brasil rural, caipira.

Nos anos 1970, ano em que Osvaldo de Oliveira realiza *Luar do Sertão*, o país iniciava um “ciclo de crescimento inédito na história nacional” (p. 208) como nos diz Gaspari (2002). Nestes anos, segundo o autor, “um em cada dois brasileiros achava que o seu nível de vida estava melhorando” (p. 208-209). As cidades cresciam e acenavam cada vez mais como o *locus* privilegiado de melhores condições de vida que atraía grande parcela da população rural. Foram os anos de auge do chamado Milagre Econômico, momento em que o êxito econômico não encontrava sua contrapartida em progresso político algum.

Luar do Sertão cria um embate entre aquilo que considera urbano e aqueles elementos considerados rurais. Para além das cenas em que a grande rodovia entra no mundo rural ali representado, observamos também uma mudança no ritmo do tempo na própria construção da narrativa: quando vemos a construção da rodovia e o personagem Paulo, representante do mundo urbano dentro da obra, as cenas são mais rápidas e menos distendidas, em contrapartida as cenas em que vemos Tonico e Tinoco, ou os demais personagens, que são mais lentas. Poder-se-ia questionar se isto não seria somente um modo de focar os cantores famosos ou ainda resultado da escassez de recursos técnicos de filmagem, contudo acreditamos que esta diferença de ritmos, é uma das características deste narrador cinematográfico que dá forma à película e traz marcas importantes daquele momento histórico.

Pensando essa narrativa em sua totalidade, observamos que o narrador cinematográfico traz o ritmo de rural lento presente nas canções da dupla Tonico e

Tinoco para a composição desta obra cinematográfica, inclusive a idéia de circularidade presente em suas canções, tal como nos apontou o professor André Siqueira em seu depoimento para esta pesquisa, quando fala da canção *Luar do Sertão*. Soma-se a isto os elementos da arte circense, concebida como um trabalho coletivo, integrado, onde elementos artesanais são fortemente presentes, e essas mesmas características levadas para a fita.

São longas as cenas em que vemos Nhá Barbina, Simplício, Pirulito, Otelo, Tonico e Tinoco cantando, ao contrário das cenas em que vemos a construção da rodovia e de Paulo, que são mais rápidas e entram na narrativa bruscamente, tentando deste modo gerar uma tensão na história ali contada. Contudo o andamento rítmico da película não se altera, ela continua a mostrar uma estrutura circular que tenta ser quebrada pela presença destas cenas que remetem ao mundo urbano, mas o resultado, ainda que desigual em sua montagem, acaba dando preeminência aos elementos rurais. Podemos afirmar que o narrador cinematográfico de *Luar do Sertão* é rural, e a idéia de cidade, de urbano, aparece como uma intromissão nesta narrativa. É digno de nota inclusive uma das respostas de Tonico quando o questionamos sobre qual filme que havia participado que mais gostou do resultado final. O cantor afirmou: “Gostei de tudo eles, mais não passava uma tomada se eu não pusesse meus olhos. Quando o diretor falava tá pronto, ele me chamava “Vem”, e aí eu mudava muita coisa. Eu dizia pra ele “Ói, ta pegando tal lugar, tem que pegar pra cá”, aí ele ia por mim. Não rodava enquanto eu não via!”. Grosso modo, talvez pudéssemos afirmar que o cantor empresta seu olhar a este narrador cinematográfico que, como dissemos, reproduz a circularidade presente nas canções da dupla.

Destarte, isso resulta em um posicionamento deste narrador cinematográfico que tenta “salvar” este mundo rural, que seria o lugar de contemplação da natureza, da simplicidade da vida, da honestidade dos seus moradores. Estabelece-se deste modo uma visão ingênua e bucólica do rural brasileiro, que é dada pela forma assumida por este narrador que traz marcas do teatro feito nos circos e a ideia de circularidade, parecendo com isto andar na contramão daquilo que se desejava nestes anos: progresso técnico e urbanidade, entendidos nestes anos como sinônimo de modernidade.

Filmado já em meados dos anos 70, *O Menino da Porteira* muda o enfoque dado ao rural brasileiro drasticamente. Nele há uma imitação grosseira do rural norte americano, um faroeste à brasileira que se torna a medida da produção cinematográfica da chamada Boca do Lixo. Parece que as antigas histórias e personagens do homem

pobre rural já não bastavam para compor os personagens fílmicos e seu enredo. O narrador cinematográfico de *O Menino da Porteira* toma para sua construção a estrutura presente nos filmes de *western* e assim tenta compor uma nova representação do rural brasileiro que se mostrasse mais em dia com a modernização pela qual passava o país. A modernidade na fita aparece como cópia do rural das fitas de caubóis hollywoodianos e, é neste sentido que, ao importar a forma *western*, importa também a figura do caubói presente nessas películas, trazendo um novo modo de ser para a representação deste homem pobre rural que é desenhado como portador de determinados valores e condutas que apontavam para a construção de um trabalhador livre, autônomo e aventureiro. Casava-se a figura do caubói com a figura do boiadeiro, materializado principalmente no personagem Diogo Mendonça.

Deste modo o rural brasileiro aparece modificado pela estrutura do faroeste, tornando-se palatável ao espectador deste momento, que estava habituado aos *westerns* que abundavam as salas de cinema. Ainda que em todo o filme não se crie uma contraposição direta entre urbano e rural, tal como aparece em *Luar do Sertão*, a forma assumida pelo narrador cinematográfico presente em *O menino* nos deixa entrever que não seria mais o rural com ritmo lento que queria ser visto e consumido, mais sim um rural em “ritmo de aventura”. Para além do personagem Diogo que se diz, e é tratado pela obra, como homem “livre”, altera-se também a maneira que o filme é montado: cenas mais rápidas, cortes menos bruscos, presença de *closes-ups*, as canções sertanejas já relidas aparecem mais interligadas às cenas vistas e alteram o ritmo da película, buscando assim uma maior naturalização da realidade ali representada.

Quando observamos a canção de Teddy Vieira e Luizinho, na gravação feita pelo cantor Sérgio Reis, percebe-se uma alteração em sua tonalidade tal como nos afirmou André Siqueira (ver Anexo 5). Deste modo, faz-se uma releitura, da canção de origem rural para que ela seja absorvida pelo mundo urbano. Ressaltou-nos ainda Siqueira que um determinado timbre de voz e certo modo de cantar traz em si uma visão de mundo. A voz do ex-cantor da Jovem Guarda em nada parecia remeter às vozes das antigas duplas caipiras, mas apontava para um tipo racionalidade que indicava para o mundo urbano, rompendo assim com a circularidade rural que se vê nas tradicionais canções caipiras.

Fato semelhante faz o narrador cinematográfico presente na película de Jeremias Moreira Filho: ele toma a estrutura do filmes de *western* e mistura com elementos da cultura de origem rural e reinventa assim tradição do caubói americano, adaptando-o á

realidade nacional. Com isso, acaba escamoteando a relação entre pequenos e grandes proprietários, as relações de mando e ordem, mantendo e ressaltando somente o caráter aventureiro e cavalheiresco da vida deste boiadeiro, distanciando-se assim do homem pobre rural que viveria sob a dominação do grande proprietário rural, ou ainda daqueles engajados politicamente na luta pela terra. E, deste modo, esta narrativa parece apontar para alguns elementos do processo de modernização conservadora pela qual passava o país nestes anos: modificava-se drasticamente os elementos técnico-científicos sem contudo enfrentar antigos problemas sócio-econômicos, como, por exemplo, uma melhor distribuição de renda ao grosso dos trabalhadores e a expulsão do homem pobre rural do campo.

Na virada dos anos 1970 para 1980, o homem pobre rural é visto como o migrante embrenhado na grande cidade, tal como nos mostra os personagens Milionário e José Rico em *Estrada da Vida*, que realizado por Nelson Pereira dos Santos traz em si alguns estilemas do neo-realismo italiano, como observamos durante a análise da obra.

Um dos elementos da postura neo-realista de se fazer cinema é a preocupação em tranpor para a sétima arte, com o mínimo de interferência possível, aquilo que se vê na realidade concreta que está sendo filmada. Esta parece ser uma das idéias tomadas por Nelson para compor *Estrada da Vida*: ao abrir sua lente junto a realidade brasileira de início dos anos oitenta, encontra uma modernidade tecnológica mas não realização de mudanças sociais que propiciassem ao grosso da população benefícios do deste progresso material. Vai nesse sentido as cenas em que vemos as pequenas cidades do interior, a festa de peão, que nestes anos aparecem como uma imitação sem recursos das festas de rodeio norte americanas, a periferia da cidade grande, os trabalhadores braçais, sem proteção e com baixa remuneração envolvidos na construção de enormes arranha-céus; ou ainda, as pequenas e rápidas tomadas em que vemos trabalhadores rurais junto à colheita da produção de laranjas – que é mostrada como tecnicamente modernizada. É como se o cineasta quisesse mostrar o povo brasileiro, reconhecê-lo nos anos 80, tal como buscaram fazer os cineastas politicamente engajados dos anos 1960 e envolvidos com o Cinema Novo.

E o povo brasileiro aparece nesta narrativa como sendo o “povão”, aquele que vivia miseravelmente (no sentido econômico e cultural), tal como os personagens Milionário e José Rico, que munidos de um pouco de sorte e com elementos do catolicismo místico e popular, buscam brechas para sobreviver junto à grande crise que assolava o país destes anos, quando o chamado Milagre dava indícios de falência.

Ainda segundo Siqueira, as canções desta dupla misturam elementos da “música mexicana à maneira de compor em *terças* (padrão da música sertaneja) matendo o dueto de vozes”. Juntando coisas distintas, fazem um pastiche “no sentido de amalgamar elementos musicais de várias origens, modificando o material artístico original, apropriando-se deles a seu modo e criando desta maneira uma nova forma artística”. E é este pastiche que Nelson parece encontrar na sociedade brasileira deste início de década.

Com letras passadistas, as canções da dupla trazem um certo apego aos elementos da cultura de origem rural, particularmente à religiosidade e ao conservadorismo em termos de costumes – tal como observamos em nossa análise – que, somadas à música feita de misturas, como nos disse Siqueira, parece dar-nos um diagnóstico do país nestes anos 1980. Estas canções, como vimos, eram muito consumidas por uma parcela da população composta por migrantes de origem rural que, embora situados no urbano, pareciam não assumir por completo essa urbanidade: na cidade, esta população parecia ter acesso somente à periferia e seu comércio popular, às quinquilharias que restaram dos anos de “milagre”. Porém, como afirma o personagem Zé Rico, “caipira é seu pai”, não é para o mundo rural que esta população parece acenar. Estávamos a meio do caminho entre o Brasil rural e o efetivamente urbano, e é neste sentido que o filme termina em aberto, mostrando os cantores em uma encruzilhada, tal como o país destes anos.

Se o pastiche aparece nas canções de Milionário e José Rico e Nelson Pereira o encontrou na realidade a que ele buscou dar forma e representar em *Estrada da Vida*, poucos anos depois, o narrador cinematográfico de *Sonhei com Você* o traz em sua forma. Realizado em fins dos anos 1980, a narrativa levanta importantes questões (Movimento dos Trabalhadores sem Terra, forte crise inflacionária, luta por direitos políticos) e talvez por não encontrar no chão histórico um posicionamento claro da situação do rural (e por consequência do país), termina por fazer uma grande “mistura”, o que acaba por acomodar as questões que toma para si ao compor a obra.

O migrante rural recém urbanizado, representado principalmente na figura dos personagens Milionário e José Rico, aparecem indecisos em suas escolhas e meio “perdidos” frente ao embate entre a cisão deste mundo rural ali representado. De um lado via-se a União Democrática Ruralista, que buscava manter a velha estrutura fundiária e, de outro, aparece o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, trazendo para a luta política uma parcela da população que, desde sempre no Brasil, havia ficado fora dela. Este narrador tenta criar uma linearidade narrativa focando seu todo na figura dos

personagens-cantores, todas as cenas parecem ser inseridas/forjadas para isto. Entretanto, estas tomadas que tentam trazer à obra alguns problemas pelos quais passava o país terminam soltas e não se resolvem, e tudo é remetido a um sonho do personagem Milionário.

Esta declaração de indefinição parecia não agradar ao público citadino: um novo estilo musical sertanejo já ecoavam nas ondas dos rádios e conquistava grande parcela deste público consumidor. Esta nova música se aproximava da *country music* norte americana, nos deixando pistas que o país dava os primeiros passos rumo a uma economia internacionalizada.

Em 2005, no filme *2 Filhos de Francisco*, o rural aparece como algo já superado, distante, lugar de muito trabalho e pouca possibilidade de ascensão social, onde todos os laços de coletividade teriam sido quebrados, cedendo espaço para a formação do indivíduo obstinado por uma inserção no mercado e alheio aos movimentos políticos mais amplos. Contudo, esse Brasil rural – seguindo a perspectiva da obra – teria deixado saudade, tal como nos conta o personagem Zezé que, ao voltar ao Sítio Novo já ao final da fita, afirma que ali teria passado os melhores momentos de sua vida, que apesar da pobreza material, era rico em beleza, simplicidade, onde os laços de coletividade ainda eram presentes.

Jameson (1995), em *Marcas do Visível*, quando fala do filme *Um dia de Cão*, nos diz que ao assistirmos tal obra, “acabamos por nos sentir na ilusão de que a câmera está testemunhando tudo exatamente como aconteceu e o que ela vê é tudo o que há para ser visto” (p. 42). Fato semelhante parece acontecer com a obra de Breno Silveira, em que por meio do domínio de uma técnica cinematográfica avançada, bem estudada e articulada, somadas ao depoimento da família Camargo no final do filme, acaba por deixar a idéia de que aquilo que a narrativa cinematográfica nos mostrou seria a verdade absoluta.

Por ser assim, talvez pudéssemos afirmar que a estética da representação presente nesta narrativa, de certo modo, destruiu a densidade dos acontecimentos históricos que tentava reproduzir e passou a dar relevo aos fatos individuais dos personagens envolvidos. Este narrador cinematográfico urbano olha para o tempo passado como uma espécie de homenagem, com um ar de nostalgia, e deixa de lado a fome, a miséria, a tragédia que assolou muitos homens pobres de origem rural, a exemplo da família Camargo. E nada melhor para “apagar” tais coisas que assumir uma estrutura melodramática de representação. Isto se dá pela forma assumida pelo narrador que tenta

atribuir a este rural algo de “ingênuo”, “simples”, “inocente” em relação ao momento histórico que a fita recria. Mas, justamente por ser bem articulada e trabalhada tecnicamente, a fita não consegue ser efetivamente *naïf*.

Nestes anos em que focamos nosso trabalho, o Brasil experimentou uma modernização conservadora na qual, a todo momento e de maneiras distintas, elementos tradicionais se combinaram aos modernos, as mudanças se articularam com a continuidade e o progresso conviveu com a miséria, tal como nos mostrou cada uma das fitas por nós analisadas.

No conjunto, os filmes por nós analisados apontam para uma espécie de consagração e massificação de uma cultura popular de estrato rural, operada pelo sistema de indústria cultural do país que, com os olhos voltados para um público consumidor predominantemente urbano – ou recém urbanizado –, retrabalhou velhos temas, apropriou-se de alguns dos seus elementos musicais e acabou fortalecendo a idéia que o progresso técnico-científico traria benesses a todos de maneira igualitária.

Grosso modo, talvez pudéssemos tomar a história da família Camargo como representantes da recente história do país. Enquanto membros da população pobre rural, os Camargo pareciam vislumbrar na cidade melhoria econômica, desenvolvimento e progresso individual, fato que conseguiram alcançar, tal como nos mostra a obra de Breno Silveira, abrindo mão de um modo de ser rural: não se canta mais o *Beijinho Doce* de Tonico e Tinoco ao som da viola, dando expressão à forma circular, com algum coletivismo. O rural dos cantores é outro: feito de elementos do mundo da concorrência e do individualismo, por isso a racionalização e a “limpeza” da música, o estilo *country* norte americano associado a uma pálida rememoração do mundo caipira. Mas nestas criações e recriações musicais em ritmo pop, o rural é uma lembrança, tal como no filme .

11 - Bibliografia

ABREU, Nuno César de. *Boca do Lixo. Cinema e classes populares*. São Paulo: Unicamp, 2006.

ALÉM, João Marcos. *Caipira e Country: a nova ruralidade Brasileira*. Tese de Doutorado do FFLCH da USP. 1996.

ALMEIDA, Mariângela Ribeiro de. *A canção como narrativa*. O discurso social na MPB (1965-1975). Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, 2005.

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. Música popular e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Roberto Carlos em Detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

AUSTER, Paul. *Leviatã*. São Paulo: Record, 1992.

BACCARIN, Biaggio. *Enciclopédia da Música Brasileira – Sertaneja*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

BASTOS, Iara. Toledo. de Assis. *O Riso no Circo: a comicidade Clownesca*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Estadual Paulista, 2000.

BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas. Cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.

BENTES, Ivana. *The sertão and the favela in contemporary Brazilian Film*. In: NAGIB, Lúcia (Org.). *The new Brazilian Cinema*. New York: The Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, 2003

BRUNO, Regina. *Senhores da Terra, Senhores da Guerra*. A nova face política das elites agroindustriais no Brasil. Rio de Janeiro: Forense Universitária: UFRRJ, 1997.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o Livro, Veja o Filme, Compre o Disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. Campinas, Tese de Doutorado em Multimeis, Unicamp, 2005.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora. Música Sertaneja e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

- _____. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- _____. *Revendo a música sertaneja*. In: Revista USP nº 64. Dossiê Brasil Rural. 2004/2005. (p. 59-67).
- CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Editora 34-Duas Cidades, 2001.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Unicamp, 1995.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.
- _____. Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista? São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994
- FERRETE, J. L. *Capitão Furtado*. Viola Caipira ou Sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em Ritmo de Aventura*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *O império do Belo Monte – Vida e Morte de Canudos*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.
- _____. *Metamorfoses do Sertão*. In: CAETANO, Maria do Rosário (Org). *Cangaço – O nordestern no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005.
- GASPARI, Elio. *O Milagre e a Mordaça*. In: A Ditadura Escancarada. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- GRYNSZPAN, Mário. *A questão agrária no Brasil pós 1964 e o MST*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Orgs.) *O Brasil Republicano*. O tempo da ditadura. Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. (Livro 4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- JAMESON, Fredric. *Em defesa de Georg Lukács*. In: Marxismo e Forma. Teorias dialéticas da Literatura no século XX. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro*. Das origens à Retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LOBATO, Monteiro. *Cidades Mortas*. In: Cidades Mortas. São Paulo: Brasiliense, 1995.

KOTSCHO, Carolina. *Simplesmente Helena*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco – Cultura Popular e Lazer na Cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975.

MELO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In: NOVAIS, Fernando. *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MERTEN, Luiz Carlos; DIEGUES, Carlos; FONSECA, Rodrigo. *Cinco mais Cinco – Os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica*. Rio de Janeiro: Legere Editora, 2007.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *Cinema: imagem e interpretação*. São Paulo: Tempo Social - Revista de Sociologia da USP, Outubro de 1996. (p. 83-104) [a]

_____. *Compreender as imagens: hipóteses para uma sociologia das artes visuais*. São Paulo: ARTEunesp 12, 1996 (p. 23-42) [b]

METZ, Christian. *História/Discurso*. Nota sobre dois voyeurismos. In: XAVIER, Ismail. (Org) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Edições Graal, 2003.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: o depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira – Utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2006.

NEIVA, Ana Lúcia. *Chitãozinho e Xororó: nascemos para cantar*. São Paulo: Artemeios, 2002.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica a razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo, 2003.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo*. Um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PANTANO, Andreia. Ap. *A personagem palhaço: a construção do sujeito*. Dissertação de Mestrado do programa de Pós Graduação em Filosofia. Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp. 2001.

PAPA, Dolores. (Org.) *Nelson Pereira dos Santos – Uma cinebiografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Onze do Sete, 2005.

PRADO, Décio Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEREIRA, Rodrigo da Silva. *Western Feijoda – O faroeste no cinema brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp. São Paulo: Bauru, 2002.

RAMOS, Fernão (Org). *História do cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Org) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, televisão, publicidade. Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *O cinema brasileiro contemporâneo*. IN: RAMOS, Fernão (Org). *História do cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. *Arte e política no cinema de Nelson Pereira dos Santos*. In: PAPA, Dolores. (Org.) *Nelson Pereira dos Santos – Uma cinebiografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Onze do Sete, 2005.

ROSSINI, Mirian de Souza. *Teixeirinha e o Cinema Gaúcho*. Porto Alegre: Editora Proletra Ltda, 1996.

SANT'ANNA, Romildo. *A Moda é Viola*. Ensaio do cantar caipira. São Paulo: Arte e Ciência, 2000.

SARTI, Cynthia Andersen. *O Feminismo brasileiro desde 1970: revisitando uma trajetória*. Florianópolis: Revista de Estudos Feminista. Vol. 12. , Maio/Agosto-2004. (pg. 35-50)

SEVERIANO, Jairo. e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Vol.1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 2002.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. Das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Maria Regina Carvalho da. *Coisas da Roça: a musica sertaneja no cinema brasileiro*. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa NAU – Comunicação Audiovisual, do XXXCongresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, 29 de agosto a 02 de setembro de 2007.

SINGER, Paul. *A crise do milagre: interpretação crítica da Economia Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *O dia da lagarta: democratização e conflito distributivo no Brasil do cruzado*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SOUSA, Walter. de. *Moda Inviolada – Uma História da Música Caipira*. São Paulo: QuironLivros: 2005

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

TONICO e TINOCO. *A Dupla Coração do Brasil – Da Beira da Tuia ao Teatro Municipal*. São Paulo: Ática, 1984.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. São Paulo: Tese de doutorado (USP), 2001.

VIEIRA, Evaldo. *Brasil: do golpe de 1964 à democratização*. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org). *A Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000): a grande transição*. São Paulo: Senac, 2000.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O Discurso Cinematográfico – A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Prefácio*. In: FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. *Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento*. In: Revista Novos Estudos Cebrap Nº 75. Julho/2006 (p. 139-155)

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda*. Contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, 1996.

Matérias de revista

As raves do Jeca Tatu – Reportagem de Sérgio Martins. Último acesso em 06/08/2008. Disponível em [http://veja.abril.com.br/060208/p_102.shtml]

Sites consultados

<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>

www.dicionariompb.com.br

www.sergioreis.com.br

www.milionarioejoserico.com.br/site.php

<http://paginas.terra.com.br/arte/boamusicabrasileira>

<http://zezedicamargoeluciano.uol.com.br/>

<http://chitaoxororo.uol.com.br/>

Anexo 1 - Ficha catalográfica dos filmes analisados.

LUAR DO SERTÃO. Direção: Osvaldo de Oliveira. Elenco: João Salvador Perez (Tonico); José Perez (Tinoco); Simplício; Nhá Barbina, Pirolito, Marlene Costa, Petrus Bakker; Letácio Camargo; Luiz Sacomani; Wilson Louzada; Baby Santiago, e outros. Músicas: Luar do Sertão (Catulo da Paixão Cearense); Moreninha Linda (Priminho, Maninho e Tonico); Pé de Ipê, A saudade, vai, Cana Verde, Chora Cavaquinho, Baile na Colônia (Tonico e Tinoco). Argumento: Tonico e Tinoco, Alfredo Palácios. Roteiro: Osvaldo de Oliveira, Marcio de Souza, Ana Lucia. Produção Titanus / Servicine. BR, 1970, color.

O MENINO DA PORTEIRA. Direção: Jeremias Moreira Filho Elenco: Sergio Reis; Marcio Costa; Jofre Soares; Zé Coqueiro; Jaci Ferreira; Bentinho; Sebastião Grandoni; Santoni Santigo; Tony Santos; Armando Paschoalin; Salvador do Amaral; Luizinho e Limeira; Roberto e Meirinho e outros. Músicas: Poeira (Serafim Gomes e Luiz Bonam); Assim é o meu sertão, Recolhida (Osvaldo Mello, Clayton Oliveira); Cavalo Preto (Anacleto Rosas Jr.); O menino da Porteira (Teddy Vieira e Luisinho). Argumento e adaptação: Wenceslau Moreira da Silva Neto e Jeremias Moreira Filho. Produção Topázio Cinematográfica. BR, 1976, color.

ESTRADA DA VIDA. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Elenco: Milionário (Romeu Januário Mattos), José Rico (José A. Santos), Nádia Lipi, Silvia Leblon, Raimundo Silva, José Raimundo, Turíbio Ruiz, Marthus Mathias, José Marinho, Nestor Alves de Lima, Manfredo Bahia, José Reynaldo Cezaretto e outros. Músicas: Estrada da Vida, Dê amor pra quem te ama, Carro Velho, Rastro de Saudade (José Rico); De longe também se ama (José Rico – Jair Cabral); Coração de Pedra (Belmiro); Berço de Deus (Dino Franco – José Rico); Filho de Ninguém (Dino Franco e José Rico); Jogo do Amor (Waldemar de Freitas Assunção – José Rico); Ilusão Perdida (Milionário e José Rico); Esquecido (José Rico – Paraná); Vá pro inferno com seu amor (Meirinho); Do Mundo Nada Se Leva (Belmonte - Jorge Paulo Nogueira); Procedimento (José Rico - Cristovam Reis); Silencio da Noite (José Rico - Danúbio Do Prado). Roteiro: Francisco de Assis, Ney Sant'anna. Produção: Vilafilmes Produções Cinematográficas Ltda. BR, 1979/80, color.

SONHEI COM VOCÊ. Direção: Ney Sant'anna. Elenco: Milionário e José Rico, Marcélia Cartaxo, Raimundo Silva, Joel Barcelos, Jurandir de Oliveira, Turíbio Ruiz, José Raimundo, David Quintanas, Waldy Onofre, Ada Chaseliov, Yeda Dantas, Sandro Solviatti, Jorge Laffond, Tininho Fonseca. Jofre Soares e outros. Músicas: Sonhei com Você (Vicente Dias – José Rico); Estrada da Vida, Minha volta (José Rico); Sozinho na Estrada (Waldemar de Freitas Assunção); Berço de Deus (Dino Franco – José Rico); Sonho de um Caminhoneiro (Chico Valente – Neil Bernardes); Saudades de Minha Terra (Gerson Coutinho da Silva – Pascoal Dodanelo); Entrevista (José Alves dos Santos – Dulcídio Euphino); Paixão de um homem (Waldick Soriano); Jornada da Vida (José Alves dos Santos); Viva a Vida (Crysostomo – José Raimundo). Argumento e roteiro: Ney Sant'anna, Francisco Botelho. Produção: Regina Filmes. BR, 1987, color.

2 FILHOS DE FRANCISCO: A HISTÓRIA DE ZEZÉ DI CAMARGO E LUCIANO. Direção: Breno Silveira. Elenco: Ângelo Antonio, Dira Paes, Márcio Kieling, Thiago

Mendonça, Paloma Duarte, Jackson Antunes, Natália Lage, Dablio Moreira, Marcos Henrique, Wigor Lima, José Dumont, Lima Duarte, Zezé di Camargo e Luciano, Pedro e Tiago. Músicas: Luar do Sertão (Catulo da Paixão Cearense); Homem Mau (Leo Canhoto); Colheita do Milho (Hamilton Carneiro e Andrade); Cowboy a Piranopolina (José Bonfim); Beijinho Doce (João Alves dos Santos, Nhô Pai); Eu tiro o leite (Sebastião Lima, Nelson Perez, Bob Nelson); O menino da Porteira (Teddy Vieira e Luizinho); No dia em que sai de casa (Joel Marques); Pirinópolis hoje em dia (Laís Correia de Oliveira) Viva as Forças Armadas e a sua Tirania (Rick Nunes, Abmael J. Freire, Laís Correia de Oliveira); Dionísia nº 1 (Jaime Além); Poeira (Luiz Bonan, Serafim Colombo Gomes); Tristeza do Jeca (Angelino de Oliveira); O Rio de Piracicaba – Rio de Lágrimas (Piraci, Lourival dos Santos, Tião Carreiro); Calix Bento (Tavinho Moura); Toneladas de Paixão (Darci Rossi, Serginho Sol, Alexandre); Dou a vida por um beijo (Antonio Luiz, Cecílio Nina, Lalo Prado); Como vai você (Antonio Marcos, Mario Marcos); Pra mudar a minha vida (Cesar Augusto, Piska); Do jeito que a morena gosta, Saudade Bandida, Solidão, Quem sou eu sem ela, É o amor (Zezé di Camargo); Saudade Brejeira (José Eduardo Moraes, Nasf Chaul); O lavrador (Nicéias Drumond, Cecílio Nina, Felisbeto da Silva); Eu e meu Pai (Vicente Dias, Cleide); Tá faltando alguém aqui (Zezé di Camargo, Henrique, Pascuma. Roteiro: Patrícia Andrade e Carolina Kotscho. Produtores: Conspiração Filmes e ZCL Produções Artísticas. BR, 2005, color.

Anexo 2 – Letras das principais canções citadas ao longo do texto.

Luar do Sertão (BR, 1970)

Luar do sertão

(Catullo da Paixão Cearense)

Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão.

Oh que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando, foia seca pelo chão.
Este luar cá da cidade é tão escuro,
Não tem aquela saudade do luar do meu sertão.

E a lua nasce por detrai da verde mata,
Mai parece um sor de prata prateado a solidão.
E a gente pega na viola que ponteia
A canção e a lua cheia no bater do coração.

Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão.

Coisa mai bela neste mundo não existe
Do que ouvir um galo triste, no sertão se faz lua.
Parece até que a arma da lua é que descanta,
Escondida na garganta desse galo a soluça.

Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão.

Ai quem me dera que eu morresse lá na serra
Abraçado à minha terra e dormindo de uma vez.
Ser enterrado numa cova pequenina
Onde tarde a sururina chora a sua viuvez.

Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão.

Moreninha Linda

(Tônico, Priminho e Maninho)

Meu coração ta pisado como a flor que murcha e cai
Pisado pelo desprezo do amor quando desfais.
Deixando a triste lembrança, adeus para nunca mais.

Moreninha linda
Do meu bem-querê,
É triste a saudade
Longe de você.

O amor nasce sozinho, não é preciso plantá.
A paixão nasce no peito, farsidade no oiá.
Você nasceu para outro, eu nasci pra te amá.

Moreninha linda
Do meu bem-querê,
É triste a saudade
Longe de você.

Eu tenho meu canarinho, que canta quanto me vê.
Eu canto por tê tristeza, canário por padecê
Da saudade da floresta, deu saudade de você.

Moreninha linda
Do meu bem-querê,
É triste a saudade
Longe de você.

Cana Verde
(*Tonico e Tinoco*)

Abra porta ou a janela, venha ver quem é que eu sô.
Sou aquele desprezado, que você me desprezô.

Eu já fiz o juramento de nunca mais ter amô,
pra viver, penar chorando, por tudo lugar que eu vô.

Quem canta seu mar espanta, chorando será pió,
o amor que vai e vorta, a vorta sempre é mió.

Chora viola e sanfona, chora triste o violão,
tu que é madeira chora, que dirá meu coração.

Pé de Ipê

(Tônico e Tinoco)

Eu bem sei que adivinhava
quando às vez eu te chamava
de muié sem coração.
Minha voz assim queixosa,
vancê é a mais formosa
das cabocras do sertão.

Certa vez tive um desejo
de provar o mer de um beijo
da boquinha de vancê,
lá no trio da baixada,
´pertinho da encruziada,
debaixo dum pé de Ipê.

Mas o destino é traiçoeiro
E me deixou na solidão.
Foi-se embora pra cidade,
me deixou triste saudade
neste pobre coração.

Quando eu passo a encruziada
ainda avisto o pé de Ipê.
Ainda canta um passarinho
me faz lembrar sozinho
aquele dia com vancê.

O Menino da Porteira (BR, 1976)

Poeira

(Serafim Gomes, Luiz Bonan)

O carro de boi lá vai gemendo lá no estradão
Suas grandes rodas fazendo profundas marcas no chão
Vai levantando poeira, poeira vermelha, poeira
Poeira do meu sertão.

Olha só o boiadeiro montado em seu alazão
Conduzindo toda a boiada com seu berrante na mão
Seu rosto é só poeira, poeira vermelha, poeira
Poeira do meu sertão.

Olha seu moço a boiada, em busca do ribeirão
Vai mugindo , e vai ruminando, cabeças em confusão
Vai levantando poeira, poeira vermelha, poeira
Poeira do meu sertão

Olha só o boiadeiro montado em seu alazão
Conduzindo toda a boiada com seu berrante na mão
Seu rosto é só poeira , poeira vermelha, poeira do meu sertão.

Poeira entra em meus olhos, não fico zangado não
Pois sei que quando eu morrer meu corpo irá para o chão
Se transformar em poeira, poeira vermelha, poeira
Poeira do meu sertão.
Poeira do meu sertão.
Poeira do meu sertão. Poeira.

Assim é o meu sertão

(Oswaldo Mello, Clayton Oliveira)

Quem não conhece as belezas dessas matas
Que não conhece uma rua de café
Quem não conhece estas pontes e cascatas
Uma rocinha, um ranchinho de sapé
Quem não conhece a batida de machado
Quem não conhece uma colheita de algodão
Quem não conhece um violeiro apaixonado
Uma viola, uma saudade, uma canção!
Assim é que é o sertão,
Assim é que é o sertão!
Quem não conhece o cantar da passarada
O milho verde bem no ponto de colher
Quem não conhece a primavera perfumada
Perca uns dias e venha de perto ver.
Quem não conhece um estouro de boiada
Que o fazendeiro tem orgulho de ser sua
Quem não conhece a festinha no terreiro
Que só termina quando se esconde a lua.
Assim é que é o sertão,
Assim é que é o sertão!
Quem não conhece o vigário da capela
Casamenteiro como ele outro não há
Quem não conhece que a cabocla é a flor mais bela
Que a natureza até hoje pode dar.
Assim é que é o sertão,
Assim é que é o sertão!

Cavalo Preto

(Anacleto Rosas Jr.)

Eu tenho um cavalo preto
Por nome de ventania
Um laço de doze braças
Do couro de uma novilha
Tenho um cachorro bragato
Que é prá minha companhia
Sou um caboclo folgado
Eu não tenho família.

Refrão

No lombo do meu cavalo
Eu viajo o dia inteiro
Vou de um estado pro outro
Eu não tenho paradeiro
Quem quiser ser meu patrão
Me ofereça mais dinheiro
Eu sou muito conhecido
Por esse Brasil inteiro

Tenho uma capa gaúcha
Que eu troquei num boi carreiro
Tenho dois pelego grande
Que é pura lã de carneiro
Um me serve de colchão
E outro de travesseiro
Com a minha capa gaúcha
Eu me cubro o corpo inteiro

Adeus que eu já vou partindo
Vou pousar noutra cidade
Depois de amanhã bem cedo
Quero estar em Piedade
Deus me deu esse destino
E muita felicidade
Quando eu passo com meu Pingo
Deixo um rastro de saudade

Recolhida

(Osvaldo Mello, Clayton Oliveira)

Boiadeiro recolhe a boiada
Leva pra invernada
Pro gado engordar
Este mês temos uma viagem
Tem que ter coragem
Para suportar
No total são oitocentos bois
Não deixe pra depois
Comece a contar
Não é fácil a vida boiadeiro
Pra se ter dinheiro
Tem que trabalhar

Na viagem é preciso sorte
Pois é boi de corte
Não pode estourar
No caminho tem uma invernada
Faça uma parada
Para descansar
Chico Preto chame Zé Coqueiro
Nosso cozinheiro
Quero perguntar
Se comprou o nosso mantimento
Nesse passo lento
Vamos se atrasar

O menino da Porteira
(Teddy Vieira e Luisinho)

Toda vez que eu viajava pela Estrada de Ouro Fino
de longe eu avistava a figura de um menino
que corria abrir a porteira e depois vinha me pedindo:
- Toque o berrante seu moço que é pra mim ficar ouvindo.

Quando a boiada passava e a poeira ia baixando,
eu jogava uma moeda e ele saía pulando:
- Obrigado boiadeiro, que Deus vá lhe acompanhando
pra aquele sertão à fora meu berrante ia tocando.

No caminho desta vida muitos espinhos encontrei,
mas nenhum calou mais fundo do que isso que eu passei
Na minha viagem de volta qualquer coisa eu cismeï
Vendo a porteira fechada o menino não avistei.

Apeeï do meu cavalo e no ranchinho a beira chão
Ví uma mulher chorando, quis saber qualé a razão
- Boiadeiro veio tarde, veja a cruz no estradão!
Quem matou o meu filhinho foi um boi sem coração!

Lá pras bandas de Ouro Fino levando gado selvagem
quando passo na porteira até vejo a sua imagem
O seu rangido tão triste mais parece uma mensagem
Daquele rosto trigueiro desejando me boa viagem.

A cruzinha no estradão do pensamento não sai
Eu já fiz um juramento que não esqueço jamais
Nem que meu gado estoure, que eu precise ir atrás
Neste pedaço de chão berrante eu não toco mais

“Estrada da Vida” (BR, 1979/80)

Estrada da Vida

(José Rico)

Nesta longa estrada da vida
Vou correndo e não posso parar
Na esperança de ser campeão
Alcançando o primeiro lugar

Mas o tempo cercou minha estrada
E o cansaço me dominou
Minhas vistas se escureceram
E o final da corrida chegou

Este é o exemplo da vida
Pra quem não quer compreender
Nós devemos ser o que somos
Ter aquilo que bem merecer

Mas o tempo cercou minha estrada
E o cansaço me dominou
Minhas vistas se escureceram
E o final da corrida chegou

De longe também se ama

(José Rico – Jair Cabral)

Quem tem seu amor distante
Que gosto que pode ter
Quanto mais o tempo passa
Mais tem vontade de ver

Eu moro aqui tão longe
Longe do meu bem querer
A saudade me maltrata
A distância me faz sofrer

Se eu pudesse voar
Onde eu ia pousar?
Nos braços do meu amor
Com quem eu vou me casar

Depois de nós dois casados
Ninguém vai nos separar
Nós vamos viver felizes
Até a morte nos levar.

E quando chegar tardinha que vejo o anoitecer
Às vezes choro sozinho recordando de você
A noite vou na capela fazer minha oração
Pedir Deus que me ouça e faça a nossa união

Coração de Pedra

(Belmiro)

Sou um homem diferente que não penso em nada
Jamais amei na vida jamais tive morada
Reconheço o grande erro sou errado até o fim
Não penso em comentários do que falam sobre mim.

Tenho um coração de pedra não me considero vencido
Nunca soube o que é amar para não ser destruído
O dinheiro vale mais porque amigo não tem
Meu amor é só de mãe que do filho só quer bem.

Coração de pedra em meu peito levarei
Levarei também orgulho desta terra que pisei
Não quero deixar notícias dos lugares que passei
Não escrevo em minha campa
Lembranças não deixarei.

Filho de Ninguém

(Dino Franco e José Rico)

Eu sou aquele menino que sozinho segui meu destino
Me formei na escola da ilusão
O meu mundo não foi colorido
Ninguém sabe o quanto tenho sofrido
Pra esconder a minha solidão

Tenho comigo um desgosto profundo
Por não saber quem me fez vir ao mundo
Mesmo assim eu me sinto feliz

“Meu canto é triste porque eu sou um filho de ninguém”

Meus pais negaram o meu nome
Sozinho eu cresci e me fiz homem
Diminuído pelas dores do além
Mas se eles me ouvirem cantando
Vão ouvir que o mundo está proclamando
Que não sou filho de ninguém

Tenho comigo um desgosto profundo
Por não saber quem me fez vir ao mundo
Mesmo assim eu me sinto feliz

Dê amor pra quem te ama

(José Rico)

Meu bem acredite em mim
Não deixe este amor morrer
A nossa felicidade só depende de querer
As mentiras que há entre nós
É um delírio de um amor inocente
que faz nascer os ciúmes, ciúmes faz mal prá gente
A falta dos seus carinhos o meu coração reclama,
quero viver sorrindo de amor para quem te ama.

Ilusão Perdida

(Milionário e José Rico)

Eu te peço por Deus oh, menina
Por favor não se iluda comigo
Sou casado e não posso te amar
Falo assim porque sou teu amigo
O que queres saber de mim
Num instante eu te digo a verdade
Esquecendo de mim para sempre
Tu terás muitas felicidades

Sei que o homem tem o seu direito
De amar um alguém nessa vida
Não condeno aqueles que amam
Ser sincero a sua querida
Vai em busca de alguém que é livre
É o conselho que dou a você
Esquecendo de mim para sempre
Farei de tudo para te esquecer

Do Mundo Nada Se Leva

(Belmonte - Jorge Paulo Nogueira)

Quando estou viajando cruzando campos e serras
Meu coração se alegra se passo por minha terra
O rincão é mais florido
A natureza é mais bela
Gosto de minha querência por ser risonha e florida
Onde vivi em criança a minha infância querida
Não sai de minha lembrança aquela gente amiga

Vamos sorrir e cantar
Que está triste se alegra
A nossa vida é curta
Do mundo nada se leva

Vida triste ou vida alegre
A vida do cancionista
Sorrindo às vezes com mágoa
Cantando com desespero
Bebendo de todas águas de nosso chão brasileiro
Sendo triste ou sendo alegre eu adoro minha linda
Cantando que conheci a minha prenda querida
Viverás sempre comigo o resto de minha vida

Sonhei com Você (BR, 1987)

Sonhei com Você

(Vicente Dias – José Rico)

Depois de muito tempo acordado já cansado de tanto sofrer
Esta noite eu dormi um pouquinho, sonhei com você.
você apareceu em meu quarto e sorrindo me estendeu a mão
Se atirou em meus braços e beijou-me com emoção.

E matando a paixão recolhida num delírio de felicidade
Em soluço você me dizia: - Amor que saudade.
de repente em menos de um minuto
você se transformou num vulto e logo desapareceu.

Quando acordei não te vi que desespero
Minhas lágrimas molharam a fronha do meu travesseiro
meu bem como é maravilhoso sonhar com você
Amor como é triste acordar e não te ver.

Minha volta

(José Rico)

Eu preciso contar a verdade
não adianta a gente esconder
um bom filho quando sai de casa
sofre tanto pra sobreviver
os costumes são bem diferentes
e a gente sofre tanto e como sofre
as pancadas do mundo doem tanto
mas a gente precisa aprender.

Eu voltei
pra rever os amigos de infância
que me incentivaram com força e esperança
pra que eu fosse o artista que sou.
Eu voltei
lutei bastante, fui honesto e venci
apanhei da vida mas as lições eu aprendi
só me resta com meu hino agradecer.

Nesta longa estrada da vida
vou correndo e não posso parar
na esperança de ser campeão
alcançando o primeiro lugar.

Sonho de um Caminhoneiro
(Chico Valente – Neil Bernardes)

Eram dois amigos inseparáveis, lutando pela vida e o pão
Levando um sonho de cidade em cidade, de serem donos do seu caminhão
Com muita luta e sacrifício pra pagar em dia a prestação
Se realizava o sonho finalmente do empregado, passa a ser patrão

Suas viagens eram intermináveis, de cansaço de poeira e chão
Um dos amigos o recém casado, ia ser pai do primeiro varão
Com alegria vinham pela estrada, não vendo a hora de chegar
E o caminhoneiro disse ao amigo, vou lhe dar meu filho para batizar
Mas o destino cruel e traiçoeiro, marcou a hora e o lugar
A chuva fina e a pista molhada, com uma carreta foram se chocar
Mas como todos tem a sua sina, um a morte não levou
E agonizante nos braços do amigo disse vai conhecer meu filho, porque eu não vou

Falado:

"Naquela curva, beira da estrada, uma cruz ao lado de um pinheiro marca para sempre onde foi ceifada a vida e o sonho de um caminhoneiro, com a morte do companheiro a saudade vai chegar, aqueles bons e velhos tempos nunca mais irão voltar."

Mas como todos tem a sua sina, um a morte não levou
E agonizante nos braços do amigo disse vai conhecer meu filho, porque eu não vou

Paixão de um homem
(Waldick Soriano)

Amigo

Por favor leve esta carta
E entregue àquela ingrata
E diga como estou
Com os olhos rasos d'água
O coração cheio de mágoa
Estou morrendo de amor

Amigo

Eu queria estar presente
Para ver o que ela sente
Quando alguém fala meu nome
Eu não sei se ela me ama
Eu só sei que ela maltrata
O coração de um pobre homem

Amigo

Se esta cartinha falasse
Pra dizer àquela ingrata
Como está meu coração

Vou ficar aqui chorando
Pois um homem quando chora
Tem no peito uma paixão

Vou ficar aqui chorando
Pois um homem quando chora
Tem no peito uma paixão

Viva a Vida

(Crysostomo – José Raimundo)

Quebrei a taça da amargura
Atirei seus pedaços ao vento
Gritei bem alto: viva a vida!
O sol que andava meio ausente
Voltou a brilhar novamente
Com o sorriso da mulher querida.
As minhas lágrimas secaram para sempre
Sua presença mandou a saudade embora
Não sinto mais essa ansiedade louca
Quando de amor estava quase morrendo
Senti seus lábios para a vida me trazendo
Com respiração de boca a boca.

Só o amor vale tudo na vida
Só o amor é a inspiração
Sem amor a esperança é perdida
Por amor escrevi esta canção.

2 Filhos de Francisco: a história de Zezé di Camargo e Luciano (BR, 2005)

Beijinho Doce

(João Alves dos Santos, Nhô Pai)

Que beijinho doce
Que ela tem
Depois que beijei ela
Nunca mais beijei ninguém

Que beijinho doce
Foi ela quem trouxe
De longe prá mim
Se me abraça apertado
Suspira dobrado
Que amor sem fim.

Calix bento
(Tavinho Moura)

Ó Deus salve o oratório
Ó Seus salve o oratório
Onde Deus fez a morada, oi, ai, meu Deus
Onde Deus fez a morada, oi, ai

Onde mora o calix bento
Onde mora o calix bento
E a hóstia consagrada, oi, ai, meu Deus
E a hóstia consagrada, oi, ai

De jessé nasceu a vara
De jessé nasceu a vara
Da vara nasce a flor, oi, ai, meu Deus
Da vara nasceu a flor, oi, ai

E da flor nasceu Maria
E da flor nasceu Maria
De Maria o salvador, oi, ai, meu Deus
De Maria o salvador, oi, ai

Tristeza do Jeca
(Angelino de Oliveira)

Nestes versos tão singelos
Minha bela, meu amor
Prá você quero contar
O meu sofrer e a minha dor
Sou igual a um sabiá
Que quando canta é só tristeza
Desde o galho onde ele está

Nesta viola canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade

Eu nasci naquela serra
Num ranchinho beira-chão
Todo cheio de buracos
Onde a lua faz clarão
Quando chega a madrugada
Lá no mato a passarada
Principia um barulhão

Nesta viola, canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade

Lá no mato tudo é triste
Desde o jeito de falar
Pois o Jeca quando canta
Dá vontade de chorar

E o choro que vai caindo
Devagar vai-se sumindo
Como as águas vão pro mar.

No dia em que sai de casa.

(Joel Marques)

No dia em que eu saí de casa
Minha mãe me disse:
Filho, vem cá!
Passou a mão em meus cabelos
Olhou em meus olhos
Começou falar
Por onde você for eu sigo
Com meu pensamento
Sempre onde estiver
Em minhas orações
Eu vou pedir a Deus
Que ilumine os passos seus...

Eu sei que ela
Nunca compreendeu
Os meus motivos
De sair de lá
Mas ela sabe
Que depois que cresce
O filho vira passarinho
E quer voar...

Eu bem queria
Continuar ali
Mas o destino
Quis me contrariar
E o olhar
De minha mãe na porta
Eu deixei chorando
A me abençoar...

A minha mãe naquele dia
Me falou do mundo como ele é
Parece que ela conhecia
Cada pedra que eu iria
Por o pé
E sempre ao lado do meu pai
Da pequena cidade
Ela jamais saiu
Ela me disse assim:
Meu filho vá com Deus
Que este mundo inteiro é seu...

E o olhar
De minha mãe na porta
Eu deixei chorando
A me abençoar...

O Rio de Piracicaba – Rio de Lágrimas

(Piraci, Lourival dos Santos, Tião Carreiro)

O rio de Piracicaba vai jorrar água pra fora
Quando chegar a água dos olhos de alguém que chora.
Quando chegar a água dos olhos de alguém que chora.

Lá no bairro onde eu moro só existe uma nascente.
A nascente dos meus olhos já formou uma corrente.
Pertinho da minha casa já formou uma lagoa
Com lágrimas dos meus olhos por causa de uma pessoa.

O rio de Piracicaba vai jorrar água pra fora
Quando chegar a água dos olhos de alguém que chora.
Quando chegar a água dos olhos de alguém que chora.

Eu quero apanhar uma rosa, minha mão já não alcança.
Eu choro desesperado igualzinho uma criança.
Duvida alguém que não chore pela dor de uma saudade.
Quero ver quem que não chora quando ama de verdade.

É o amor

(Zezé di Camargo)

Eu não vou negar que sou louco por você
"Tô" maluco pra te ver
Eu não vou negar

Eu não vou negar sem você tudo é saudade
Você trás felicidade
Eu não vou negar

Eu não vou negar você é meu doce mel
Meu pedacinho de céu
Eu não vou negar

Você é minha doce amada, minha alegria
Meu conto de fadas, minha fantasia
A paz que eu preciso pra sobreviver

Eu sou o seu apaixonado de alma transparente
Um louco alucinado, meio inconseqüente
Um caso complicado de se entender

É o Amor

Que mexe com minha cabeça e me deixa assim
Que faz eu pensar em você e esquecer de mim
Que faz eu esquecer que a vida é feita pra viver

É o Amor

Que veio como um tiro certo no meu coração
Que derrubou a base forte da minha paixão
E fez eu entender que a vida é nada sem você

Anexo 3: Transcrição da entrevista realizada com José Perez (Tinoco)

A entrevista que segue foi realizada em 15/03/2007 na cidade de Lençóis Paulista, interior de São Paulo. José Perez, o Tinoco, nos recebeu em uma tarde no Hotel Colonial, momentos antes de fazer uma participação especial em um show de uma nova dupla sertaneja. Juntamente com seu filho José Carlos e sua mulher Nadir Perez, atenciosamente e com muito bom humor respondeu as perguntas feitas por nós – Célia Tolentino e Odirlei Dias Pereira.

Optamos por transcrever a entrevista mantendo a pronúncia e o “modo de falar” do entrevistado. Segue na íntegra a transcrição de nossa entrevista.

Tinoco: Fazia 22 peças pra não cansar tanto a dupla. Fazia os papéis, o galã, o Tonico não. Ele ajudava a escrever, eu também. O primeiro paper que ele foi fazer padre, ele trupicou e caiu. Riscou o paper dele e nunca mais.

Célia: Tropeçou na batina foi?

Tinoco: Ele era muito acanhado. As tábuas do palco dos artistas de circo não tem aquela... Então tinha uma tábua mais alta, trupicou e caiu! Foi só risada! (*Risos*) “Aí o padre caiu! O padre caiu”. Entro pra dentro e cortou o paper! Nunca mais!

Célia: Mais quantas peças eram?

Tinoco: Vinte e duas peças. Cada um que pegava, que nem o Chico Mineiro, Tristeza do Jeca, Cabocla, Chico Mineiro, cada música que pegava, nós fazia uma peça do enredo daquela música. Nós escrevia a peça teatral.

Célia: Vocês mesmo que escreviam?

Tinoco: Nós mesmo!

Odirlei: E ia apresentar onde?

Tinoco: Ah, muito lugar! Circo e teatro também!

Célia: E aí a direção era tudo de vocês? Escrevia, dirigia, montava, as roupas...

Tinoco: O cenário. Esse disco aqui foi feito por Som Livre? (*Apontando o cd “Lá no meu Sertão”*)

Célia: O que está escrito aí?

Odirlei: Chantecler.

Tinoco: Mas a Som Livre também fez. Seu nome é...

Odirlei: Odirlei.

Tinoco: Odinei?

Célia: A mãe era criativa!

Tinoco: É! (*autografa o cd*). Odirlei, abraço Tinoco 15/03/2007. E pronto! Esse aqui eu vou deixar pra vocês! A emissora como se chama?

Célia: A gente é da universidade! O senhor vai virar tese!

Tinoco: Ah, sei sei...

Célia: Tese na universidade!

Tinoco: Esse aqui é muito bom! (*Fala do cd*) Abraço. (*Tinoco mostrando o cd e falando*)

Tinoco: (70 anos) Essa música aqui eu fiz com meu filho! Aquele de camisa azul! Eu e o Tonico.

Odirlei: Vocês que compuseram a música?

Tinoco: Mais bem forte! Música pra mim e pro Tonico! Depois eu gravei essa daqui “Santa Maria do Brasil”, bonita né? Magoas de Caboclo. Aquela assim (*cantando*) “Cabocra o seu olhar está dizendo, que você está me querendo, que você gosta de mim”. E aqui esta canção, é canção de amor, é uma canção espanhola, que nós fizemo em brasileiro. O pai cantava essa aqui “Tema de Lara”. Não é dos seus tempo!

Célia: É! É do meu tempo!

Tinoco: É mundial!

Célia: É linda! É do filme? Ela é cantada? O tema de Lara...

Tinoco: Essa “Viola” (*falando da música*). É um violeiro, que eu cantei junto com ele, iguar esse ai, Pé descarso ai. Ele chama Zé Paulo Medeiros. Então eu cantei uma música, essa Viola, cantei um pedacinho com ele, homenageando todos os cantor que canta sozinho com a viola. Que será do “Que será, que será, da minha vida sem você”. Essa “Comboy fora da lei”... Eu canto nos shows. Baile na Fazenda é do Roberto Carlos.

Célia: Essa do Roberto Carlos eu não conheço.

Tinoco: Esta chegando a hora... aquela “ai, ai, ai, está chegando a hora, o dia já vem raiando meu bem, eu tenho que ir me embora”...

Célia: Que lindo! Esse cd deve ter ficado muito bonito!

Tinoco: Fizemo um apanhado aí... maí vamo entra no assunto!

Célia: Eu estou gostando dessa história do teatro! Quando é que vocês começaram a fazer, a apresentar a música, ou era a música que apresentava o teatro?

Tinoco: Vai escuta aqui ou lá? (*Referindo-se a filmadora*)

Célia: Os dois! Está gravando aqui e lá também!

Tinoco: Nós que criamo o estilo porquê nem tinha! Teatro era teatro, Nós então entremo com o teatro caipira, e depois veio o Mazzaropi também. Então Tonico e Tinoco, foi sessenta ano profissionar cantanto com o Tonico. Nós fazia tudo o que podia faze pra agrada nossos fãs. Portanto que, cê vê, nós tamo na maior mídia que se pode pensar. Tonico e Tinoco conseguimos uma mídia em cada coraçãozinho de cada brasileiro. Ninguém tira.

Célia: É verdade...

Odirlei: Ninguém tira...

Tinoco: Então nós sempre, essa lado nós era muito caprichoso! Todas as música que nós fizemo, 1.500, era temas de vida. Nói não era poeta de ir num lugar assim, como tamo aqui, pra bola! Nós via um tema de vida e já fazia uma música! Só vo falar uma! E é todas iguais. É aquela (*canta*) “O meu pai já tá veinho, não pode mais trabaiá, brincando com seu netinho, passa o tempo a recorda, quando pena na viola, pra tristeza disfarça, canta moda do passado, e depois pega a chorar”. Nós vimo um veinho numa casinha de barro, e uma criançadinha jogando bolinha de meia, e o véio assim, com lágrimas oiando... Eu e o Tonico chegamo nele e falamo “O senhor ta vendo os menino e chorando?” Ele falô “To! Essa minha viola eu cantei muito com ela e hoje eu não posso nem carregar ela, ta pindurada aqui!” Então nós fizemo o “Veio Pai”..

Célia: Que lindo!

Tinoco: “Mamãe Mamãe” também! É... a gente viu cenas de mãe com filho que hoje ocê não vê mais! Mudô! A mãe tinha grande valor primeiro. Hoje já, não é que que mudô, o progresso ocupa muito as criança desde pequeno e o pai e a mãe tem que trabaiá pra sobreviver. Então as criança cresce sem o pai e sem a mãe. Então não é dizê que os jovem abandonou os pai, não é! Já vem com a empregada ou babá, e, todas essas coisas, e nós temo música também, feito disso aí. O que ocê pensá nós fizemo...

Célia: E quantas? 1.500?

Tinoco: É! Mamãe Mamãe tem um estribilinho que a turma gosta muito! (*canta*) “Mamãe, mamãe, como eu gosto de você, minha mãe como faz falta, tua vida em meu viver”. Então a gente vendo essas coisas fizemo pra mãe né? Ai depois tem (*canta*) “O M que eu tenho guardado, na parma da minha mão, é nome de mãe querida (*cantarola a melodia*) no meu coração”. Então ocê vê que todas músicas têm um porquê pro Tonico e Tinoco. Mais uma coisa que interessa muito pra vocês, que é da facurdade e tudo, é, Tonico e Tinoco viemo... A mãe é índia, o pai espanhol que veio na imigração, somo filho de imigrante e a mãe é índia! Raça negra, é fomo criado junto com os índio, comia

o que os índio comia, dormia sem roupa, sem nada. E tinha roupa! No meio do mato, onça, cobra, e havia um índio que caiu do céu, com uma violinha feito com corda de pesca. Uma mái fina, uma grossinha. Então aí, o pai trocô com quatro frango. O índio pegou o frango e sumiu no mato! E nói fomo arranhando aquela violinha e já fazendo música. Peladinho os dois, e já! Então é Deus que pois Tonico e Tinoco no mundo pra acontecê tudo o que aconteceu! Que nói não tinha nada preparado aí! Nada! E que cada país tem a obra de Tonico e Tinoco. Cada país! Essa parter curturar o Brasir manda pra todos os países, pra cultura. Mais que curte nossas músicas é a Alemanha. Os alemães são mais os que curtiva e mais ajudaa nossa cultura. Você vê que tem grande verba que eles dão pra parte curtural do Brasir, ,do mundo também, os alemães...

Célia: E vocês foram fazer show na Alemanha?

Tinoco: Não! Não precisa sair!

Célia: Não precisa?

Tinoco: Eles vêm buscar. Porque se sai fica ridículo! Ocê vai querer cantar em ingreis, canta em espanhol, já tem bons cantor. Brasileiro fica ridículo fazer isto. Então a gente tem esse pensamento! Que mais?

Odirlei: Vocês aprenderam a tocar sozinhos?

Tinoco: A viola, depois que mudano numa fazenda, já era mocinho, aí que nói aprendemo na escola, lá não tinha escola. Não tinha nada. E então nessa fazenda tinha escolinha, e nós aprendemo as quatro operação. Falava ditado, era carta que ocê tinha que bola. E não tinha primeiro nem segundo ano. Quando ocê tava sabendo igual o professor já te mandavam embora!

(Risos de todos)

Célia: O senhor nasceu aonde?

Tinoco: Pertencia a Botucatu, mas chama Pratania. Mais numa fazendinha que não existe mais! A cana já tomou conta lá... Lá nós temo uma grande casa cultural. Essa casinha que nós morava com os índio tamém tá lá! Nós depois de muitos ano, a maior emoção! E óia que pra mim ficar emocionado é muito duro! Depois de quase oitenta ano a casinha ta do jeito que nós deixemo, o fogão o jeito que a mãe, tava aquele picumã que chama né? A boca, aquela ferragem assim que vai em cima do fogão, também tinha quebrado. A mãe pois um ferra assim pra por a panela, o sinar da lamparina onde nós deitava, lamparina...

Célia: Que lindo! Mantiveram tudo?

Tinoco: Fomo criado ali. E ali eu era... vortá na casinha... Eu era o que mais buscava comida. Mais esperto! E peixe era o que nós mais comia, e eu achei uma peneira, nem sabia que era peneira! Falei, eu que pensei... aqui eu enfiando a peneira no capim, vai sair bastante peixe aqui! Mas esqueci que tava pelado! *(Risos de todos)* Quando abri a perna, que enfiei a peneira assim, o peixe me pegou. O peixe pegou! Não, eu gritei pra mãe “Mãe, socorro” era pertinho! “Socorro mãe! Corre aqui mãe! Um jacaré tá

comendo meu pinto!” (Risos) “Corre mãe!” Ela já veio com uma vara na mão “A gordura já tá até queimando e esperando o peixe”. “Tira o jacaré daqui mãe!”. Já veio com uma vara pra me bater! “Vai pescá correndo!” Aí eu fechei bem a perna e enfiava e tirava o peixe assim...

Célia: É, é uma isca muito diferente!

Tinoco: Olha foi...

Célia: Mas o senhor sabe o que a gente quer saber além, tudo isto pra nós e muito importante! Se o senhor quiser falar três horas e meia pra nós é importante. Tudo o que o senhor quiser contar! Essa história do teatro é muito interessante! Porque a gente tá achando que isso é muito novo, e daí pro, nos queremos saber lá do cinema, mas daí pro cinema deve ter sido um pulo...

Tinoco: É! Cinema nós começemo a fazer em 1963. Fizemo quatro ou cinco filme tudo de uma vez. Em todo nós tem sete filme. Mas não dá dinheiro pra quem faz!

Odirlei: É mesmo?

Tinoco: É! Depois tem uma máfia de distribuidora, ocê tem que cair na deles. Ocê ponha fisco, eles compra o fisco, faiz, fazia, hoje não sei, dois borderô, e pra nós só tinha despesa. Aí eu peguei falei, ói, valeu porque foi uma propaganda que fizemo pra dupla, que o povo gostou muito! Esse também foi o filme (*aponta o CD “Lá no meu sertão”*). Naquela época a produção não era que nem hoje, aqui, e era fazer fazer isto ói... Só naquele trilho com uma câmara, deste tamanho, arta assim, com quatro, precisava de quatro gordo pra pegar ela e pra por em cima. Tinha a arça assim pesada... Ia no caminho que nem caminho de trem, com pedra, pra dar aquele zoom. As vezes caia tudo, e levava mais de meio dia pra arrumar tudo!

Odirlei: Ficava lá tudo parado?

Tinoco: Tinha um só pra ligar do nosso nariz a câmara assim. Então tinha cento e poucas pessoa. Assim, custo pra mim faze, e lá quando entra uma pessoa que não entende muito, todos eles são unidos. Todos opina. Outros pra rodeiá aquela... Tinha quase 20... Só pra empurra, volta a câmara quando poe no pedestal, era uns quatro ferro pesado ali pra carregar...

Célia: E os filmes que o senhor fez, qual gostou mais?

Tinoco: O filme primeiro foi esse aqui “Lá no meu sertão”, que tá aqui, depois ocêis mostra ai pra câmara. Ai nesse mesmo tempo fizemos é “Obrigado a Matar”, enredo do Chico Mineiro, “Obrigado a Matar”. Depois fizemo “Luar do Sertão”, depois “Os justiceiros”, “O menino Jornaleiro”. Então dá sete.

Célia: E vocês participaram no “A Marvada Carne”.

Tinoco: Ah! Participamo!

Odirlei: E aí, como é que foi?

Tinoco: Ali foi uma participação muito bonita! Nós esperemo acabá de fazê aquela barraca lá de sapé. A terra tava mimando água, e nós descarso ali. Sai espirrando com gripe! Hoje não existe isso ali! Então, Marvada Carne foi muito boa, enredo muito bonito...

Célia: O senhor gostou do filme feito?

Tinoco: Gostei de tudo eles, mais não passava uma tomada se eu não pusesse meus olhos. Quando o diretor falava tá pronto, ele me chamava “Vem”, e aí eu mudava muita coisa. Eu dizia pra ele “Ói, ta pegando tal lugar, tem que pegar pra cá”, aí ele ia por mim.

Célia: Isso no Marvada ou em todos os outros?

Tinoco: Todos os filmes! Todos, todos, todos... Não rodava enquanto eu não via.

Célia: E essa experiência de teatro que o senhor teve ajudou no olhar pra fazer cinema?

Tinoco: Se ajudou?

Célia: É, porque o senhor não tinha experiência de câmera, como é que o senhor percebia?

Tinoco: Já tinha, tinha sim! Tudo desde as peças, eu que ensaiava, peça de teatro. Eu fiz, não é curso, me ensinar, chamava Aretusa, uma pavilhão teatral muito bão, teatral, eu freqüentava. Então eu aprendi tudo modo dos artista, entrá, falá e sai. Tinha que ter aquela postura, eu aprendi. Quando eu via e mandava rodá, eu fazia vortá por causa do artista. Eu era brabo! Era brabo! Se teimasse uma, três vez assim eu dispensava ele...

Célia: Esta história de começar a divulgar a música com o teatro, foi lá em que ano? Trinta, Quarenta?

Tinoco: Não, na década de quarenta não tinha a rádio não... Eles tinha que compra! Não tinha divulgação!

Célia: Não tinha divulgação...

Tinoco: A gravadora era só um que era diretor, gravava. É um só!

Odirlei: Fazia tudo...

Tinoco: É... esse aí também tem um história de Tonico e Tinoco, logo que nós comecemos a carreira, a carreira, nem sabia né? Aí o Capitão Furtado que era dono do programa da Difusora Tupi, chamava “Arraiar da Curva Torta”, o programa. E ele é Capitão Furtado. Ele viu nós dois cantando, ele veio lá na rádio e falou “Ói, João e José não tá bom pra vocês. Ocê vai chamar Tonico e você Tinoco”. Falei “Muito bom”. “E vocês já vão gravar uma música. Ta aqui, ói”. Inveis de me agradecer, chama a música.

Odirlei: Essa foi a primeira?

Tinoco: É essa foi a primeira...

Célia: Gravada?

Tinoco: Pegamo hoje a letra e amanhã gravemo sem letra. Isso foi mais de quase quarenta ano! Nói pegava em duas hora e decorava. Não levava paper na gravadora...

Célia: E ele dava letra, música...

Tinoco: Aí ele achou que nós tava mais caipira dos caipira e nós fomocom a ropa de domingo da roça! Aí fomo gravá e não ensinaro! Essa aí saiu! Invéis de me agradecê. Agora quando foi canta... tinha um agudo, nem lembro, saí até tonto de lá! O diretor era um só né? Aí parou a gravação, naquele agudo. Falei “Eu acho que o home não gostou!” Aí, abriu a porta e falou assim “Ocêis viu o que ocêis dois fizeram? Parou a gravadora, tem que vim outro microfone do Rio!” E vinha de trem! Levou uns quinze dia de trem pra chegar! E abriu e falou assim “Seus filhas das puta! Vão cantá arto na puta que o pariu! Some daqui!” Quiz agarrá ele, e o Tonico “Não! Senão nós não vence! Deixa o home chingá!” Sai oiando feito nele ainda! Aí eu fui la no teatro municipal, falei o Zé Linho lá, maestro, e ele ensinou como nós tinha que fazê. Três ou quatro meses. Comprei aquele bono, que é o primeiro, que chama bono, não sei se chama ainda. E que nem o abc, pra estudar música, mais não entrou, muito pouco ajudou. E também não tinha mais tempo de estudá, era cantá, cantá, cantá...

Célia: Quando a dupla virou Tonico e Tinoco, esse nome era engraçado porque parecia inversão? Era engraçado esse nome?

Tinoco: Era...

Célia: Tinha um sentido de fazer um pouco de graça chamar Tonico e Tinoco?

Tinoco: Fazia! Eu também não tinha noção, e não tinha repertório pra ficar na rádio também. Tivemo que fazê! É o que eu to falando pra vocês, nós fizemo dos tema que nós via e já ia escrevendo e gravando. Quando vortemo a gravar...

Célia: E a música de onde vinha?

Tinoco: A música vinha da minha cabeça! Tonico era bão pra escrever. Escrevia o tema, eu dava, e ele também pegava. Mas a música em cinco minutos, ele nem saia do lugar. Pegava a viola assim, e no pensamento tá... tá... tá... tá... Parecia que tinha uma coisa que me ajudava. É Deus né? Máximo dez minutos tava pronto!

Célia: E na infância de vocês? Vocês escutavam música: Escutavam moda?

Tinoco: Nem sabia o que era infância! Sabia que era tudo pelado! Na outra fazenda também aí que a gente foi vendo pessoas que cantavam com violão... e nós ficava olhando. Até que aprendemo a tocá. Eu tocava cavaquinho e o Tonico violão. Ele comprou um violão por cinco mil réis. Não pode pagá até hoje... tava devemo pro home!

Célia: Nem com galinha? Não pagou nem com galinha?

Tinoco: Não, não, não. Aí foi aprendendo com essas pessoa que cantava canção, fazia serenata, e aí nós fomos cantando nosso jeito, inventando, via um cantá uma coisa, nós já, aquela coisa nós já fazia outra, puxando pra nós, estilo né? O estilo é uma coisa de muito valor! Você não vê, o Roberto Carlos não canta de outro! Só dele! Tonico e Tinoco também. Não vai! Esses dias eu fiz um comercial lá pra Cocamar, no Paraná. Eu tive que cantar que nem esses que canta hoje. Falando assim lá... lá... lá... Demorô mais eu fiz!

Célia: Mas o que o senhor acha desse jeito de cantar hoje?

Tinoco: Ah, a música ela é muito rápida! Ela vem e vai. Esses estilo aí não fica. Pode vê quanto que já mudaram. Desde o tempo de Robertinho e Leo Canhoto, depois veio o Belmonte e Amaraí, depois o Zé Rico e Milionário mais outro estilo. Tibagi e Miltinho outro estilo, e vários, vários, vários. Vai, eu não sou contra de nada! Cada um tem que viver. E ajudo, mesmo esses meninos! Cadê o menino... tá lá. Tivemos um ensaio até agora. Ensaando eles. E vai cantar junto comigo no show. O show eu faço sozinho. A minha professora foi a Dercy Gonçalves. Você vê ela falar a coisa verdade, então eu peguei falando a minha verdade. É da um baite de um show. Qué escutá mais uma?

Célia e Odirlei: Claro!

Tinoco: Essa também é da roça. Essa eu conto também. Aquele tempo, vamo dizê 30, nem sei o ano, não marquei. Bauru é o centro. Bauru até Botucatu é o centro do estado de São Paulo. Então daí eles arma aquelas peça pra saber como é que tá o tempo, quantos dias vai chovê, quantos vai fazer sór. Desde lá, já era aqui. Então cada dia eles ia numa cidade. Bauru, Botucatu. Pararo em frente a nossa casa, na colônia. É uma casa sozinha, pra deixar as ferramentas, pediu pra nós. Chegou na hora do almoço a mãe deu comida pra eles também. E trouxeram tudo aquelas ferragem. E cada dia eles iam num lugar. Até que um dia, chegaro mais cedo e cansado jogaram aquelas ferragem. O pai falou “Óia, é bão ocêis entrá pra dentro. Essa noite vai chovê!” Ele “Ah, isso aqui tá constando que não chove hoje, nem amanhã. Aqui vem seca!” O pai falou “Vai chovê! As duas horas vai chovê!” Quando chegou duas horas, aquele toró, tudo moiado. Batero na porta, falou “Como é que o senhor sabe que ia cair essa hora e chove?” “Aqui não precisa óia isso aqui. Aqui de tarde quando os cavalo come, pula e peida, chove!” (Risos) Então eles falaram “Ah”. Nem telefonou, eles tinha rádio, rádio amador que falava com São Paulo. Lá só tinha um também. Eu escutei eles falá “Alô, fulano? Tá tudo aqui essa ferragem, essa merda, ocê vem buscá? Ta nessa loja tal, e nós tamo se dispidindo de você, porque tudo ferragem que nós trouxemos aqui, que nós fizemos, nem vale nada! Aqui vale mais que um peido de um cavalo, do que tudo essas ferramenta aqui” Se despediram e saíram depressa. Não levou nem as ferramenta pro pessoal. Eles vinham de trem...

Célia: Ai que maravilha!

Tinoco: Tudo isso eu conto no show!

Célia: Mais isso é verdade né?

Tinoco: É verdade!

Célia: Não é causo não né?

Tinoco: É verdade! Máí tem cada uma...

Célia: Escuta, mas esta história, cadê o teatro aqui? E como é que era fazer o teatro? Era só os dois, ou tinha companhia, mais gente...

Tinoco: Era nós! Comecemo só nós, depois tivemo uma companhia de doze a vinte família de artista. Família... nós contratava família...

Célia: Que viajava?

Tinoco: Viajava! Viajava, mais era São Paulo e Grande São Paulo. Que era muito gente né? Máí tivemo vez de vim mais longe. Então foi assim que nós começamo. Depois com a companhia, aí depois também, eu vi que não sobrava nada pra nós, eu cortei também a companhia. Fiquemo quatro, cinco dos melhor, que ensaiava o pessoal do circo pra fazer os papéis. Aí deu certo. Ganha mais e mesma coisa.

Célia: Aí pegava o próprio pessoal do circo pra ajudar a fazer os papéis...

Tinoco: Era sempre as mesmas que ia. Tinha, estudava. Tinha ponto né? Você sabe o que é ponto? Fica bem no centro do palco. Esse aqui foi o começo... (Mostra o CD “Lá no meu sertão”)

Célia: E a companhia chamava Tonico e Tinoco mesmo?

Tinoco: É, Tonico e Tinoco.

Célia: E aí ensaiava Chico Mineiro... ensaiava as histórias...

Tinoco: Não! Ensaíava. Mais depois nem precisava ensaiar. Tava tudo de cor.

Célia: Mas os dramas, o senhor lembra de algum? Lá no meu sertão foi um drama de teatro?

Tinoco: Foi! É um drama porque eu ia casá com a moça e viemo embora pra São Paulo, e a moça não pode vim. Então, até que ela escutô no rádio da fazenda e desobedeceu pai e mãe e veio lá no auditório. Quando eu vi ela, falei “Nossa! Hoje vou moiá a marreca!” (Risos) A marreca é aquele que nada!

Célia: É eu sei!

Odirlei: Muita gente do teatro foi fazer cinema com o senhor?

Tinoco: É foi!

Célia: Daí assim, Lá no meu Sertão então era uma drama. Luar do Sertão também foi um drama?

Tinoco: Outro drama. É quando tava fazendo a Castelo Branco. Peguemo tudo aquelas máquina trabaiando. E um diretor daqueles que tava fazendo a estrada gostou da minha namorada, e quis casar com ela. E ela não queria e não casou. Aí ele pegou um monte de dinheiro e pois na minha mala e falou que eu que roubei. Aí eu fui preso. Então eu canto “Pé de Ipê” preso e o Tonico do lado de fora cantando comigo. Só lágrima que sai! Então os enredo tinha coisa pra rir e pra chorar também!

Célia: E esse, “Obrigado a Matar também nasceu no teatro e foi pro cinema?”

Tinoco: Também no teatro nasceu. Tudo que foi pro cinema passou no teatro.

Célia: É uma coisa que estou curiosa, assim, o senhor consegue lembrar alguns anos que esses teatros foram feitos? Lá no meu Sertão, que época mais ou menos? Senão o ano, a década, o senhor lembra? Anos 50, anos 60?

Tinoco: Não foi, nós se conhecemo em 50 e pouco (falando com a mulher), já tinha as pecças. Foi década de 40, pode por. Década de 40. Nós já criemo.

Célia: O Capitão Furtado participava dessa idéia de criar teatro?

Tinoco: Não! Pera um pouco, acho sim! Ele tinha uma sala, mas o pai memo teve que fazer um ator. Ele teve uma participação falando.

Célia: E os programa de auditório?

Tinoco: Programa de auditório. Pegar lá embaixo. Na década de 40, quando nós vinha de trem, que não tinha estrada no Brasir. Passava o trem, nós já fazia show. Show... cantava né? Na estação, onde tinha povo... trinta pessoa, que já conhecia as música que era gravada em 78 rotação. Não conhecia pessoalmente. Era só dizê Tonico e Tinoco tava aí que eles ia. Quarquer cidadinha, arguns salão de padre também eu alugava pra levar dinheiro pra São Paulo. Esse auditóri foi o primeiro auditório... nem falava auditória... é gente! Tinha muita gente!

Odirlei: Depois que foi pro rádio?

Tinoco: É depois que foi... Quando veio já o progresso, fizeram o estradão... e já começou a correr jardineira... Não era ônibus, era jardineira que levava enxada, machado por baixo do banco. E nós tava nessas aí também...

Odirlei: Dentro da jardineira também?

Tinoco: Nossa quanto! Essa aí eu não tava no dia, mas me contaram. Uma jardineira que ia pra Curitiba, mái muito ruim a estrada... Tinha que dá vorta muito grande. E um japonês... Eles amarraro um caixão em cima da... quando enchia a bagagem, amarrava lá em cima da jardineira. E deu uma chuva! O japonês tava sozinho, ele entrou no caixão pra não se moia. Quando passou a chuva, a turma que tava lotado, trepou lá em cima, abriu o caixão ele levantou “Parô chuva?” Não ficou um lá! (Risos) Quebraro braço, perna... Nós peguemo aquela jardineira, foi muito comentada! Japão já é amarelo, então, tirô a tampa e perguntô “Parô chuva?” Não ficou um lá em cima!

Célia: Ninguém respondeu pra ele! Ninguém respondeu...

Tinoco: Não, não! Ele foi assombração!

Odirlei: E o senhor foi pra televisão fazer programa de auditório também né...fazer programa de auditório...

Tinoco: Tamém, tamém. Auditório tamém! O meu show tem vários... de acordo com o público! Se o publico é alegre, ajuda a cantar, é um show paulera, bastante arrasta pé... (mostra o cd novo). E eu faço aqui duas voz. Ocê escuta é Tonico e Tinoco. Faço a primeira e a segunda...

Célia: O senhor faz a primeira e a segunda...

Tinoco: A primeira eu sempre eu fiz. Eu faço a primeira e a segunda. A segunda é do Tonico. Então sai Tonico e Tinoco...

Célia: Vocês cantaram junto por sessenta e quantos anos?

Tinoco: Profissional foi sessenta anos, mas desde de pelado já cantava!

Célia: O senhor chegou a conhecer festa de São Gonçalo?

Tinoco: Cheguei! Depois nas outras fazendas...

Célia: Aqui na região?

Tinoco: É na região de São Manuel. É porque o pai mudava muito. Ele era podador de café. E nós era ruim pra trabaia. Só cantá, porque nós ia pra roça, em vez de trabaia, pegava no cabo da enxada e ia cantando e fazendo moda... Aí era duro de achar serviço na fazenda.

Célia: Vocês não eram os únicos filhos né?

Tinoco: Não. Tinha bastante.

Célia: Nenhum era bom de enxada?

Tinoco: É, isso aí puxemo a raça do índio. Índio só que caçá....

Célia: Ou cantá né? Ou caçá ou canta né... (risos)

Tinoco: (Mostra a mulher) Essa aqui sabe das coisas! Vê como é que tá que nós temo coisa ainda...

Célia: A gente queria só ver se fecha algumas coisas. Vamos só fechar umas coisas na questão dos filmes... Os filmes de vocês quem escolheu figurino, quem escolheu...

Tinoco: Eu!

Célia: O senhor escolheu tudo...

Tinoco: Tudo! Tudo! O Tonico depois que ele falou... cantemo num radinho de merda. Ele não quis falar mais...

Célia: Também não quis mais...

Tinoco: Ele passou tudo pra mim... Falou “Eu sô mais véio, mas ocê vai manda ni mim!” Falei “Ta bom!”

Célia: E foi?

Tinoco: Foi!

Odirlei: Gostava de trabalhar com cinema?

Tinoco: Nossa! E nós se dava muito bem! Porque a gente é criado... Antigamente o mais velho era pajem de quase todos os filhos. O que ia nascendo, o mais velho tinha que cuida! O pai e a mãe ia pra roça...

Célia: Só mais uma questãozinha em relação ao cinema. Como é que é, deu dinheiro? Os filmes deram dinheiro?

Tonico: Não! Tirô dinheiro!

Célia: Tirou dinheiro? Praticamente vocês pagaram pra fazer o filme?

Tinoco: É paguemo! É uma propaganda paga! E depois que eu descobri, é eu pois até uma religião... como é que era:

José Carlos: Pastor.

Tinoco: Pastor... só que o homem não era pastor. Era de religião. Falei “Esse aqui não vai roubá, só fala em Cristo”. E a primeira cidade e a última foi Poços de Caldas. Ele chegou e já o dono do cinema tinha uma quartinho em cima que era pra eles dormirem. E já ficar junto com eles. E iam pescar... Só que ele não conseguiu ver nada porque... inda foi preso, foi preso! É... o homem, o dono do cinema viu que tava enchendo. E não sabia como tirá ele de lá. Já tinha combinado e pisou no pé dele e falou “Vai embora que agora sô eu!” E falou “Não! Não! Eu fico aqui” E falou “Vou chamar a polícia!” Ele falou “Pode chamar, eu tô fazendo minha obrigação!” Aí a policia veio “Cadê o bandido aí?” Falou “Esse aqui que tá na porta!” Já levou ele preso. Falou “Não vou preso. Não vou porque ele quer que eu robô junto com ele meus patrão! Ele quer mandar eu preso pra ele roubar tudo” Fala “Ah é?” Aí o dono era turco falou “Io no”. Falou “É sim! Pode levá ele! Esse é o ladrão, eu não sou!” Chegou em São Paulo, falou “Não quero mais e....”

Célia: O senhor chegou a trabalhar com o Mazzaropi?

Tinoco: Num cheguei porque ele pegou um caminho e nós tinha outro... não tinha tempo de trabaiá com ele... nem ele com nós...

Célia: Mas o senhor gostava da ideia?

Tinoco: Gostava! Eu tenho a coleção dele! Quando eu ficar velhinho vou curti ele! (*Risos de todos*) Eu com a velhinha aí!

Célia: Vai demorar bastante ainda!

Tinoco: Ah vai!

Odirlei: Dos filmes que o senhor fez o senhor que escolhia as músicas?

Tinoco: É tudo, tudo! Se você dava um tema pra nós, que era assim tema, a gente ponhava o seu nome, mais a gente puxava tudo do nosso modo. Mas o seu nome ia... Tonico e Tinoco e fulano. Quando tiver tudo pronto manda uma cópia que vai por na casa cultural. E faz uma mensagem pra Tonico e Tinoco e José Carlos...

Odirlei: Claro!

Célia: Posso fazer só mais uma perguntinha? O senhor foi ver os 2 Filhos de Francisco no cinema?

Nadir: Assistimos em casa!

Tinoco: Assistimos em casa!

Célia: E ai gostou?

Tinoco: Até ele pôs uma música eu cantando com o Tinoco! Beijinho doce!

Célia: Gostou do filme?

Nadir: A gente gostou. Mas eu acho que é retrato vivo do “Lá no meu sertão” do Tonico e Tinoco!

Tinoco: Várias coisa que tem nesse filme eles pusero também!

Nadir: Eles vieram contando a história menino. Eu acho que é um enredo tudo em cima daquilo. Eu acho que valeu a pena. A história dos meninos que se agente for raciocinar, a vida do Zezé e da dupla dele, é quase a mesma história de tristeza, de pobreza, de falta de recurso. Então eu acho que eles foram muitos felizes de fazer esse filme porque retrata também o que foi Tonico e Tinoco. Eu acho que é um filme que ta retratando a vida do Tonico e Tinoco com a vida de Zezé de Camargo. Só que eles vieram lá atrás e esses chegaram agora. Mas eles vieram pra São Paulo com vinte e tantos anos, e os meninos vieram meninos. E eles começaram meninos. Eles não começaram tocar de meninos. Mas eu acho que é o retrato vivo das duas geração. Eu acho que não tem assim, só na história deles não teve morte, não teve a infelicidade que a mãe, a família do Zezé tiveram de perder um filho. Aquela situação né? Mas eu acho que é um retrato

vivo de uma história de quatro pessoas que viveram um drama quase iguais de fome, de luta pra vencer. Passar por cima de todos os obstáculos que eles passaram, e os meninos também! E o Tinoco tava falando aqui da dupla do André e do Mateus. Então é uma dupla que tá começando, e por isso é que o Tinoco tá dando uma mão, eu admiro muito essa juventude que tá lutando pela música raiz, onde ele tá a 72 anos já nessa carreira. E ele falou das peças que você tanto insistiu. São vinte e duas peças que ele tem, aonde ele tinha uma companhia de artistas. Depois esse companhia, a situação financeira foi piorando. Então ele fazia os papéis principais. Ele fazia o Chico Mineiro, ele fazia todos os papéis de galã, e na onde eu tenho tudo dele desde cabeleira que ele usava pra velho, pra moço, eu tenho as roupas dos filmes que ele escolhia. Então quer dizer que a gente tem um arquivo desde 1942. Então é o que eu digo pra você: eu acho que a vida dele é uma história. Eu acho que tudo essa mulecada aí atrás tá fazendo em nome da música sertaneja, ou dessa moderna ou dessa raiz, eu acho que elevou muito o nome de Tonico e Tinoco, como Tonico e Tinoco e agora o Tinoco continua elevando a música raiz. Então eu acho que não tem nada que desmerecer, pelo contrário, ele quer amizade com toda essa mulecada, que ele adora os meninos, os meninos adoram ele. E a gente fica muito grata de ter essa turminha que tá indo em frente. E os filmes foram 7 filmes. Acho que três eles fizeram e os outros foram produções de outras pessoas, mas o que ele disse, o primeiro filme ele tinha 150 pessoas, na onde ele teve que comprar desde garfo, faca, prato... foi um horror. Porque não tinha uma pessoa que abrisse a cabeça dele e dissesse, é assim ou não é assim. Ele foi fazendo, desde de beliches eles tiveram que comprar, e eram muitas pessoas que trabalhavam. E esse primeiro filme foi a vida dele, que era ele vindo da roça.

Célia: E quanto tempo de filmagem?

Nadir: Eu acho que foi quase dois anos.

José Carlos: Esse “Lá no meu Sertão” foi gravado em Bofete, aqui perto. Então eles faziam a cena, e só podiam ver a cena em São Paulo. Então deixava as cenas prontas, tinha que ir pra São Paulo, pelas estradas aqui...

Tinoco: Só tinha um laboratório que fazia...

José Carlos: Aí ele ia lá em São Paulo, via, tava tudo okay, ele voltava no dia seguinte, e dizia “Ta jóia, tem que refazer.” Gravava novamente ou fazia outra cena. Então era uma dificuldade assim por falta de tecnologia. Tinha muita gente envolvida no trabalho, mas poucas pessoas competentes. Então até por isso que ele começou a colocar a opinião dele na frente pra fazer valer aquilo que ele queria que saísse, e pra ele, a coisa mais difícil que tem é decorar texto!

Tinoco: Ah... não consigo!

José Carlos: E o diretor exigia que ele falasse, até das vírgulas tinha que parar. E ele não conseguia, ele chorava. Eles fazia o que tinha que fazer por os enredo que ele falou. São das peças que eles faziam, então eles sabiam o que tinha que falar, e o diretor na época brigava com ele. Ele passava a noite chorando porque ele também não conseguia decorar o que ele tinha que fazer. E chegava na hora ele fazia do jeito que ele sentia, e isso aí é bom. E agora quanto as filmes, o Mazzaropi se deu muito bem na vida porque o Mazzaropi vendia a lotação do cinema. E ele contava com a bilheteria. O Mazzaropi,

vamo supor, o cinema aqui de Lençóis, se cabia 500 pessoas, o Mazzaropi já cobrava na frente. “Olha, você vai ficar uma semana com meus filmes, eu quero tanto, porque eu sei que você vai ter todo esse espaço, vai entrar tantas pessoas, eu quero tanto, é já pode por na minha conta, senão o dinheiro não vai”. Eles contavam que as pessoas estavam acostumada a trabalhar em circo, então eles iam meio a meio, tá bom. Infelizmente as pessoas levaram eles com conta errada, só com despesas.

Célia: Neste sentido o circo era mais honesto? O tratamento com o pessoal do circo era menos...

José Carlos: Não é que era honesto, mas é que eles estavam presentes. Entendeu? Ele que fazia a portaria e o Tonico ficava na porta das cadeiras. Então os dois tinha controle do que fazia. E assim mesmo, o único problemas que tinha no circo, antigamente, era com a prefeitura que queria 10% da renda. Então, ele, o dono do circo, aí sim eles faziam alguma coisa... por 10% é muita coisa... “vamo dá 5, da 3% né?” E então eles estavam presente ali, agora com o cinema não tinha jeito, não sabia quantas vezes passava no dia, quantas pessoas estavam. Aí o cara falava, “coloquei no jornal, coloquei no lambe-lambe, paguei perua pra rodar nos centros”. Entrou 1.000, gastei 100, dava 100 pra eles e o cara do cinema ficava com 100 entendeu? Não tinha como ter lucro! E com referência... da primeira pergunta que você fez “Porque eles fizeram as peças teatrais”. Porque eles voltavam de 10 a 15 vezes em cada circo pra cantar...

Tinoco: Até vinte no mesmo lugar!

José Carlos: Então você imagina, eles ter que todas vez voltar. Vão fazer a mesma coisa, aí eles tiveram a idéia de fazer as peças, então tem “A cabocla”, tem “Tristeza do Jeca”, tem “Chico Mineiro”...

Tinoco: Viva São João...

José Carlos: Depois eles fizeram “Noite de São João”, lá que tem o “Papai Noel Chorou”, que é pro mês de natal. E aquela de Jesus Cristo, quer era três dias que levava. Sexta feira santa, eles também trabalhavam. Contava a paixão de Cristo na quarta, quinta e na sexta-feira é que Cristo morria e tal, tudo isso daí... Tudo isto eles tinham né? O que até uma pessoa falou pra mim, que naquela época eles podiam ser chamados de artistas multimídia. Eles eram autores, atores porque eles trabalhavam, o Tonico ensaiava todo mundo. Eles tinham o programa de rádio. O programa que você perguntou, eles fizeram o primeiro programa de televisão em 50, na Tupi, quando inaugurou. Como eles eram dois funcionários da difusora, eles foram fazer a inauguração da Tupi, Canal 3. Ele contou uma vez que ficou quase 20 dias lá, equipamento ali na esquina São João, mostrando que era televisão. E na inauguração eles participaram. Depois disso eles fizeram programa na tv Globo, na tv Bandeirantes, com o Silvio Santos, Chitãozinho e Xororó, Inezita Barroso, João Mineiro e Marciano. E naquela época, e como é até hoje, a corrida, dá 15, 20% de audiência, vinte pontos de audiência no domingo de manha, o programa dele dava 12 pontos. Muito mais que é o agora. Então o Silvio Santos, como não gosta de sertanejo mesmo, e nem de jornalismo, mesmo com toda audiência, com propaganda nossa, ele tirou todo mundo do ar antes de acabar o contrato, ele acabou com o programa e meter desenho na época lá, do Bozo, não sei o que... Mas eles passaram por todas as grandes redes de emissora. Programa de rádio foram 50 anos de rádio, sem sair do ar. Eles acabavam o contrato hoje, amanhã já

tava na outra. Eles trabalharam de 1942 a 49 na Difusora. De 1949 a 1969 na Rádio Nacional, que hoje é a Globo de São Paulo. De 1969 até 1988 na Rádio Bandeirantes. E de 1988 até 1990, 1991 na Rádio Record, que daí passou pro Edir Macedo e acabou com toda a linha sertaneja, de correio...

Célia: Esse material dos roteiros, tanto do cinema quanto das peças tem aqui?

José Carlos: Tenho algumas peças guardadas... Como eu vi que é um trabalho completo, eu proponho você me passar por email esse questionário, eu me comprometo a responder junto com ele. E todo material que a gente tiver, e que precisar pra pesquisa eu vou passando pra vocês...

Célia: A gente pode fazer cópia, me interessa muito... a gente pode fazer foto...

Nadir: A outra coisa que ele perguntou sobre a música sertaneja raiz. Eles eram um violeiro só com uma viola, e tenho um que primeiro começou a cantar Chico Mineiro e o outro terminava a ultima frase. Aí que foi que surgiram as duplas. Porque era um violeiro só que cantava. E ia em todo lugar que esse violeiro ia, sempre tem alguém que fazia a última frase. Repetia a última frase, por exemplo, amor, ele era o violeiro e cantava um verso de amor. Quando assim, terminava a música, ele assim respondia, amor. Aí que foi surgindo os duetos. Só que eles dois não. Eles dois cantavam na soleira da porta, dessa casinha que tá em Platanina. Eles dois cantavam em duetinho aquelas músicas que a mãe dele cantava, do jacaré, essas coisinhas que ele ouvia a mãe cantar, então eles faziam esses duetinhos. Mas eles lembram que os violeiros começaram assim. Violeiro saia...

Célia: E como é que é ser mulher de musico durante cinquenta e tantos anos?

Nadir: Faz 55 anos! E o que você tá vendo aqui né? Ficar atrás dele, é cuidando, é separar a vida de artista dele com a vida da gente. É o que eu digo uma coisa, o Tinoco pra mim, e pro meu filho, pra nós, ele quando ele põe o pé de fora de casa, ele é patrimônio nacional, ele não pertence pra gente. Então em show a gente larga ele muito a vontade. Atende todo mundo, é assim a nossa vida! Em 55 anos quase, eu me adaptei, eu acho que toda profissão, toda mulher tem que ter esse lado de separar a profissão do marido com o lar, com a casa, porque senão não funciona não! Essa história de não tem isso, não tem aquilo, não funciona não! Tem sim, mas tem que saber separa!

Célia: E a senhora viajou muito com ele esses anos?

Nadir: Não, quando o José Carlos era muito pequeno eu não ia muito com ele. Eu só passei a viajar depois que ele ficou maior. Aí agora eu acompanho ele em todos os lugares porque ele precisa muito de mim.

Célia: É uma fortaleza!

Nadir: Tem coisa que tem que ajudar a lembrar... A história da música sertaneja. Porque a música tristeza do Jeca, eles pegaram um folheto que tinha quarenta versos, e eles resumiram a Tristeza do Jeca em 3 ou 4 versos. Então você vê, quando eles pegaram uma primeira letra na mão com a Tristeza do Jeca eram quarenta os versos do Angelino de Oliveira. Erra quarenta versos, não é bem? Aí eles fizeram em três versos! Eles

resumiram pra três! Quer dizer, sem saber ler, escrever, tudo o que o Angelino de Oliveira fez em quarenta versos eles passaram pra três! Só que não é deles é do Angelino né?

Também fazia pecas de teatro Zé Fortuna, Pitangueira.

Nadir: Porque o filme “Obrigado a Matar” eles não puderam usar o nome Chico Mineiro. Daí puseram “Obrigado a Matar”.

Nadir: Agora essa história de como começou a música caipira o Zé vai passar pra vocês. Eles começaram cantando juntos, mas ele lembra de um tal de Canhoto. Eles já eram mocinhos. Eles iam nas fazendas, e esse Canhoto tocava. Aí foi que um cantava e o outro respondia. Aí foi que o Capitão Furtado começou a formar dupla, Capitão Furtado não, Cornélio Pires e sua gente! Aí ele começou a formar duplas. Mesmo quando eles fizeram esse concurso, já tinha dupla, tinha Piraci, tinha muitas duplas que já estavam cantando naquela época. E o Cornélio Pires, ele e sua gente, aí foi onde começou a surgir as duplas também. Então a história da música raiz é muito extensa... Tinoco diz assim que a música sertaneja não existe. Existe o sertanejo na onde você tira matéria prima pra fazer a música raiz, porque sertanejo trabalho lá no campo, no norte, no Rio Grande do Sul, que trabalha na lavoura. Então você vai lá buscar desse sertanejo o que ele faz pra você fazer a música raiz. É isso que eles sempre diz. Aquela vez lá não tem, a musica sertaneja não tem, o que tem é isso. Porque o que eles fizeram foi isso, eles foram pegar, tinha lá a fazenda do Lajeado, lá em Botucatu, eles fizeram Boi de Carro. E essa letra de música eles fizeram de um boi de carro que tava lá abandonado, e o boi velho pra morrer, eles fizeram a música boi de carro. Então ele tirou isto da onde? De lá do sertanejo, que trabalhava lá, daquele boi de carro. Então não tinha o que ele falar, a música raiz é isso!

Odirlei: Tem alguma ligação com a viola caipira?

Nadir: A viola caipira veio de Portugal. Ela veio de lá. Ela veio de lá... Só que quando ela chegou aqui eles foram. Tem um violão de doze cordas que é uma viola caipira! Ele nessa violinha que o índio trouxe lá com a cordinha de pescar, ele nem tinha noção, aquilo lá fazia um barulhinho, e começaram a cantar a musiquinha que a mãe dele cantava na roça... e eles cantavam. Então o Tonico namora uma moça debaixo do pé de ipê, aquelas flores bonitas, eles fizeram “Pé de Ipê”. Depois namorou uma outra, aí acabou com a moça, e ela ta vida lá em londrina, e fez “A cabocla”. Ele era apaixonado por ela e aí num baile o rapaz era de São Manuel, aí num baile, ele era pedreiro, ela casou e largou dele, ele, três, quatro dias doente por causa dessa moça. Ela ta, com oitenta e tantos anos e ainda ta vida! Então são coisas que eles tiraram mesmo, é o que ele fala, matéria prima. Aquele pé de ipê, aquela moça que ele namorou, e quando ele chegou no baile ela tava namorando... E isto que é história! Só que ele não tá ouvindo bem, nem com o aparelho, ele tem hora que dá umas esquecida das coisas. A gente tenta não deixar perder....

Anexo 4 – Transcrição da Entrevista realizada com Romeu Januário de Mattos (Milionário)

Entrevistamos Romeu Januário de Mattos, o Milionário, em 11/05/2007 no Hotel Bristol, na cidade de Piracicaba/SP. Momentos antes de iniciar o show que faria naquela ocasião, Milionário de maneira bem humorada respondeu algumas de nossas perguntas.

Optamos por transcrever a entrevista mantendo a pronúncia e o “modo de falar” do entrevistado. Segue na íntegra a transcrição de nossa entrevista.

Odirlei: Vocês nasceram aqui na região mesmo?

Milionário: Não. Sou mineiro, de Monte Santo. Zé Rico é pernambucano, de Paraná.

Odirlei: Quando criança ouviam que tipo de música?

Milionário: Eu, por exemplo, ouvia Tonico e Tinoco. Tinoco na época que era molecão.

Odirlei: Vocês trabalhavam antes de começar a cantar? Faziam o que?

Milionário: Na roça! Era roceiro né? A gente cantava lá na roça eu e meu irmão, desde de criança. A gente cresceu cantando. Molecão cantando. Lá na minha cidade, Monte Santo de Minas, cantava na rádio. Naquele tempo rádio era muito difícil. Rádio né? Quando chegava uma rádio numa cidade era uma novidade danada!

Odirlei: Isso quando mais ou menos?

Milionário: Eu nasci em quarenta. É em 50, 55 por aí, chegou a rádio. E a gente começou a cantar, molecão!

Odirlei: E fazia programa de rádio?

Milionário: Não só cantava!

Odirlei: E circo?

Milionário: Bem, circo a gente começou aqui em São Paulo. Quando a gente começou a cantar, partir pro profissionalismo né? Então a gente cantava em circo em 1970. Ai fazia circo. Não tinha outros eventos, não tinha aniversário de cidade! Era muito difícil, festa do peão, era muito difícil! Não existia! Naquele tempo não existia! O forte era o circo!

Odirlei: E como é que era o circo? Cantavam...

Milionário: O circo fazia show, fazia drama. Quem tinha drama levava drama. Os artista de nome daquela época era o Zé Fortuna e Pitangueira. Eles levavam drama. Eles lotavam as casas, a gente falava, lotava os circos com os dramas deles. Fazia os dramas

e depois cantavam. Fazia o show né? E depois veio Léo Canhoto e Robertinho também, faziam o drama, bang-bang. Aquele tempo era novidade! E o Milionário e José Rico vinha vindo engatinhando pra trás. Nós só fazia apresentação. Nós não levava o drama. Só o show.

Odirlei: E o nome da dupla como é que veio?

Milionário: O nome surgiu quando eu fiz a dupla com o Zé. Ele tinha o nome de uma dupla do Paraná, que se chamava Caracó e Cambai. A eu fiz a dupla com ele em São Paulo, em 1970. O parceiro dele parou. Que o parceiro dele é PM, polícia militar, naquela época. Então ele veio pra São Paulo, mais não agüentou a vida aqui e vortou pro Paraná. O Zé já ficou aqui em São Paulo. Aí eu conheci ele em 1970. Ai fizemos a dupla. Mais ele disse assim, sobre o nome né... Agora nós precisa arrumar um nome pra cantar, pra fazer uma nova dupla. Aí ele falou: Meu nome lá no Paraná, ele foi batizado lá na igreja, cantava no coral da igreja, e o padre batizou eu como Zé Rico, por causa que eu cantava mais alto do coral, cantava mais alto que todo mundo. Moleção né? Mas ele falou: Mas já tem muito Zé no meio, aquele tempo tinha o Zé da Estrada, tinha o Zé Fortuna, que é Zé também, tinha o Zé do Rancho também, que hoje p Zé do Rancho e os avós do Sandy e Junior né? Aquele tempo, Zé do Rancho tinha também! Mas eu falei: Zé Rico é diferente! Ai ele abraçou esse nome José Rico, mas ficou, e agora o Milionário? Vamo achar outro nome! Não tinha! Ai eu usei com ele, uns três, quatro anos, usando o nome de Tubarão e José Rico. É outro cara rico também né? E ai veio o nome do milionário. Aquele tempo da televisão preto e branco, não tinha nem televisão a cores! Eu tava assistindo o programa do Silvio Santos, na TV Tupi, um programa que ele tinha lá. Ai ele tinha um patrocínio dele, não se era dele o carnê, era o “carnê milionário”. Ai eu abracei esse nome! Pelo Silvio Santos!

Odirlei: Isso em 1970 mais ou menos?

Milionário: 72 pra 73...

Odirlei: Daí vocês já começaram a fazer logo sucesso?

Milionário: Não! Não! Não! De jeito nenhum! Demorou cinco anos! O sucesso veio dali cinco anos! Aí que nós com três anos e pouco e que nós gravemo o primeiro disco! Na gravadora Califórnia o primeiro disco! Mas não aconteceu nada! Aí aconteceu quando nos viemos a gravar pela gravadora Chantecler. Ai gravamo “De longe também se ama” e “Dê amor pra quem te ama” veio depois. O primeiro sucesso nosso foi “Dê amor pra quem te ama”, “De longe também se ama” o primeiro, depois “Dê amor pra quem te ama”. Aí depois o quinto volume, o quinto disco, que veio “Estrada da Vida”. Ai que foi a marca do Milionário e José Rico!

Odirlei: Isso foi quando? 78, 79?

Milionário: Por aí!

Odirlei: Daí foi que estourou?

Milionário: Estourou! Estamos até hoje aí com essa Estrada da Vida. Ela é graças a Deus. Todo show tem que cantar ela. Tem que fechar com chave de ouro!

Odirlei: Mas eu tô aqui pra saber do filme Estrada da Vida! Porque vocês resolveram fazer cinema?

Milionário: O cinema surgiu do seguinte. O Nelson Pereira dos Santos é nosso cineasta brasileiro maior. Ele estava fazendo um filme lá no norte, chama-se “Terra Seca”. Aí, lá no norte, praquelles mundão de Deus. Ele viu um minininho cantando assim, com o violão, um minino assim, de colônia. Cantando “Estrada da Vida”. O menino cantando lá, com o violãozinho lá cantando. O Nelson perguntou pra ele: O que é isso que você ta cantando? Que que é? Ele falou assim: É uma música do Milionário e José Rico! (Risos) Mais quem é esse cara? Milionário e José Rico? Ué? Milionário e José Rico, eles canta aí, faz sucesso! O Nelson não conhecia né? Aí o Nelson chegou, falou: Mas a música, né, ela tem um caminho pra fazer um filme. Vamos achar esses caras aí, vamos procurar eles! Ai procurou. Nosso empresário na época era o José Raimundo. E troçaram aquele negócio, aquela coisa toda, e foi onde que partiu pro cinema Milionário e José Rico!

Odirlei: Então foi o Nelson que foi procurar vocês pra fazer o filme?

Milionário: Ele que foi procurar! O Nelson Pereira!

Odirlei: A idéia de contar a história da dupla foi de quem? Foi de vocês? Foi dele?

Milionário: Não! Aí teve pra fazer o roteiro várias pessoas. Inclusive o filho dele, o Ney Santana. O Ney Santana foi assim, que ajudou a fazer o roteiro. Porque a gente era cru de cinema! Não sabia nada! Pra fazer o roteiro então ele pegou, fez o roteiro, a gente contava as histórias, que foi acontecendo no circo. O filme “Estrada da Vida” é uma realidade do Milionário e José Rico. Nós passamos por tudo aquilo. E ainda tinha bagagem pra fazer mais três filmes ainda...

Odirlei: Só que no filme vocês estão muito a vontade...

Milionário: A vontade... é o Nelson viu as primeiras tomadas, a gravação né? E falou: Ah, não vou falar com vocês! Eu vou deixar vocês seguir do jeito que vocês quiserem né? Não vou falar que vocês precisa fazer isto, fazer aquilo, porque vocês já são dois artistas feito! (Risos) Ai deixou a gente a vontade pra fazer a coisa!

Odirlei: E o filme fez sucesso?

Milionário: Ah! O “Estrada da Vida”, vou te contar! O tanto de sucesso que fez, que a minha mulher, a minha esposa hoje, quando saiu o filme eu não era casado com ela. Ela morava em Mogi-Mirim, onde eu moro hoje. Ela foi no cinema sete vezes pra assistir o filme “Estrada da Vida” (Risos) Tinha fila! Tinha fila! (Risos) Ai ela foi sete vezes assistir o filme! Foi um sucesso! O filme foi pra China, foi vendido pra dezesseis países na época né? Então nós entramos em Brasília, nós pegamos um festival de cinema né? E então nosso filme foi classificado em primeiro lugar!

Odirlei: E o Nelson ia junto?

Milionário: Ah! Ia junto o Nelson Pereira dos Santos! Aquele tempo o presidente da República era o Figueiredo. Então no dia de escolher os filmes lá, tudo de Brasília. Tava na primeira fila com a gente, o presidente da república! Pra nós foi uma grande... Dois caboclos vindo lá da roça, da enxada lá, e chegar num ponto desse! Pra nós foi o máximo! Nossa Senhora! Na China então! Quando chegamos lá, fomos recebidos pelas maiores autoridades. Aquilo pra nós foi um... coisa que eu nunca mais pensaria que ia ser! Uma coisa dessa! Eu nunca mais vou esquecer!

Odirlei: E daí, deu dinheiro?

Milionário: Deu muito dinheiro, graças a Deus! Ganhamo dinheiro! O filme é um sucesso até hoje!

Odirlei: E daí vocês foram fazer outro filme, com o Ney Santana...

Milionário: Com o Ney Santana! O “Sonhei com Você”. Mas já não foi mais aquela produção! Não teve uma produção do Nelson! Eu sei que a coisa né... é mesma coisa de uma música. É um compositor tem um valor pra uma música. Ele faz uma música de sucesso pra uma marca. Igual nós, temos o “Estrada da Vida”, Chitãozinho e Xororó tem “Fio de Cabelo”, o Zezé tem “Pão de Mel”. Então eu acho que o diretor de cinema é isso aí! Ele foi feito pra fazer cinema, que é o Nelson Pereira dos Santos. Que é o cara!

Odirlei: Esse não fez muito sucesso?

Milionário: Não! Parece que foi um filme meio apagado pra Milionário e José Rico. Parece que não foi uma história, muito assim, que não era uma história de ponta de linha, uma ponta assim, não era! “Sonhei com você” não era uma história. O meu sonho era fazer um filme depois do “Estrada da Vida”, eu queria fazer um filme do “Sonho de um caminhoneiro”. É uma música nossa, que daí tem história! História de caminhão, de assalto, de estrada, de tudo! Então eu queria fazer, mas depois, a gente não é, a gente é um parceiro, faz parceria com o Zé Rico, entoa não teve aquela coisa...

Odirlei: Se eu perguntar pro senhor porque um fez sucesso e outro não...

Milionário: Não sei o porquê que um filme foi tão bacana e outro, rodou bem, mas não foi assim um “Estrada da Vida”.

Odirlei: No “Estrada da Vida” tem uma cena que eu acho muito curiosoa. Quando vocês vão cantar no circo, o dono do circo fala, “aqui é uma dupla caipira e tal. O Zé Rico fala caipira pode ser seu pai.....

Milionário: (Risos) Caipira não! (Risos). Porque hoje a música sertaneja, caipira... Hoje não tem ninguém caipira mais! Hoje você chega aí no sertão, tem televisão, parabólica, todo mundo sabe mais do que a gente! Chegou lá televisão, chegou a leitura, chegou tudo lá, professor...

Odirlei: Mas naquela época ser chamado de caipira...

Milionário: Ah! Aí era ofender né? Naquele tempo a música sertaneja, caipira era muito discriminada! Na época a gente tinha te vergonha de carregar a viola na rua! O estojo de viola! Tinha até vergonha! Eles falava “Óh os caipira aí, óh! Óh os caipira aí, óh! Então ficava aquela coisa! Mas hoje a música misturou né...

Odirlei: Mas quem que compõe?

Milionário: O Zé Rico compõe bem. O sucesso “Estrada da Vida” é do Zé Rico. E ele compõe bastante música. Pega dos outros, mas ele que compõe grande parte.

Odirlei: Saberá me dizer quantas músicas vocês já gravaram?

Milionário: Ah, não sei! É muita!

Odirlei: Voltando lá pro filme, quanto tempo mais ou menos demorou pra ser feito?

Milionário: A filmagem demoro mais ou menos eu acho, uns nove a dez meses. Não tenho muita lembrança, mas acho que uns nove, dez meses...

Odirlei: No começo da carreira, quem teve a idéia de colocar os novos instrumentos musicas na música? A musica caipira era mais viola...

Milionário: Mais viola e violão!

Odirlei: E quem teve a idéia de fazer o que vocês fizeram?

Milionário: É a gente tinha aquela idéia de crescer né? A gente não podia ficar! Quando a nós começamos a tocar, começou a mudar a coisa! A gente pegava aniversário de cidade, aquilo tudo pra fazer um show pra mais gente. Aquele tempo se cantava pra cinco mil, três mil pessoas, Era.. Nossa! Pelo amor de Deus! A gente falou, a gente... Isso que arrumar uma coisa pra atingir mais longe! O que nós vamos fazer? Fazer um som, cantar com som da gente, por instrumento, aí que vem crescendo, aquela coisa. A primeira música que pusemos guitarra no estúdio, foi uma gozação! Os críticos diziam: Poxa! Você vê essa dupla aí? Pondo guitarra! Guitarra é negócio de rock essas coisas, roqueiro! Mas não tem nada a ver! A música é música! Guitarra é um instrumento musical, tanto pra um roqueiro... mas já tem a parte sentimental também que ela funciona! Então é coisa que ninguém via, mas nós tivemos essa idéia de dar um passo na frente! Ai pusemos bateria, que ninguém, por exemplo, caipira, tocada música com bateria! Era um xingo! (Risos) Fomo pondo! Fomo pondo! Foram aceitando! Aceitando! Fomo incrementando aquela coisa, pusemo sopro. Porque o Milionário e José Rico era nosso estilo. Mais assim, um mexicano, a gente tem uma grande parte do paraguaio, do argentino, né? O paraguaio toca paraguaio, o argentino toca o chamamé, e os mexicano, as rancheira. Então as rancheira tem que por os mariachis! Ai, é onde é que nos fomos! Hoje a banda pronta que todo mundo veio vindo atraz e deu certo! Tamos aí!

Odirlei: O senhor lembra da primeira música que colocou guitarra?

Milionário: Parece que foi “Solidão”. (Cantando) “Alguém me falou que você me enganou, eu não posso acreditar...” É essa aí mesmo! “Solidão” foi a primeira música!

Odirlei: Deixa eu fazer outra pergunta sobre o filme. O que os críticos da época falaram sobre os filmes?

Milionário: O primeiro a crítica foi até uma crítica construtiva. O “Estrada da Vida” era uma crítica de admiração, né? Todo mundo admirava o Milionário e José Rico no cinema. E nos demos aquele recado que todo mundo pensou que não daria! Mais nós demos um recado até bonito, né? E acho que foi um sucesso! Acho que valeu!

Odirlei: Qual filme que o senhor gosta mais?

Milionário: Os dois! Mas o “Estrada da Vida” é o que marcou mais! Mais autêntico! Novo né?

Odirlei: O senhor deve ter assistido aos filmes do Mazzaropi...

Milionário: (Risos) Hoje mesmo peguei umas fotos do Mazzaropi em casa! Hoje! Eu tenho até umas fotos de cinema que ele me deu! Fui muito amigo do Mazzaropi...

Odirlei: Ah é?

Milionário: Então ele me dava aquelas fotos de cartaz que eles punham na porta do cinema. Ele me dava uma foto! E eu guardei aquilo como lembrança! E tem em casa! Quando eu mostro aquilo pras pessoas, as pessoas ficam assim óh (Gesticula, tentando dizer que as pessoas ficam de queixo caído) Com essas fotos dele! Com essa foto colorida! Tem uma foto dele, que ele tá com uma pedaço de fumo assim, aquele fumo de corda...

Odirlei: Sei..

Milionário: Querendo bater na muié dele! Com pedaço de fumo (Risos) Aquilo pra mim é um show! Ele batendo na muié dele com um pedaço de fumo! (Risos) Aquilo é um show!

Odirlei: Então quer dizer que o senhor foi amigo do Mazzaropi?

Milionário: Nossa! Mazzaropi! Nós ia lá pro hotel! Nos ficava no hotel dele lá! Muito amigo! Trabalhava em circo, junto com a gente!

Odirlei: Ele chegou a trabalhar com vocês?

Milionário: Não assim, não! Aliás, o Mazzaropi todo mundo tinha medo dele, por causa que o nome dele era muito grande! Aí a gente ia marcar o show no circo, e dizia: Mas vocês não vai levar o Mazzaropi não né? Aténs de mim não né? (Risos) Ele chegava lá e rapava a praça! (Risos) Ele fazia três, quatro dias num circo só! Era gente lotada! Então quando combinava um show de circo falava assim: Você não vai levar o Mazzaropi antes não né? E nem depois (Risos)

Odirlei: E esse shows... Brasil inteiro foi feito show?

Milionário: Brasil inteiro! Onde a gente podia ir!

Odirlei: Qual o lugar mais longe no Brasil que vocês foram?

Milionário: Aquela época? Mato Grosso! Ia fazer show muito no Mato Grosso! Dourados, Campo Grande. Ia muito pra lá!

Odirlei: Exterior também?

Milionário: Não, não! Na época não! Exterior nos fomos agora. Só depois! Fomo na China, depois do sucesso. Tivemos nos Estados Unidos agora, esse ano passado. Fizemos quatro shows nos Estados Unidos. E tamos aí! Onde bater o Milionário e José Rico estamos lá! Alô Marília! Dia 2 de Junho tamo lá! (Falando pra câmera)

Odirlei: E os “2 Filhos de Francisco”, o senhor assistiu?

Milionário: Olha eu assisti uns pedaço que passou. A gente não tem quase tempo. Assisti uns pedaço na Globo. É a gente curtiu um pouco o Zezé!

Odirlei: Gostou?

Milionário: Gostei! Gostei! Muito bom!

Odirlei: Acha que tem alguma coisa parecida com o filme de vocês?

Milionário: Não! Não! Acho que não! É outro filme, é um outro... outro roteiro, né? Zezé tá de parabéns, porque é o primeiro filme dele, e acho que funcionou muito bem!

Odirlei: Caipira ou Sertanejo? O que é Milionário e José Rico?

Milionário: Milionário e José Rico é um sertanejo moderno! Música brasileira! (Risos)

Odirlei: O nome dos filmes...

Milionário: O Zé Rico! Veio da música dele!

Odirlei: Uma outra coisa. No final do “Estrada da Vida”, cada um vai pra um lado. A idéia foi de quem fazer aquilo?

Milionário: A idéia foi do Nelson mesmo: Vamo fazê uma dispidida aqui, cada um vai pra um lado, vai cuidar da sua família, vai ver as família como é que ta... Porque nós ficamos muito tempo no mundo, viajando. Vamo ver as família, como é que tá! Eu vou ver meu pai, o Zé Rico vai ver a mãe dele. Então cada um sai pra um lado! Eu acho bonito aquilo lá! Muito bonito! Uma cena do filme que eu admiro muito foi aquela! Hora que dá pra arrepiar! Até hoje dá pra arrepiar!

Odirlei: E a pensão dos artistas...

Milionário: (Risos) Romance! (Risos) Aquilo foi criado!

Odirlei: Daí o segundo filme começa com vocês...

Milionário: Voltando do Estrada da vida! Retomando a carreira!

Odirlei: Tem biografia? Estudo sobre a dupla?

Milionário: Não. Ainda não fizemos! A idéia nossa é fazer um livro. Uma história. Aquela como diz o Zé Rico, tem uma música que fala assim “Levando a Vida” chama a música, diz “Feliz daquele que tem história pra contar”. Então acho que nós tem uma história muito bonita! Uma história séria! Sem rabo! Nós somos assim, um Roberto Carlos! Não vou comparar com Roberto Carlos, que ele é o Rei! Mas o Milionário e José Rico, nós somos assim, parecido com o Roberto Carlos. Que Roberto Carlos até hoje ninguém, não vejo ninguém falar mal do Roberto Carlos! Só fala bem! E Milionário e José Rico também! Nós gozamos desse privilégio! So fala bem de Milionário e José Rico. Nós nunca deixamos um rabo pra trás!

Odirlei: Uma pergunta que lembrei agora! As roupas de vocês, que teve a idéia de colocar as roupas coloridas? Que é diferente das outras duplas...

Milionário: A gente vai bolando assim! Vai pondo uma calça, uma camisa, uma bota, uma coisa... E a gente vai botando aquelas coisas pela gente mesmo! Nós não temos figurino! O figurino nosso é de nós mesmo! Nós que inventamos! (Risos)

Odirlei: Só mais uma pergunta! Quando veio o sucesso, mudou muita coisa?

Milionário: Muda muita coisa! A gente, as responsabilidades muda! A gente vai adquirindo outras coisas, a gente vai comprando, vai fazendo, vai comprando fazenda, vai comprando carro! As responsabilidades vai mudando! As responsabilidades muda muito! Se torna conhecido!

Anexo 5 - Depoimento Ms. André Siqueira

(Professor de linguagem e estruturação musical da Universidade Estadual de Londrina)

Este pequeno texto foi elaborado após o depoimento do músico e professor de linguagem e estruturação musical da Universidade Estadual de Londrina André Siqueira no dia 11/04/2008, na cidade de Marília/SP. Mostramos ao professor trechos dos filmes em que as canções de sucesso se fazem presente. Após a produção deste material, o enviamos via email para que André o aprovasse e nos indicasse qualquer possível alteração, caso nossa escrita não correspondesse à exposição que nos fez. O texto que segue foi revisto pelo professor e nos enviado por email em 21/04/2008.

.....

Na canção *Luar do Sertão* (Catulo da Paixão Cearense) percebe-se uma repetição métrica previsível e regular no que tange seus aspectos propriamente musicais, transmitindo uma idéia de ostinato rítmico. Dessa maneira observa-se nessa canção, principalmente nas estrofes, a predominância de uma única célula rítmica, o que revela uma característica prosódica circular, devido ao “encaixe” texto x música.

Luar é construída por meio padrões rítmicos próximos aos encontrados nas modinhas (influência portuguesa), é uma música livre de pontuações rítmicas de origem africana. Composta segundo o sistema tonal (idioma musical que se estruturou, no ocidente, a partir do século XVII e que tem seu declínio no final do século XIX), com uma direcionalidade harmônica relativamente simples, sem cadências deceptivas ou acordes alterados. Além disto, deve-se pensar no timbre da voz dos cantores, neste caso Tônico e Tinoco. Com suas vozes agudas e pelas palavras pronunciadas sem seguir a norma culta parecem criar certa opacidade em sua interpretação. O ar nostálgico que perpassa esta canção se dá principalmente pelo uso do timbre das vozes dos cantores, ou seja, essa nostalgia se constrói a partir da escolha daquele que canta.

A canção *O Menino da Porteira* (Teddy Vieira e Luizinho) também é construída obedecendo ao sistema tonal e, assim como em *Luar do Sertão*, com um material harmônico extremamente limitado. Com a gravação que Sérgio Reis faz da canção, cria-se uma certa transparência, ou seja, não há elementos de timbre que remetam à ruidosidade, no sentido de opacidade. A voz com vibrato do cantor transmite certa limpeza e racionalidade, auferindo ares de transparência para a canção, por meio de sua interpretação próxima do estilo *bel canto*. Vale lembrar que uma determinada

concepção de timbre vocal, traz uma determinada concepção de mundo. Essas características também estão presentes na canção *Poeira* (Serafim Gomes e Luiz Bonam) que, mesmo sem a utilização de acordes dissonantes, mantém uma harmonia mais circular, com cadências próximas ao estilo modal, com características musicais próximas às encontradas no nordeste do Brasil.

Em *Estrada da Vida* (José Rico), interpretada pelos cantores Milionário e José Rico, procura-se uma maior transparência musical, no sentido de evitar ruídos, tal como realizou Sérgio Reis ao cantar *O menino da Porteira*. Existe em *Estrada* uma fórmula métrica (tempo ternário) que é explorada em todas as outras canções presentes no filme homônimo. Neste sentido percebe-se um padrão de similaridade em todas as canções da dupla, aparecendo em suas melodias, arranjos (incluindo a maneira de cantar) de um determinado padrão composicional que explora uma única fórmula métrica e de timbre. Dessa maneira, ela difere tanto de *Luar do Sertão* quanto de *O Menino da Porteira* por ter características métricas, melódicas e de timbre, completamente diferentes. *Estrada* relembra algumas das canções interpretadas pela dupla Pedro Bento e Zé da Estrada que traziam elementos musicais associados à música de origem espanhola e mexicana (mariachi), principalmente em seu arranjo (instrumentos musicais e melodias). Quando Milionário e José Rico associam elementos da música mexicana, a maneira de compor em *terças* (padrão da música sertaneja e caipira) mantendo o dueto de vozes, eles fazem um pastiche, no sentido de amalgamar elementos musicais de várias origens, modificando o material artístico original, apropriando-se deles ao seu modo e criando desta maneira uma nova forma artística.

Anexo 6 – DVD com trechos dos filmes analisados