

Odirlei Dias Pereira

No Rádio e nas Telas

O rural da música sertaneja
em sua versão cinematográfica



CULTURA
ACADÊMICA
Editora

ODIRLEI DIAS PEREIRA

No Rádio e nas Telas

ODIRLEI DIAS PEREIRA

No Rádio e nas Telas

O rural da música sertaneja em sua versão cinematográfica

Marília

2011



CULTURA
ACADÊMICA 
Editora

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS

Diretora:

Profa. Dra. Mariângela Spotti Lopes Fujita

Vice-Diretor:

Dr. Heraldo Lorena Guida

Copyright© 2011 Conselho Editorial

Conselho Editorial

Mariângela Spotti Lopes Fujita (Presidente)

Adrián Oscar Dongo Montoya

Ana Maria Portich

Antonio Mendes da Costa Braga

Célia Maria Giacheti

Cláudia Regina Mosca Giroto

Marcelo Fernandes de Oliveira

Maria Rosângela de Oliveira

Mariângela Braga Norte

Neusa Maria Dal Ri

Rosane Michelli de Castro

Ficha catalográfica

Serviço de Biblioteca e Documentação – Unesp - campus de Marília

P436n Pereira, Odirlei Dias.
No rádio e nas telas : o rural da música sertaneja em sua
versão cinematográfica / Odirlei Dias Pereira. – Marília :
Oficina Universitária ; [São Paulo] : Cultura Acadêmica, 2011
222 p. ; 23 cm.

ISBN 978-85-7983-200-0

DOI:<https://doi.org/10.36311/2011.978-85-7983-200-0>

1. Cinema – Aspectos sociais. 2. Sociologia rural.

3. Cinema brasileiro. 4. Música sertaneja. I. Autor. II. Título.

CDD 302.2343

Editora afiliada:



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

*Aos meus avós, que trocaram olhares
ao som de Tônico e Tinoco.
Aos meus pais, que trocaram beijos
ao som de Milionário e José Rico.
Ao meu irmão, fã incontestado
do sertanejo universitário.*

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP – pelo apoio à minha pesquisa de mestrado que deu origem a este livro.

À Professora Célia Tolentino, que orientou a pesquisa de maneira primorosa e se tornou uma grande amiga. Com um olhar perspicaz e inovador, além de me ensinar sociologia, me transmitiu uma postura exemplar em relação à produção do conhecimento e da vida acadêmica.

Ao Professor Paulo Eduardo Teixeira e à Professora Fátima Aparecida Cabral: agradeço a ambos pela leitura minuciosa e atenta do meu trabalho, pelas dicas importantes e observações instigantes que muito me fizeram pensar. Ao Professor Dr. Eduardo Victorio Morettin, pela leitura generosa e pelas sugestões.

Aos membros do Grupo de Estudo e Pesquisa em Cinema e Literatura da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP de Marília. 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 José Perez, o Tinoco, sua esposa Nadir Perez e seu filho e empresário José Carlos, que atenciosamente me receberam na cidade de Lençóis Paulista, onde Tinoco entre risos e histórias me concedeu um depoimento 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 me concedeu generosamente o seu depoimento.

Ao músico e Professor de Linguagem e Estruturação Musical da Universidade Estadual de Londrina, André Siqueira, que atenciosamente assistiu comigo trechos dos filmes e, com seu violão em mãos, mostrou as diferenças existentes entre a música caipira e a sertaneja, o que muito ajudou a dar outras cores a este trabalho.

Aos funcionários da seção de Pós Graduação, sempre atenciosos e preocupados em ajudar, bem como aos 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 e Américo Neto: 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 Elisângela Santos, Lilian Victorino, Gerson Alves, Simone Evangelista, Gabriel Salum, Thiago Antunes, Fabrícia Viviane, Carla de Fátima Cordeiro, 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, 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)

SUMÁRIO

PREFÁCIO	13
INTRODUÇÃO	15
Um cinema popular	15
1970: MOMENTO DE (IN)DEFINIÇÕES	23
LUAR DO SERTÃO OU A INGENUIDADE FORA DE MODA	33
Tonico e Tinoco: da roça ao rádio	33
A música e o filme: discursos díspares	35
Paulo: engenheiro e vilão <i>ou</i> os descaminhos do urbano	46
O coração da mocinha entre o violeiro e o engenheiro	48
Os personagens cômicos: a distensão do conflito	51
E o teatro caipira vai ao cinema	57
O MENINO DA PORTEIRA: OS DILEMAS DE UM CAUBÓI À BRASILEIRA	65
Sérgio Reis e a música de sucesso	65
Diogo: o moderno boiadeiro ou um rural em ritmo de aventura	70
Em busca de um culpado: da música de sucesso para o filme	76
Caipira, sertanejo e o western feijoada	80
Um filme indeciso	85
1980: A CONSOLIDAÇÃO DA SOCIEDADE DE CONSUMO	91
Estrada da Vida: nós não somos caipiras!	101
Milionário e José Rico: os <i>gargantas de ouro</i> do Brasil	101
Os filhos do milagre	106
Caipira é teu pai!	114
O “modão” para o “povão”	118
As amadas e as amantes: passadismo e transição	123
Um cinema sem lágrimas	126

SONHEI COM VOCÊ: DE MILIONÁRIO E JOSÉ RICO À CRUZADO E CRUZADINHO..	129
O fio que faltava.....	129
A Santa sumiu, o Milagre acabou	133
Do sonho à realidade	137
Marcela: a <i>cowgirl</i> do asfalto	144
Um <i>vale tudo</i> cinematográfico	148
1990: AS DURAS LEIS DO MERCADO OU SALVE-SE COMO PUDER!	153
2 FILHOS DE FRANCISCO: A EPOPEIA DE UM HERÓI POPULAR	161
Da televisão ao cinema	161
O cinema vai ao rodeio: os dois filhos de Francisco em busca do seu público.....	165
Francisco: a peleja de um herói à brasileira	167
De caipira a sertanejo: o <i>poder</i> da canção	173
Dona Helena e as mulheres: a outra perspectiva da saga	180
Uma história real?	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
REFERÊNCIAS	193
Filmografia:.....	197
Filmes analisados.....	197
Depoimentos.....	199
ANEXO A	
Transcrição da entrevista realizada com José Perez (Tinoco).....	201
Anexo B	
Transcrição da Entrevista realizada com Romeu Januário de Mattos (Milionários).....	215

PREFÁCIO

Este livro é a realização de um sonho. O sonho de uma família de lavradores que não mediu esforços para que o filho estudasse e desse sua contribuição à sociedade brasileira através do pensamento e das letras. Também o sonho do seu autor, dos seus amigos e de todos aqueles que tiveram a oportunidade de conviver com Odirlei Dias Pereira, o Odi, nos anos de graduação e pós graduação junto à Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp, no Câmpus de Marília.

Engajado na vida acadêmica, agregador, Odi participou ativamente da criação do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura e do seu periódico *online*, a revista *Baleia na rede*, trazendo para o projeto os companheiros de turma, os alunos ingressantes, motivando, organizando, secretariando as reuniões e atividades de seminários e jornadas. Destes encontros de estudo, resultaram, e ainda resultam, outras teses, outras pesquisas, livros e artigos de colegas que não esquecem a sua preciosa e dedicada contribuição para que os encontros fossem entusiasmados e produtivos. Como Coordenadora do Grupo de Pesquisa e sua orientadora, encontrei no aluno prestativo um colaborador incansável para os projetos que logo se tornaram comuns, como foi o caso da pesquisa que origina esta publicação. Neste sentido, neste livro ressoam as longuíssimas discussões sobre a relação entre arte e sociedade e, particularmente, sobre a leitura que a cultura brasileira fez e faz do mundo rural de onde somos ambos originários.

Neste trabalho, juntou a seriedade acadêmica à paixão pela arte cinematográfica para pensar o rural brasileiro nos anos em que a nossa urbanização se tornava hegemônica. O resultado é um texto instigante, que mostra o quanto o rural foi e tem sido uma componente difícil da identidade nacional. Assumido a perspectiva de Frédéric Jameson, de que mesmo a arte mais degradada é capaz de falar do seu tempo e do seu país, examinou filmes como *Luar do Sertão*, *Menino da Porteira*, *Estrada da Vida*, *Sonhei com Você* e recente *2 Filhos de Francisco*. Analisou o cinema inspirado pela música sertaneja e caipira de sucesso, observando que na maioria das vezes resta o discurso ambíguo, sobretudo, quando o rural é sinceramente presente na conformação das obras e o público não perdoa, deixando a sala escura vazia. Ou então, quando relido, lota as salas de cinema para ver nas telas aquilo que não é, ou seja, o rural romantizado da simplicidade, ou da aventura, ou recriado pela nostalgia do já perdido.

Escrito em linguagem clara e acessível, este livro pensa sobre o Brasil das décadas recentes constituindo-se numa ferramenta importante para os professores que utilizem o audiovisual em sala de aula, particularmente, na formação básica. Esta contribuição estava na mira do seu autor no momento de sua feitura.

Odi deixou-nos precocemente, logo após defender a sua dissertação, nos finais de 2008. Mas, além da imensa falta, deixou seu pensamento vivo, aberto às discussões e debates através deste livro.

Célia Tolentino
Marília, 5 de abril de 2012

INTRODUÇÃO

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 Emilio Salles Gomes, in Jornal da Tarde, abril de 1973)

UM CINEMA POPULAR

Este livro 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 tentaremos mostrar. 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, caipira, isto é, rural. 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 seqüência – 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 controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 1977, p. 10). Em *Cinema: revelação e engano*, Xavier 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”, pois “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, 1996a, p. 89). Em outro texto, chamado *Compreender as imagens: hipóteses para uma sociologia das artes visuais*, Menezes 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” (MENEZES, 1996b, 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” (MENEZES, 1996b, 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” (MENEZES, p. 27, 1996b).

Em *As Marcas do Visível*, Frederic Jameson (1995, p. 159) 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”. 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” (JAMESON, 1995, 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, este livro traz a análise de cinco obras cinematográficas baseadas em canções de sucesso e/ou vidas de cantores famosos da chamada música sertaneja: *Luar do Sertão* (1970), com a dupla Tonico e Tinoco; *O Menino da Porteira* (1976), com Sérgio Reis; *Estrada da Vida* (1979/80) e *Sonhei com Você* (1987), ambos apresentando Milionário e José Rico; e *2 Filhos de Francisco* (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 disso, 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). Percebemos, 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. Mas, como manda a indústria do consumo, esses produtos não permaneceriam em “alta” por mais que uma década, e os filmes analisados nos permitem perceber isso.

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 bonde¹. 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* (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 Tangará 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 falar do norte”, e o cateretê “Anedotas”. (SILVA, 2007, p. 3)

No primeiro longa-metragem sonorizado no Brasil, *Acabaram-se os Otários* (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: *Chú-chuá* 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* (1931) e *Fazendo Fita* (1935) ambos de Vittorio

¹ Cf. AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Capellaro, *Tereré não resolve* (1938), *Samba em Berlim* (1943), *Pif-paf* (1945) de Luís de Barros e *Abacaxi Azul* (1944) de Wallace Downey.

Percebemos assim que a relação entre o rádio e o cinema no Brasil não é recente 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* (1931), dirigido por Wallace Downey 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* (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 desta década, 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 homônimo.

Na virada das décadas de 1960 para 1970, os filmes *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968), *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1969) e *Roberto Carlos a 300 Km/h* (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 o cantor Waldik Soriano, grande sucesso de público com suas canções deliberadamente “cafonas”, foi levado ao cinema em 1969 estrelando os filmes *Paixão de um homem* e *Poderoso Garanhão*. No Rio Grande do Sul, o cantor Teixeira levava suas canções de sucesso ao cinema, como é o caso do filme *Coração de Luto* (1966/67), que emprestou o nome e construiu seu enredo tomando como ponto de partida a canção de sucesso homônima. Mirian de Sousa 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 Tônico e Tinoco. Tomando como base a conhecidíssima canção “Luar do Sertão”, composta por Catulo da Paixão Cearense em 1914, o diretor acreditava que conquistaria um grande público. Seguindo a mesma estratégia, Jeremias Moreira Filho realizaria, em 1976, *O menino da porteira* com o cantor Sérgio Reis. 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* (1987), agora sob a direção de Ney Sant'Anna. Depois de uma longa crise que se abateu sobre a produção cinematográfica nacional, a música sertaneja, e a história de seus cantores, voltaria às telas somente em 2005, com *2 Filhos de Francisco: A história de Zezé di Camargo e Luciano*, obra de Breno Silveira.

Todos estes filmes tiveram em mira o público consumidor de uma determinada canção ou cantor de sucesso, com sua poesia e sua roupagem musical. Todavia, os consumidores da canção de sucesso nem sempre foram ao cinema prestigiar seus ídolos como poderemos ver nos capítulos que se seguem.

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 tá engolindo cada sapo no caminho. (Meu caro amigo.
Canção de Francis Hime e Chico Buarque, 1975).*

Em 1970, o país passava por grandes mudanças econômicas e sociais. Grande parcela do investimento do capital do Estado se dava 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”. O dinamismo do setor industrial mobilizava trabalhadores, antes envolvidos em atividades ditas primárias, arrastando consideráveis parcelas da população rural às cidades em busca do aumento de suas rendas. O recenseamento brasileiro de 1970, segundo Walter de Sousa (2005, p. 164), revelou que “[...] dos quase 100 milhões de habitantes, 52 milhões viviam na cidade e 41 milhões no campo”. Mas, ao lado da euforia da classe média, que teve seu poder aquisitivo ampliado neste período, existia a outra face do país que não era atingida por esse milagre e que dele conheceria apenas as promessas não cumpridas, engordando as periferias e as filas dos desempregados no final do decênio.

A produção cinematográfica brasileira em fins dos anos 60 e início dos 70, segundo Marcos Napolitano, 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 norte-americana e por outro havia uma “[...] tendência mais intelectualizada dos realizadores ligados ao Cinema Novo, o cinema brasileiro dependia cada vez mais do apoio oficial para realizar filmes que fossem além da demanda por lazer, marca principal do gosto popular pelo cinema.” (NAPOLITANO, 2006, 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” (NAPOLITANO, 2006, p. 97).

No final da década de 60, jovens diretores ligados de início ao Cinema Novo vão aos 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, p. 10), 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”. José Mário Ortiz Ramos afirma que o “[...] desenrolar da cultura brasileira pós-68 está assentado em bases complexas, decorrentes de uma gradativa industrialização da produção cultural”. (1987, p. 401). Ainda segundo Ortiz Ramos, 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.

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, p. 132), “acompanha as mudanças mais gerais da sociedade”. 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” (ORTIZ, 2001, 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 “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, p. 80), 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”. 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 Tônico 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” (SOUSA, 2005, p. 165). Neste contexto, desponta a dupla Léo Canhoto e Robertinho que resolvia “casar a malvadeza rural com a esperteza do urbano moderno” (SOUSA, 2005, 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, p.179) em *Música caipira: da roça ao rodeio*, tinha o desejo de modernizar “a cara da música e do próprio artista sertanejo” 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 disso, Waldenyr Caldas (1979, p. 10), 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”.

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, p. 19) 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.” 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, p. 15), 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.

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 *locus* 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” (ABREU, 2006, p. 9). 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” (ABREU, 2006, p. 9). 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 apoia-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” (ABREU, 2006, 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.

Apostando nessa junção – temática rural e música caipira – Oswaldo de Oliveira leva às telas alguns cômicos e cantores conhecidos. Foi trabalhando na Boca como maquinista, assistente de câmera e assistente de fotografia, que Oswaldo de Oliveira iniciou na arte cinematográfica com os filmes *O cangaceiro sanguinário* (1969), *O cangaceiro sem Deus* (1969), *Sertão em Festa* (1970), *No Rancho Fundo* (1971) e também *Luar do Sertão* (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, *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, o aparecimento da dupla nos anos 1970 coincide com o grande sucesso dos *spaghetti westerns* 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* (1978), dirigido por Clery Cunha, cineasta também conhecido por suas produções na Boca do Lixo. No filme, como observa Rodrigo Pereira, estão os melhores elementos do que chamou de “*western feijoadá*”:

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 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 velinhos. 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, p. 158), *Chumbo Quente* (1978) “tenta transformar em 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*”. Ainda segundo o autor, “Chumbo Quente é sério candidato ao posto de pior bangue-bangue brasileiro já realizado” (PEREIRA, 2002, 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* (1970) e *O Menino da Porteira* (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.

LUAR DO SERTÃO OU 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 nói fomo arranhando aquela violinha e já fazendo música. (Tinoco, depoimento ao autor em 15/03/2007)

TONICO E TINOCO: DA ROÇA AO RÁDIO

Nos anos 20, em uma das muitas colônias existentes nas fazendas de café do interior de São Paulo morava e trabalhava a família Perez. Foi numas destas propriedades, 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*. O rádio ainda era coisa para poucos nestes anos.

No final desta década, o Brasil passava por uma grande crise econômica. A produção de café, então carro chefe da economia nacional, encontrava sérios problemas pois, além de uma superprodução, enfrentava a crise internacional gerada pela quebra da bolsa de valores norte americana

em 1929, que complicava a exportação do produto brasileiro. Os reflexos da I Guerra Mundial e a gestação da II Grande Guerra somavam dificuldades à venda do café no mercado internacional, demandando ao país uma mudança em sua estrutura econômica, favorecendo os passos iniciais para uma política de industrialização. Estas crises e mudanças fizeram com que uma parcela da população rural, assim como a família Perez, se mudasse de fazenda em fazenda em busca de trabalho que cada dia ficava mais escasso. Mas foi ainda nas “festas da fazenda”, ou nos improvisados bailes na tulha, que Nego e Tico, futuramente Tonico e Tinoco, tiveram contato com a música dos velhos violeiros e começaram a cantar em grupos musicais que ficariam famosos nas festas de São Manoel e região, onde a família morava.

Nos anos 40, os Perez mudariam definitivamente para São Paulo, onde Tonico, então com 23 anos de idade, se empregaria em um depósito de ferro velho, e Tinoco, com 20 anos e sem emprego fixo, trabalharia como diarista capinando terrenos e jardins até conseguir emprego em uma tinturaria. Segundo relatam², teria sido por intermédio e incentivo dos companheiros de trabalho que acabariam por cantar em um parque de diversões, chamando a atenção do público. Em seguida, começaram a participar dos programas de calouros das rádios, dando assim os passos iniciais da carreira artística. A vitória do concurso para substituição da dupla Palmeira e Piraci no programa de maior sucesso da Rádio Tupi, o “Arraial da Curva Torta”, comandado por Capitão Furtado³, trouxe para a dupla além de um novo nome – Tonico e Tinoco, substituindo Irmãos Perez – maior visibilidade, sucesso e a consagração de algumas canções que viriam a ser consideradas “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.

² Cf. Tonico e Tinoco (1984).

³ Ariovaldo Pires, mais conhecido como Capitão Furtado era sobrinho de Cornélio Pires e seguindo os passos do tio, esteve à frente de vários e exitosos 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). É interessante observar que nesta época o rádio era considerado o mais importante veículo de comunicação, bastante utilizado pelo Governo Vargas para promover o que chamava de “integração do país”. O governo não poupou esforços para investir neste meio de comunicação e por isso essa década é chamada de “os anos de ouro do rádio”.

O sucesso das músicas de Tonico e Tinoco atraiu a atenção dos donos de circos que passaram a convidá-los para fazerem apresentações no picadeiro, dando início à uma nova fase de popularização da música caipira através destas “turnês musicais”, como diz Walter de Sousa em *Moda inviolada* (2005). Neste tipo de espetáculo, além de entoarem suas canções conhecidas pelo público, os cantores apresentavam peças teatrais. Tinoco, em depoimento para esta pesquisa, em 15/03/2007, nos contou que eles mesmos escreviam, dirigiam e atuavam nestas peças, que ele denomina teatro caipira, tomando como base para o enredo os próprios textos das canções de sucesso: “cada música que *pegava*, nós fazia uma peça”, usando o texto da canção como enredo. Foram 22 peças escritas a partir de suas canções mais conhecidas, entre estas, “Chico Mineiro”, “Tristeza do Jeca”, “Cabocla” e também “Luar do Sertão”. Segundo Tinoco, num primeiro momento, as apresentações no circo tinham como objetivo a divulgação da dupla. Mas, logo descobriram o sucesso do circo teatro e decidiram montar uma companhia para se apresentarem nos circos localizados nas cidades próximas a São Paulo. Ainda conforme Tinoco, ele e seu irmão desempenhavam os personagens principais.

Alguns desses roteiros baseados nas canções de sucesso seriam, posteriormente, transpostos para o cinema, como é o caso de *Chico Mineiro*, fonte inspiradora do filme *Obrigado a Matar* (1965) e também *Luar do Sertão* que, em 1970, daria o nome ao filme de Osvaldo de Oliveira que aqui analisamos.

A MÚSICA E O FILME: DISCURSOS DÍSPARES

A canção *Luar do Sertão* foi composta em 1914 por Catulo da Paixão Cearense. Carregada de romantismo, seu texto exalta a natureza e as belezas da vida rural em oposição à urbana; aos versos ingênuos soma-se uma melodia simples, de métrica previsível e regular, seguindo um padrão rítmico próximo ao das modinhas (gênero musical de origem portuguesa), como observa o musicólogo André Siqueira⁴. Ainda segundo este estudioso, a interpretação de Tonico e Tinoco reforça esse “ar nostálgico” através do timbre de voz

⁴ 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.

agudo, associado ao não cumprimento da norma culta da língua, o que acaba produzindo uma certa opacidade. Além disso, o ritmo lento e cadenciado também remete ao mundo bucólico descrito pelos seus versos:

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

Oh que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando, folha 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 detrás da verde mata,
Mai parece um sol de prata prateando a solidão.
E a gente pega na viola que ponteia
A canção e a lua cheia no bater do coração.

Coisa mais bela neste mundo não existe
Do que ouvir um galo triste, no sertão se faz luar
Parece até que a alma da lua é que descanta,
Escondida na garganta desse galo a soluçar.

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.

Como veremos, no *Luar do Sertão* cinematográfico apenas a oposição entre a cidade e o campo, com vantagem para o segundo como reza a canção, será mantida como dado da narrativa fílmica, cuja precariedade formal e técnica se nota desde as primeiras cenas. Já na abertura, enquanto a câmera permanece imóvel, a gravura de uma lua invade a tela e passeia de um lado para o outro na tentativa de ilustrar o luar presente na canção de Catulo. Durante os quatro primeiros minutos, enquanto dura a canção, vários cortes se sucedem: ora vemos Tonico e Tinoco entoando suas estrofes entre árvores e flores, num cenário que se pretende como o “sertão”, ora vemos os créditos do filme. A ingenuidade, simplicidade e o ar nostálgico presentes na letra de “Luar do sertão” poderão ser conferidos no filme, particularmente, de modo involuntário e em grande parte provocados pela opção formal e escassez de recursos técnicos de filmagem e montagem.

Finda a canção, o bucolismo que vemos na tela é quebrado por um corte abrupto para apresentar uma rumorosa retro-escavadeira que trabalha na construção de uma rodovia que, como logo saberemos, atravessará parte das terras dos irmãos fazendeiros Tônico e Tinoco. A câmera focaliza a máquina de baixo para cima, tornando-a grandiosa, assim como o dinâmico trabalho dos operários. Para contribuir com esta tentativa de realizar um contraste entre a mansidão da vida rural e este signo da modernização acelerada, uma música instrumental, entusiasta, comenta a cena. Novo corte abrupto e voltamos para a fazenda dos irmãos cantores para conhecer os demais personagens. E é então que ocorre uma nova oposição entre um ambiente e outro: enquanto lá na construção da rodovia há um dinamismo frenético e os trabalhadores não nos são apresentados senão enquanto operários da obra, sem rosto e sem nome, aqui, com o cantar dos pássaros ao fundo, conhecemos, com calma e riqueza de detalhes, o vendeiro – e pretense cantor de óperas – Otelo, o faz-de-tudo e malabarista Pirulito, que mostra sua arte utilizando espigas de milho; Simplício, o atabalhoado suplente de delegado; o Padre, que para não deixar dúvidas sobre sua identidade já aparece na porta da igreja abençoando algumas crianças e, também, Joana, *a mocinha* do filme. Joana, em princípio, é descrita como uma jovem simples que não se furta ao trabalho pesado, pois já de saída a vemos envolvida com a tarefa de ajudar os irmãos fazendeiros com um carregamento de madeira. Por fim, conheceremos a tia de Joana, Nhá Barbina, que se apresenta como a professora do lugar e, mais importante que isso, como a solteirona do lugar, coisa que saberemos já na sua primeira fala. E com a entrada em cena de Nhá Barbina, mais que reforçar a contraposição entre rural e urbano como o filme sugeria no início, temos uma abertura para a entrada de elementos circenses que perpassarão toda a trama.

É interessante observar que nestes momentos é como se Tônico e Tinoco assumissem a direção do filme para retomar a perspectiva circense e seu *teatro caipira* – definição dada por Tinoco em sua entrevista e que adotaremos aqui –, pois estes personagens cômicos carregam no aspecto *clownesco*, são quase inverossímeis pelo exagero dos gestos estouvados, das roupas que claramente procuram caracterizá-los (mocinho, bandido, etc.) e repetem incessantemente seus bordões cada vez que a trama sugere tensão.

Portanto, se de um lado a narrativa propõe uma oposição entre rural e urbano, ou o dinâmico e o bucólico, por outro, um terceiro elemento complica a forma ao usar a perspectiva circense para distender justamente a tensão que o filme pretendia criar. Poderíamos dizer que a concepção circense dos irmãos Perez invade a linguagem cinematográfica e cria alguns estranhamentos: a montagem se ressentente, o ritmo se complica e a narrativa perde força onde as tiradas cômicas se mostram fortes e levam vantagem sobre a frouxa trama que pretende opor o engenheiro da obra, moderno e bonitão, ao roceiro cantador Tinoco na disputa pelo coração de Joana. O engenheiro é Paulo, “filho de Nhá Cotita, aquele que foi pra cidade”, como nos informa Pirulito.

Finda as apresentações, vemos Joana, Nhá Barbina, Tônico e Tinoco tomando café à sombra de uma árvore frondosa, sob o comentário de uma moda de viola. Tinoco confidencia 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 Tinoco é noivo de Joana. Pirulito entra em cena correndo e conta a todos sobre a volta de Paulo que, agora, segundo a fala deste personagem, virou “dotor”. Aproveitando a situação para desenhar o perfil casamenteiro de Nhá Barbina, a vemos comentar entre suspiros: “Dotô! Ah! O menino Paulo dotor! Deve tá um homem lindo!”. Segue-se a isto a “apresentação” do engenheiro: com a câmera focalizando-o de baixo para cima enquanto fiscaliza a obra da estrada. Assim como Nhá Barbina quando afirma que Paulo deve “estar crescido”, “bonito”, “virou doutor”, a tomada cinematográfica parece concordar com sua fala, valorizando a obra em construção e, também, o personagem responsável por ela.

No entanto, já nesta apresentação de Paulo tomamos conhecimento, didaticamente, que há algo de errado com o moço. Com o olhar distante, o engenheiro parece pensar enquanto 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?” Na sequência, veremos Joana ir ao seu encontro e relembrar a grande amizade que tinham durante a infância. E, evidentemente, sem que o espectador deva deduzir nada, já está feito de antemão o contraponto entre

o engenheiro e o noivo de Joana: mal o conhecemos e já sabemos que está em “maus lençóis” financeiros. Na tomada anterior, o respeitoso e regrado caipira havia dito a todos nós, enquanto confidenciava a Joana, que “fazenda tá uma beleza”. E, é claro, a idéia de que a moça deva encantar-se com o doutor já começa a pairar no ar.

Na cena seguinte, Paulo vai até a casa dos irmãos Tônico e Tinoco para combinar os detalhes da compra de um pedaço das terras 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 das terras pois, segundo dizem, poderão fazer “melhorias” em sua propriedade. Finda a conversa, Paulo sai com seu carro levantando poeira e um corte nos mostra os irmãos vistoriando os afazeres cotidianos dos seus empregados: alguns homens trabalham amontoando matéria orgânica para, provavelmente, transformá-la em adubo, num ritmo lento, enquanto os dois conversam:

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

Tônico: Estamos precisando fazer uma melhoria mesmo!

Tinoco: Pintar a casa e até uma festa melhor!

Tônico: A Joana vai ficar contente!

Tinoco: Nós vamos ser muito feliz!

Tônico: Vendemos parte da fazenda que quase não usava!

Tinoco: Vou comprar um presente bonito pra Joana!

E diante deste diálogo nos perguntamos: mas então precisavam de algum dinheiro para melhorar a fazenda? E porque disseram o contrário? Até aí, nenhum problema, pois reza a regra caipira que “roupa suja se lava em casa”. Isto é, não ficaria bem confessar ao engenheiro que o dinheiro seria bem vindo. Mais difícil é convencer o espectador que a estrada de rodagem cortando uma parte da fazenda não lhes traga aborrecimentos... E assim, enquanto digerimos este diálogo didático, 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 trabalhadores rurais com aqueles da grande estrada de rodagem. A construção da rodovia parece um grande formigueiro humano, com o ritmo de trabalho diferente daquele artesanal mostrado anteriormente. 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, os irmãos fazendeiros vão tomar um trago junto com os amigos no empório de Otelô. Paralelamente, vemos Joana mostrando o jardim da casa a Paulo que lhe faz uma visita. O engenheiro é bastante cortês com a moça e sua tia, e Nhá Barbina não perde a chance de sugerir que Joana conquiste o rapaz. Através de cortes bruscos, e da montagem direta que entrecruza por quatro vezes consecutivas estas tomadas, sugere-se o flerte entre a mocinha e o doutor. A cena seguinte confirma-nos que Tinoco corre mesmo risco de ficar sem a noiva, pois ao voltarem para casa depois da comemoração no empório de Otelô, ouvimos os versos da famosíssima “Moreninha Linda” (Tonico, Priminho e Maninho, 1961) e sua história de amor malograda, apresentada ao espectador pelos irmãos cantores – durante os três minutos e meio que duram a sua execução – enquanto retornam para casa conduzindo uma charrete.

Moreninha Linda versa sobre a saudade e a amargura de um homem apaixonado quando a “sua” namorada se encanta por outro homem: “*Meu coração tá pisado como a flor que murcha e cai/ Pisado pelo desprezo do amor quando desfais/ deixando a triste lembrança, adeus pra nunca mais./ Moreninha linda/ do meu bem querê/ é triste a saudade/ Longe de você.*” Na seqüência seguinte vemos Joana recusar-se a permanecer junto ao noivo: quando este se aproxima, esta sai em desabalada carreira. Está reforçada a sugestão de que o caipira-cantador perderá sua moreninha linda 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: Ôi 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, Tinoco passeia com Joana ao crepúsculo e comenta sobre a chegada do dinheiro e a falta de segurança do local onde fora 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. Imediatamente, uma sequência de tomadas rápidas nos mostra que todos os moradores da fazenda já estão sabendo da notícia: Tônico conta a Tinoco; Nhá Barbina, da varanda de sua casa, comunica o roubo aos gritos, Paulo corre à delegacia e informa a Simplício que fica exultante pois finalmente poderá desvendar um crime – e usar o seu bordão “está tudo sob controle” –; Otelito conta a Pirulito, enfim, todos ficam sabendo e comentam o fato, inclusive, uma vaca. Reafirmando a distensão nos momentos cruciais através do humor, a narrativa oferece voz ao quadrúpede: “Ahn! Nossa que horror! Roubaram o dinheiro!” E, assim, todos que sabem do acontecido correm até 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. Tinoco confirma que o pé de cabra e o martelo são seus, tornando-se assim o grande suspeito. Imediatamente, o cantor recebe voz de prisão. Tônico, em uma tentativa simplória de provar a inocência do irmão, diz que formam

uma dupla e por ser assim não seria ele o 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 anunciará 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 o noivo, confirmando, assim, suas suspeitas. Interessante percebermos que a perspectiva circense de representação também é utilizada para provar a culpa do personagem: a simples posse de uma “misteriosa” mala pesada convence o delegado de que o ladrão é Tinoco. Em se tratando de uma comédia, o chiste seria o fato de o delegado associar o suposto peso da mala com uma “mala cheia de dinheiro”. No entanto, como o gênero não está bem definido neste drama caipira, acabamos por considerar injusto que Tinoco deva ver “o sol nascer quadrado”, como explica a cena em que o *mocinho* aparece atrás das grades, enquanto o sol entra pela janela da sua cela. Tonico faz uma visita ao irmão e juntos, mas separados pelas grades, cantam a quarta e última música do filme, “Pé de Ipê” (Tonico e Tinoco, 1963):

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 lembrar sozinho
 aquele dia com vancê.

Nesta altura, com base no texto da canção, o espectador intui que o engenheiro Paulo levará a bela Joana para a cidade e deixará Tinoco amargando a saudade da sua amada. E o texto diz mais, que esta mulher ingrata o deixa apesar de ter havido entre eles um compromisso selado, o beijo “debaixo dum pé de ipê”. Também esta cena, como as demais em que vemos os irmãos fazendeiros cantarem, se mantém fiel ao tempo de duração de aproximadamente três minutos. E também é fiel ao didatismo que marca a narrativa na ausência de um ritmo e tramas convincentes: nos últimos acordes da moda de viola cantada pelo prisioneiro e seu irmão, vemos Joana e Paulo passeando pela construção da rodovia. Tudo parece indicar que, de fato, o caboclo ficará mesmo sob o *luar do sertão*, sem sua *moreninha linda*, recordando-a à sombra do *pé de ipê* pois as sequências seguintes mostrarão insistentemente o flerte entre Paulo e Joana, que parece concordar com a idéia de ir para a cidade junto com ele.

Porém, uma reviravolta causada por Pirulito, nos últimos minutos do filme, faz com que a história mude e desautorize o discurso lamentoso das canções. 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 surpresa, ou preocupada que seu segredo tenha sido descoberto, pede a Pirulito – não sem prejuízo da verossimilhança – que pegue em seu quarto um presente para Paulo, “um pacote de papel cor-de-rosa”. Atrapalhado, Pirulito procura o presente, não o encontra, mas se depara com a maleta cheia de dinheiro.

É Pirulito quem fala para Tônico 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. E, então, o verdadeiro ladrão é encontrado, 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 ao outro por toda a vida!

As cenas finais nos mostram Paulo preso e novamente a sua voz em *off*, explica ao espectador: “lembre-se, você é o vilão”. Temos então o casamento de Joana e Tinoco, corroborando a idéia de que a justiça divina prevalece, ou que no dizer matuto, *Deus escreve certo por linhas tortas*.

E o espectador que resistiu todo o filme se pergunta: mas e a saudade do sertão de que fala a música tema, e a saudade da moreninha linda e distante, e a fuga para a cidade da antiga namorada que o deixaria sozinho à sombra do pé de ipê? A esses enunciados malogrados, respondem os *clowns* da narrativa que não deixam espaço para o espectador exigir coerência do enredo. Vence o bom, o simples, o ingênuo porque *Deus* assim o quer, ou porque assim manda a lei do espetáculo circense e a tradição romântica de que no campo estão os bons e na cidade os maus. E, como nos disse Tinoco na sua entrevista, eram mesmo os irmãos cantores que davam a tônica nas cenas, exigindo da direção uma fidelidade ao roteiro original apresentado para o circo⁵.

E, deste modo, a forma da narrativa circense define o filme. 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 liga aos outros blocos, de maneira que o discurso cantado nem sempre anuncia ou complementa as cenas anteriores. Ou seja, as canções apresentadas parecem descoladas do enredo e apontam para uma tentativa de divulgar dupla caipira e suas músicas, como no tempo do teatro caipira feito no circo. Mas, é interessante lembrar também que, neste mesmo período, havia quase sempre nos filmes de Mazzaropi a inserção de

⁵ Em depoimento ao autor, o filho de Tinoco e Nadir, José Carlos, confirma que durante as filmagens tinha “muita gente envolvida no trabalho, mas poucas pessoas competentes. Então até por isso que ele (Tinoco) 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!” (depoimento em 15/07/2007).

números musicais com cantores de sucesso. A maioria das biografias de Mazzaropi ressalta o seu tino comercial e sua clareza de que a presença destes artistas resultaria em maior bilheteria. Em comum com Tonico e Tinoco, Mazzaropi tem a passagem pelo circo teatro e pelo rádio. Desse modo, esta estética que associa o cômico e o musical numa “salada” de gêneros cinematográficos, talvez possa ser considerada uma estética caipira do cinema, cuja herança remonta ao circo. Neste sentido, Mazzaropi é um precursor. A música e os cantores do rádio no cinema, como vimos na introdução deste livro, já fazem parte de uma herança mais antiga da sétima arte brasileira. A pergunta aqui talvez seja: por que este filme não fez sucesso, quando o gênero, inclusive com Mazzaropi, continuaria lotando as salas de cinema? Nossa hipótese é que esse rural caipira, tanto da trama quando da forma narrativa cujo ritmo é constantemente prejudicado, resultando arrastado e pouco verossímil, estava “fora de moda”. O rural precisava de outra roupagem para convencer no cinema e por isso Mazzaropi não dispensava bons diretores para garantir ritmo e uma boa estrutura da linguagem cinematográfica: caipira era o personagem e não o ator, empresário e diretor da PAM – Produções Amácio Mazzaropi. Neste caso, o próprio filme é caipira, no sentido consagrado pelo próprio ator principal de *Jeca Tatu*, isto é, não está em dia com os novos hábitos e as novas modas e, em se tratando de cinema, com o “tempo” cinematográfico: ao contrário do ritmo da construção da rodovia, o filme é tão lento quanto a ação dos trabalhadores da fazenda-cenário dos irmãos cantores. Em *Luar do Sertão* valoriza-se uma estética que convencia no circo teatro dos anos 40 mas, provavelmente, irritasse o espectador que, no mínimo, tinha aprendido com Mazzaropi que o cinema pedia outro ritmo.

A própria oposição entre rural e urbano que aqui se desenha resulta um tanto canhestra. Da forma como é filmada a construção da rodovia sugere-se dinamismo e progresso, exatamente nos moldes propalados pelo Governo Militar nestes anos de *milagre econômico*. A vida na fazenda dos irmãos cantores, ao contrário, escorre lenta, no nível da produção artesanal e nem um crimesinho tira o sono dos seus habitantes de vez em quando. E, ao contrário de Paulo e outros personagens, os irmãos Tonico e Tinoco são os únicos desenhados pelo narrador cinematográfico como realmente caipiras, pois, se vestem de modo diferente de todos os demais, inclusive

dos próprios trabalhadores da fazenda, e cantam as modas de viola que estão perdendo espaço para as músicas sertanejas, falam e agem como sujeitos ingênuos. 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.

PAULO: 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; NOVAIS, 1998, p. 570). É com estes trajes que Paulo sempre aparece no filme, mostrando-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, 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 é originário do campo. 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 profissionalização, como sugere o filme. Paulo encontra na cidade a possibilidade de sucesso individual e de ascensão social, e o seu retorno como engenheiro, profissão símbolo da sociedade urbano-industrial, reforça essa idéia. 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 a oposição entre os personagens Paulo e Tinoco, durante o almoço de noivado do violeiro com Joana, veremos todos os personagens em volta de uma grande mesa que ocupa o centro do enquadramento. Todos bebem e conversam. Joana mostra-se contente, fato notado por Paulo, que confia a Giocondo “Como ela está alegre 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 aguentar”. Os irmãos cantam “Cana Verde” (Tônico e Tinoco, 1957), mais uma canção que fala de amor perdido mas que, apesar de tudo, “o amor que vai e vorta, a vorta sempre é mio”. Entremendo a cena da cantoria, vemos os demais personagens comendo de maneira grotesca, reforçando as suas “caipirices”, inclusive Tinoco, que fala com Joana de boca cheia, ao contrário de Paulo, que apenas beberica elegantemente.

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. Assim, o filme lê o mundo urbano como lugar que atrai os indivíduos por lhes oferecerem melhores oportunidades, acenando para um progresso individual, mas 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 fazenda e o vilarejo eram lugares pacatos e calmos, como afirma o suplente de delegado, a chegada do 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 dispusesse de uma maleta cheia de dinheiro. Até aqui estamos em dia com o clássico e romântico discurso de oposição rural e urbano, cidade e campo. No entanto, ainda que a trama proponha esta oposição, a câmera parece não acompanhar esse raciocínio: basta ver o dinamismo dos cortes e

montagem das tomadas em que aparecem Paulo, a rodovia em construção e seus operários, dando ritmo e valorizando e o que se pretendia criticar.

O CORAÇÃO DA MOCINHA ENTRE O VIOLEIRO E O ENGENHEIRO

Na primeira cena em que vemos Joana ela está ajudando Tônico e Tinoco no trabalho. A mocinha sorridente tem os cabelos longos e traja um vestido cor-de-rosa, sem mangas, de comprimento acima dos joelhos. Ainda numa das cenas iniciais, Joana carrega uma cesta enquanto caminha por uma estrada e, ao cruzar com dois moradores, é cumprimentada por um “bom dia”. Junto com o cumprimento vemos os dois homens 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, que usa um vestido azul, com grandes babados brancos à altura do pescoço e nas mangas, um chapéu vermelho e segura alguns livros:

Nhá Barbina: Onde é que você foi?

Joana: Eu fui apanhar couve!

Nhá Barbina: Couve? Océ não vê que isso faz mar? Pera aí! Sempre andando por aí! Océ não vê que seu casamento é daqui a um mês e ocê não tá nem enxovaiada ainda? Océ não vê que eu to cansada de dar aula pra te sustentar? Océ 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, a partir desse diálogo meio *non sense*, 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 as bodas. Como o personagem da tia é tipicamente *clownesco*, o diálogo não parece servir senão para extrair o riso do espectador. Mas, o fato é que Joana parecerá deslocada em meio a tantos *clowns*, pois além de Nhá Barbina temos Pirulito, Otelô e Simplício com esta mesma função.

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 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 mudanças profundas 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, a narrativa esquece este dado para enfatizar seu perfil casamenteiro. 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, tal como seria duas décadas antes.

Até a chegada de Paulo, Joana mostra-se entusiasmada pelo casamento com Tinoco, ainda que o casal não seja lá muito convincente. Seu namoro é vigiado de perto pela tia e o narrador cinematográfico tenta mostrar uma pureza na relação e um respeito por parte de Tinoco em não “querer avançar o sinal”, carregando as tintas no desenho da sua “honestidade” e desejo de querer “algo sério” com a moça. O único contato físico entre ambos é o andar de mãos dadas – longe dos olhos da tia. Ao rever Paulo, seu amigo de infância, Joana parece encantar-se pelo engenheiro 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 ninguém “tomando conta” do namoro. Enquanto Paulo escreve

um relatório para a companhia pedindo providências e informando sobre o roubo, travam o seguinte diálogo:

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, mas...

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 canta do “Pé de Ipê”, canção que versa sobre a perda da amada que vai 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?

Poderia ser a vontade da mãe de Joana que a moveria a casar-se com Tinoco e não ir embora com Paulo. Mas, do modo como isso é enunciado por Nhá Barbina, a promessa fica sem força porque rimos do “finada falecida”. Além disso, o flerte 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 quanto o caipira. Paulo não seria tão “honesto” quanto Tinoco ou, na cidade, as relações entre as pessoas não seriam tão puras e singelas como são no campo, ao menos segundo o olhar narrativo. Estas teses são reforçadas com o final do filme, quando descobrimos que ele é o verdadeiro vilão da história.

Com a revelação de que Paulo é o ladrão, Joana parece render-se ao seu destino, traçado por Deus, como lembra Tinoco. Deste modo, a 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, 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 este mundo rural ingênuo e pudico. As mocinhas já cantavam os sucessos da Jovem Guarda e estes anunciavam novos modos e costumes, inclusive novas formas de relacionamentos, embalados pela onda revolucionária dos comportamentos que assolou o mundo nos finais da década de 60. A música caipira não deixaria de incorporar tais mudanças alterando discurso e forma para ser aceita pelas novas gerações.

OS PERSONAGENS CÔMICOS: A DISTENSÃO DO CONFLITO

Nhá Barbina, Simplício, Pirulito e Otelô: 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 sua comicidade. 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 desculpe 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!

Canhestro o diálogo, canhestra a cena e com a câmera cinematográfica ainda parada, vemos Tinoco olhar Joana que se afasta 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 océis prestando atenção vocês aprende! Ôi 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 *mundarêu véio*...

E, com isso, esquecemos o pequeno momento de tensão. Um corte nos leva até Paulo que mostra a Tônico 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. 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 crucial em que o verdadeiro vilão está prestes a ser descoberto, novo corte nos mostra Nhá Barbina chegando à delegacia. Imaginamos que ela vá visitar o amigo Tinoco, porém a cena toma outros rumos. A câmera a mostra “dos pés a cabeça” ressaltando seus trajes: usa um vestido todo roxo, com cachos de uvas enfeitando o chapéu e o decote, uma sombrinha laranja nas mãos e sapatos de salto com “frus-frus” cor-de-rosa. 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 até de me dá uma coisa pra *mode* vê ele! (*Come uma uva do cacho que enfeita o 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 Simplício*) 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! (*Leva uma uva até a boca de Simplício*) 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 observarmos a linearidade narrativa, com esta tomada novamente esvazia-se o conflito/tensão desta parte da trama. A vinda do novo investigador é deixada de lado assim como a o fato de Tinoco ainda estar preso. O bloco fica descolado assim como a descoberta do dinheiro feita por Pirulito é esquecida e será retomada somente em outra cena, também de maneira cômica e jocosa. Esse tipo de performance é repetida várias vezes. Paulo vai visitar Tinoco na cadeia. Mocinho e vilão travam algumas palavras gerando outro foco de tensão no filme, contudo, sem que isto se resolva, há um corte brusco para mostrar Nhá Barbina sentada em frente à mesa do suplente:

Nhá Barbina: Senhora não! Senhorita viu?

Simplicio: Verdade? Hum! Que firmeza de caráter!

Nhá Barbina: Ah! O senhor tem caráter?

Simplicio: Claro! Sou um policial!

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

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

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

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

Nhá Barbina: Ah! Não entendeu!

Em todos os momentos que Nhá Barbina aparece no filme eles se constituem numa espécie de bloco humorístico, um quadro fechado que, caso fosse suprimido da obra, pouco alteraria no desenrolar dos fatos descritos pelo narrador. Nos quadros em que estes cômicos aparecem, a câmera cinematográfica fica parada, observado-os entrar e sair 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 pressupõe o cinema, ao contrário, a tia de Joana é uma típica personagem circense, que não necessariamente vincula-se à realidade representada na obra, pois mantém diante das câmeras suas falas dúbias, gestos exagerados, roupas coloridas e extravagantes de boa

palhaça. De fato, a atriz Conceição Joana da Fonseca Gomes iniciou sua carreira nos picadeiros 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 filme⁶.

A mesma função exerce Otelo, o italiano proprietário da “Casa Rodrigues”, espécie de empório, bar e ponto de encontro. Quando aparece a sua “venda”, os personagens estão ali ora explicando um fato acontecido, ora contando alguma história através das quais o espectador fica sabendo, antecipada e didaticamente, os próximos passos do enredo. Otelo canta óperas, mistura expressões do idioma italiano com o português e, com isso, serve de apoio aos demais personagens para que possam criar suas cenas de humor 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 gravata borboleta e um chapéu de feltro, tendo nas mãos sua inseparável lupa, aparentemente é um detetive inglês lançado por engano no meio rural paulista. Em uma conversa com Otelo, reclama que o lugar é muito calmo porque todos são muito honestos, não havendo nenhum crime envolvendo “espiões chineses, punhais ensangüentados, mulheres”. Quando é informado por Paulo sobre o roubo do dinheiro da companhia construtora, comemora, 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:

Simplício: Pelotão! Ordinário! Marche! (Ao som de uma música que simula uma marcha do exército, vemos Algodão passar marchando em

⁶ 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* (1959), *O Cabeleira* (1962), *O Rei Pelé* (1963), *Sertão em Festa* (1970), *No Rancho Fundo* (1971) (Cf. BACCARIN, 2000).

frente a câmara. Simplício enxuga o suor de seu rosto no laço de Nhá Barbina)

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

Simplício: Bom, é pelotão de Algodão!

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

Simplício: 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 atabalhoado 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 funcional! Né meu comandante? (*Simplício e Nhá Barbina riem*)

Algodão, o único personagem negro da trama, recebe todas as ordens do suplente de delegado, 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, não sem uma dose de discriminação. Além disso, suas falas são freqüentemente tolhidas e ditas por Simplício e seus atos são sempre determinados pelas ordens do delegado.

Outro personagem cômico do filme é Pirulito que parece ser o último na escala social da narrativa: não é proprietário, como os irmãos Tônico e Tinoco, não tem uma profissão determinada como Paulo, Oteló 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, sendo sempre alvo de chacota. É por sua total inépcia que tira proveito das situações e causa as reviravoltas da trama pois, 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, apertar os nós do enredo e, por outro, 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 Tônico e Tinoco em suas composições musicais.

E O TEATRO CAIPIRA VAI AO CINEMA

No livro *Festa no Pedaco*, Magnani (1984) 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 Tônico 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, ele e o irmão repetiam seus “dramas” várias vezes em um mesmo circo. Segundo Mário Fernando Bolognesi (2003, p. 41), em *Palhaços*, no Brasil “toda a prática circense se organizou em torno do circo-família” 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 depoimento nos contou que o filme *Luar do Sertão*, assim como outros filmes que a dupla fez, surgiu do enredo da peça teatral homônima⁷. O cantor diz 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 (2002), 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 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, 2002, p. 87-88)

Vale ressaltar ainda que nas peças melodramáticas apresentadas no circo existiam “partes” cômicas, como afirma Iara Toledo de Assis Bastos (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, p. 225), em seu livro *Noites Circenses*, afirma que o melodrama feito nos circos não assumia “[...]”

⁷ Antes de filmarem *Luar do Sertão* (1970), a dupla fez o filme “*Lá no Meu Sertão*”, (1961) baseado na peça teatral homônima, “*Obrigado a Matar*” (1965) baseado na peça inspirada pela canção *Chico Mineiro*; “*A Marca da Ferradura*”, (1969). Em seguida fizeram “*Os Três Justiceiros*” (1971) e na década de oitenta produziram e atuaram em “*O Menino Jornaleiro*” (1983) e participaram como convidados especiais de “*A Marvada Carne*” (1985).

nenhum compromisso de vincular-se à realidade de uma forma verdadeira ou essencial [...]”, 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, p. 55), 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.

Seguindo a pista dada por Tinoco quando afirma que o “enredo tinha coisa pra rir e pra chorar” entendemos que peça *Luar do Sertão* 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 da dupla de cantores, conforme nos afirma 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.

O roteiro da peça teatral é filmado 1970 tendo como resultado a obra homônima. 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, p. 35), em *A forma do filme*, a “cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” 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” (XAVIER, 2003, 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” (XAVIER, 2003, 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 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 pulemos 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 dos personagens obedece a essa estrutura melodramática presente no teatro circense. Temos os “mocinhos” nos personagens de Tônico 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, Otelô e Algodão que, imbuídos do exagero na representação, distensionam o conflito, criam 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 “artesaniais” 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 teria do rural brasileiro.

Da maneira que o filme foi montado, juntando blocos cênicos humorísticos aos blocos em que Tônico 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 Tunico e Tinoco, mas como já dissemos, o filme incorpora nos personagens a mesma forma de vestir, falar e cantar da famosa dupla caipira Tunico 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 valoração 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 Tunico 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 filmica 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 Tônico 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 Tônico 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 “uma propaganda paga”. A ingenuidade de suas músicas não era vistas por bons olhos em um país que assistia profundas transformações em sua estrutura econômica. Tônico 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 Tônico e Tinoco perderia espaço para a música sertaneja. Sérgio Reis e Milionário e José Rico que o digam.

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)*

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, p.314), “era cantada em terças, como manda a tradição do gênero”. 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” (SEVERIANO; MELLO, 2002, 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, p.162), a composição tornou-se um “clássico da música regional brasileira”.

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 aventuras⁸. 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”:

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 cismeiei
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

⁸ 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...).

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, preñado de possibilidades de aventuras. Em *o 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 era “privilegio de homens livres, embora pobres”. 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” (GALVÃO, 2001, 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 a tragédia a partir do seu “ranchinho beira chão”, indicando a sua situação de pobreza. Os versos também indicam 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” e também o que narra a morte do menino causada por um animal entre tantos (por um boi sem coração). 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

ainda que as moedas recebidas pelo garoto serviriam como sustento para ele e a mãe atribuindo-lhe o papel de provedor da pobre família.

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 canção, 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. Em sinal de luto e tristeza, o boiadeiro narrador afirma que, “neste pedaço de chão”, seu berrante não tocará mais.

Em 1973, a dupla caipira Tónico e Tinoco faz sua primeira gravação para composição. Tónico, no livro *Da Beira da Tuia ao Teatro Municipal*, afirma que eles a teriam feito “[...] atendendo a muitos pedidos e sugestões de (seus) ouvintes” (TONICO; TINOCO, 1984, 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” (TONICO; TINOCO, 1984, p. 252).

Neste momento, a música caipira tradicional cantada por um dueto de vozes e ao som da viola parecia não agradar ao público, visto que relembavam em suas toadas e poesias um Brasil rural que estes anos de 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. Mas, a música caipira não seria esquecida, voltaria com nova roupagem.

Ao gravar a música de Teddy Vieira, Sérgio Reis inseriu novos instrumentos na sua execução, abandonou o tradicional dueto e acrescentou um vibrato à sua voz, transmitindo certa limpeza, racionalidade e transparência para esta interpretação próxima do estilo *bel canto*⁹. Se alguns elementos da poesia eram mantidos pelo cantor, a sonoridade da canção deixava para trás aquela feita pelas tradicionais duplas caipiras. Regravando e dando outra roupagem aos “clássicos” do cancionero rural, Sérgio Reis

⁹ 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 (HOUAISS, 2006).

construiria a característica do estilo musical, cuja carreira fora iniciada no programa televisivo Jovem Guarda.

Coincidindo, não gratuitamente, com a fase de maior repressão política, a indústria de cultura de massa caminhava a passos largos para consolidar-se 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 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 Jhonson*, cantando principalmente *rock's*, boleros e baladas românticas. Porém, tornou-se conhecido junto ao público quando gravou sua composição “Coração de Papel”, 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 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 a venda de LPs, influenciando o uso de certos tipos de roupas e a proliferação de novas gírias, tipicamente urbanas. 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 idéia 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 televisa do programa Jovem Guarda mostrou-se saturado e foi extinto, os cantores que dele participavam como elenco fixo - ou como convidados assíduos - deram outros rumos às suas carreiras, como foi o caso de Sérgio Reis, que encontrou 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, p. 179), o desejo “de modernizar a cara da música e do próprio artista sertanejo de ser aceito pela nova classe média urbana estava escancarado”. 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*” (1976).

DIOGO: O MODERNO BOIADEIRO OU UM RURAL EM RITMO DE AVENTURA

Se na canção de Teddy Vieira e Luisinho o “boiaheiro-narrador” não nos revela seu nome, no filme de Jeremias Moreira Filho ele tem nome e sobrenome: Diogo Mendonça, interpretado pelo cantor Sérgio Reis. Na obra fílmica não é o “narrador-boiaheiro” quem nos conta sua história ou estrutura a narrativa. Nela estão inseridos outros personagens além do menino, sua mãe e o boiaheiro, assim como novos elementos na trama, que são criados para dar sustentação aos quase oitenta minutos da película. Muda também a ambientação da história, pois, enquanto a canção faz referência a um rural pobre, no filme, esta se passa em torno de uma pequena vila e os personagens envolvidos são proprietários de terra –

pequenos e grandes – e, lembrando o cenário dos filmes de *western*, os donos de uma hospedaria, de uma barbearia e de uma farmácia.

Ao som dos acordes iniciais da música “*Poeira*” (Serafim Gomes e Luiz Bonan), 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 ao 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 norte-americano desde os anos 40 e pelo cinema italiano, com seu *spaghetti western*, na década de 60.

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 padrasto de Juliana, a “*mocinha*” do filme. Entre Juliana e Major Batista há um conflito de ordem política, pois a moça é contrária à posição assumida pelo padrasto, deixando, por várias vezes, verbalmente explícitas suas ideias. Professora da localidade, 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 quartelão, que lembra 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 este gênero cinematográfico: enquanto este inspetor fica no polo do *mal* (defendendo os interesses do proprietário da fazenda Ouro Fino), o boiadeiro representa o polo do *bem* (é envolvido pelos problemas

dos pequenos proprietários de terra, representados principalmente pelos personagens Otacílio Mendes e Pascoalino).

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 ideia 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 vincule ao Major Batista, ou ainda, aos pequenos proprietários: segundo 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 “trato” 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:

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 têm que entender que

negócio de gado tem que ser feito aqui! Comigo ou com minha gente! E não adianta esperar 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 desenhado como o homem livre, adepto das relações modernas de trabalho, apesar de transportar os animais da maneira antiga. 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, 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 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”. Na construção 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 e 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, individualista, e vende sua força de trabalho a quem lhe pague. Mas, é interessante notar que este mundo rural que no filme assemelha-se aos *westerns* garante-se apenas nas aparências pois, como veremos, para manter alguma verossimilhança a narrativa não poderá negar que efetivamente estamos no mundo das velhas relações coronelistas de mando e ordem.

Diogo em uma de suas cantorias desfia ao violão o orgulho de ser caipira. É na hospedaria de seu Noca – um arremedo de *saloon* – que o peão, em companhia dos demais boiadeiros, solta a voz 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 em *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, ainda que resulte em um arranjo um tanto complicado pois, Major Batista é bem brasileiro na sua condição de grande proprietário com poder alargado.

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. Resta a Diogo somente domar “cavalo bravo”, cantar e libertar a *mocinha* Juliana das mãos do padrasto malvado.

Percebemos então que na construção deste personagem central 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 e os pequenos proprietários, porém ao inserir nessa disputa o “arremedo” de herói esvazia-se esta questão, pois 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 da individualidade moderna que se instaurava no país.

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 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 a admiração 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 para pegar passarinho 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 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 banguê-banguê – 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 disso, 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 espantado 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. Mas, Rodrigo ainda terá tempo de receber a visita do seu admirado Diogo em seu leito de morte:

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! Ocê ainda vai tocar muito berrante!

Rodrigo vira seu rosto e fecha os olhos. Doutor Almeida o examina e sentencia a morte do *menino da porteira*. Através 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 *bangue-bangues*. A boiada irrompe a fazenda Ouro Fino e começa a destruir suas benfeitorias enquanto vemos também as trocas de tiros entre os boiadeiros e os capangas do coronel. 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 ideia de que a justiça foi feita, sem que Diogo tenha “sujo suas mãos”. Em

seguida o boiadeiro sai em busca de Juliana e a liberta do porão onde havia sido presa pelo padraсто.

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 canção conhecida, mas sim a *maldade* e a ganância de um grande proprietário de terras 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 em vários momentos da narrativa fora 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 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 é ele o centro das atenções, mas o caubói Diogo, cantor de sucesso pegando carona na história trágica do pobre auxiliar de tropas nos, então distantes, campos de Minas Gerais.

CAPIRA, SERTANEJO E O *WESTERN FEIJOADA*

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 mistura diversos gêneros cinematográficos para compor a histórica contada, configurando-se, como sugere Rodrigo da Silva Pereira (2002), como um *western feijoada*.

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 – 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 ideia 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 ideia que só se “libertará” no dia de seu casamento. Essa relação complicada entre liberdade e tradicionalismo parecia estar calçada na condição das mulheres brasileiras no momento em que a película era lançada, particularmente daquelas que migravam do campo para a cidade e que constituía parte importante do público do filme.

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 ideias 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 “tramoias” do Major. É este personagem que explica a Diogo – e por consequência aos 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 consequência, 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”.

No cenário em que se passa a trama podemos observar, além da farmácia, a barbearia, a hospedaria, uma pequena praça. Militão, o inspetor de quartelão que rende homenagem involuntária ao xerife norte-

americano, 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 desvia-se 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). Soma-se a estas tomadas 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 histórias 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 no 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 a figura do boiadeiro e sua história.

Com este “ajuste”, 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 a boiada. 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 misturando 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/Sérgio Reis 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 está 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.

Mas, um dado na narrativa é significativo também do imbricamento entre o Brasil rural tradicional em decadência e o Brasil urbano industrial em evidência que perpassa – não necessariamente de modo deliberado – a trama do filme. A música/canção sertaneja está ganhando as paradas de sucesso mas, ainda existe o velho rural e sua música caipira, particularmente nas rádios *AM*. É para este espectador saudoso – e para demarcar os anos em que se passa a trama, sinalizando com a música caipira que estaríamos nos finais de 40 e início de 50 – que conhecemos a programação radiofônica ouvida por Militão enquanto está na barbearia. 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”. Além de sugerir que o caipira tinha ficado para trás, lá nos anos 50, a canção já anuncia 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”, ou “quem quiser ser meu patrão, me ofereça mais dinheiro”.

Em mais um outro momento a obra cinematográfica traz para si tradições consideradas “tipicamente” caipiras. 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. Ao som de violas e acordeom vemos todos ora dançando catira¹⁰, ora a quadrilha¹¹. Também neste momento a câmera cinematográfica é generosa em mostrar Diogo, que dança acompanhado de Juliana, reforçando o envolvimento “amoroso” entre ambos.

É o dono da festa, Pascoalino, quem anuncia a dança da quadrilha e a “dupla” da cidade “Roberto e Meirinho¹²”, 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!

¹⁰ 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).

¹¹ 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” (SEVERIANO, 2008, 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, p 24).

¹² 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.

É um coro muito bonitinho
 É simplezinho, vocês vão ver!
 A letra dele é bem curtinha
 Até criancinha pode aprender!

(A música continua somente nos 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 novas instrumentais músicas, 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”, uma tentativa de reler uma tradição rural. Neste sentido, entendemos que a inserção do festejo é uma tentativa de conferir uma “cor local” à obra, ao mesmo tempo em que define a época em que a história se passa.

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, *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.” (RAMOS; MIRANDA, 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, p. 155), “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”:

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”. (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 com 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 ideias e traduzir uma época. Apesar de suscitar inicialmente grandes questões, a obra não as problematiza ou aprofunda, frequentemente a

narrativa as deixam de lado, pois acabam sobrepostas à verdadeira razão de ser da obra: a de mostrar o boiadeiro Diogo Mendonça e sua cantoria, ou para falarmos sem meias tintas, para mostrar o cantor de sucesso.

Além de condensar em si as características de uma certa tradição do cinema de temática rural, a de inserir números musicais e ter uma marcante indefinição de gêneros cinematográficos (do drama ao faroeste, passando pelo filme policial), este filme parece condensar também 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 presente nas fitas de faroeste, mantêm 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 cancionário 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 seguintes, assim como a própria música caipira transformada em sertaneja. 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 – calçada 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 melhorou a técnica da produção agrícola, porém deixou o trabalhador rural à sua própria sorte.

A película acaba por expor um país com “vontade de ser moderno”, porém mergulhado na reposição das antigas estruturas sociais e, por isso mesmo, termina 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” (XAVIER, 2003, p. 338) deixando à 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 uma sociedade de consumo, como mostraria o 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 Mendonça. Não eram mais as músicas caipiras relidas que agradavam ao público consumidor, quem 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 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 ao 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.

1980: A CONSOLIDAÇÃO DA SOCIEDADE DE CONSUMO

*Me disseram que ela foi vista com outro
Num fuscão preto pela cidade a rodar
Vestida igual à dama da noite,
Falando alto e fumando sem parar.[...]
Fuscão preto, você é feito de aço
Fez o meu peito em pedaço
[...]*

*Meu castelo tão bonito
conseguiu desmoronar. (Fuscão preto, Atílio Versuti e Jeca
Mineiro, grande sucesso na voz de Almir Rogério)*

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, calçada na exploração da classe trabalhadora, econômica e industrialmente atrelada ao capital estrangeiro além de dirigida por 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, p. 17) 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” que, de certa forma, acaba por multiplicar as necessidades, forçando assim “um crescimento do consumo”. A produção musical brasileira sofreu os influxos dessa nova situação do nosso mercado interno.

Eduardo Vicente, 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” (VICENTE, 2001, p. 100).

As performances “artesanais” 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 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...” (VICENTE, 2001, 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” (VICENTE, 2001, 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, p. 207), “a ilusão que o moderno é o novo”. 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, aqueles mais integrados com as novidades do mercado. Esta apreensão afoita de elementos do mercado nas letras, nos sons e instrumentos musicais geraria um estilo chamado por Jairo Severiano e Zuzi Homem de Mello (2002), de “breganejo”, isto é, o *brega*¹³ e o sertanejo.

Assim, a música *Fusão Preto*, composta em 1982 por Atilio Versuti e Jeca Mineiro, é o grande sucesso deste tipo de canção “breganeja”. *Fusão Preto* narra a amargura de homem que encontra a sua amada passeando com outro num Fusca preto, “vestida igual a dama da noite, cheirando álcool e fumando sem parar”. 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; MELLO, 2002, p. 293). Começam a desaparecer das letras das canções as imagens rurais feitas de ingênuas moreninhas lindas,

¹³ Segundo o dicionário Aurélio: brega é sinônimo de deselegante e cafona. E, como cafona: “diz-se da pessoa que, com aparência ou pretensão de elegância, foge ao que convencionalmente é de bom gosto; fajuto, farjuto, jeca, miquelino. 2. Diz-se de tudo aquilo que é reputado como de mau gosto. 3. Ver caipira.” Não deixa de ser curioso e pede reflexão o fato de caipira ser sinônimo de mau gosto, deselegância e cafonice. Assim como é digno de nota o fato de um produto de cultura popular ser considerado ambas as coisas.

belas paisagens, luares, passarinhos e pés de ipês, tal como se ouvia na moda de viola. Estes temas, quando aparecem, são relidos e re-significados pelas novas composições musicais: as mulheres são amantes, o carro substitui o cavalo e a paisagem é urbana.

Segundo Walter de Sousa (2005, p. 181), 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. Segundo o autor, o sucesso da canção “Fuscão 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” (SOUSA, 2005, 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. (SOUSA, 2005, p. 182)

Além da produção fonográfica que sofreu os influxos da nova economia de mercado que crescia e se fortificava nestes anos, o cinema brasileiro deste momento, como observa Ismail Xavier (2001, p. 125), em *O Cinema brasileiro moderno*, “mostra suas transformações, sua pluralidade, seu diálogo com o movimento geral da sociedade”. 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” (XAVIER, 2001, 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 voltado para o divertimento, com filmes para serem consumidos em massa e que “recolhia cacos das tradições da Maristela e Vera Cruz” (RAMOS, 2004, p. 19) e até mesmo da PAM (Produções Amacio Mazzaropi). Segundo Ramos, a grande tarefa da cinematografia nacional deste momento era “acertar o passo do cinema brasileiro com o nível tecnológico da sociedade brasileira” (RAMOS, 2004, 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.” (RAMOS, 2004, p. 26)

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, p. 183), 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”. 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. A produção cinematográfica também apostava neste novo segmento de público. Filmes como *Sábado Alucinante*, (1979) de Cláudio Cunha, *Nos embalos de Ipanema* (1979), *Menino do Rio* (1982) e *Garota Dourada* (1983), todos dirigidos por Antonio Calmon, e *Bete Balanço* (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 apostando no sucesso da canção “Fuscão Preto” assina sua versão em celulóide em 1983. 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. Eles mantêm as mesmas características dos filmes anteriores realizados pelo diretor: Filoca quer casar-se com Zé Coqueiro, e este continua “sartando de banda”, reforçando com tintas mais fortes as especificidades destes personagens nos filmes *O Menino da Porteira* (1976) e *Mágoa de Boiadeiro* (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 cinematográfica iniciada em 1982 no “polêmico filme de apelo popular *Amor Estranho Amor* (1982), dirigido por Walter Hugo Khouri” (BUENO, 2005, p. 202).

Fuscão Preto (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, Rui força o casamento de seu filho Marcelo com Diana, filha de Lucena. No desenrolar da história, entram em cena Lima, domador de cavalos como Marcelo e que tenta uma aproximação de Diana, constituindo-se em rival do filho do fazendeiro. Também conheceremos Cleide, que representa a “outra”, “a amante” na vida de Marcelo¹⁴. E, de certa forma e 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 de roupas coloridas e espalhafatosas. 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 signos industrializados, a narrativa parece – ainda que à sua

¹⁴ Esta divisão entre a mulher para casar e a mulher para “amar”, também aparece em *Estrada da Vida* (1979/80), porém de maneira sutil.

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 nestes anos. Dessa maneira, tenta-se criar uma contraposição com o personagem Lima desenhado como portador de um suposto purismo rural: é domador de cavalos, 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 “fuscão” em todo o filme: o carro “persegue” Diana em grande parte de suas idas e vindas, a tal ponto que a moça se “enamora” pela máquina. Percebendo a cruel competição por Diana – lembremos que a mocinha é noiva de Marcelo e mostra-se “apaixonada” pelo carro – Lima, o domador, numa tentativa de conquistá-la, compõe a canção “Fuscão Preto”, tentando evitar a espantosa, mas não na perspectiva do filme, 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 com ele mundo afora.

Os elementos tidos como modernos (música, roupas, carros, e mesmo a pequena cidade) neste filme ora são contrapostos ora servem como parâmetro para reler ou definir os elementos considerados arcaicos, rurais e caipiras. A criação de cavalos aparece em oposição à plantação de cana de açúcar e à usina de álcool; as canções sertanejas em oposição à música caipira, sem dispensar inclusive uma regravação de “Moreninha Linda”, (Tonico, Priminho e Maninho, 1961), na qual os acordes das violas são substituídos por sonoridades eletrônicas, e os versos “acaipirados” são pronunciados conforme uma pretensa norma culta de falar e, por conseqüência, de 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 “fusão 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 carro, parecendo sinalizar que o desenvolvimento técnico pelo 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 “Fusão Preto” (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 lota as salas de cinema. Logo após o seu lançamento, o diretor teria declarado “Basta de sociologia dentro de um filme!” (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, na entrevista realizada em 11/05/2007.

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.

ESTRADA DA VIDA: NÓS NÃO SOMOS CAIPIRAS!

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)

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 do gênero buscavam projeção, entre eles, os irmãos Chitãozinho e Xororó que, ainda crianças, participaram do filme *No Rancho Fundo* (1970), dirigido por Osvaldo Oliveira, cantando a música “Desafio de Irmãos”, composta por Capitão Furtado. Entretanto, antes de atingir grande sucesso 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, para usar os termos de Rosa Nepomuceno, “vivido os avessos da sorte”.

José Rico tinha sido pintor de paredes e havia formado algumas duplas, entre elas Caracó e Cambaí, como nos contou Milionário em seu depoimento em 11/05/2007. A julgar pelo nome artístico, que como Tônico e Tinoco, Moreno e Moreninho, Vieira e Vieirinha repete a mesma letra do alfabeto nas iniciais, provavelmente, José Rico tenha começado imitando os velhos ídolos caipiras. 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 dos 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 “molecão” conhecia as canções de Tônico 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 à 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?”. Segundo o cantor, a “fonte de inspiração” para a escolha do nome com o qual ficaria conhecido veio de um programa televisivo apresentado por Sílvio Santos na 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).¹⁵

¹⁵ Trecho da transcrição da entrevista realizada com Romeu Januário de Mattos (Milionário).

De fato, como observa Walter de Sousa (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” (SOUSA, 2005, p. 172). Nestes anos, Sílvio Santos havia criado uma grande novidade em termos de negócios que, segundo Sousa (2005, p. 172), “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”. 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, como já observamos, agora a influência maior eram os produtos da sociedade urbana. 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.

Iniciando a carreira cantando em circos, fato comum às antigas duplas caipiras, Milionário e José Rico, como lembra Nepomuceno (1999, p. 186), “dispensaram as dramatizações, rompendo com a tradição dos esquetes que artistas sertanejos sempre representavam antes das cantorias”. 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 trás. Nós só fazia apresentação! Nós não levava o drama! Só o show!” (Milionário, 11/05/2007).¹⁶

¹⁶ Trecho da transcrição da entrevista realizada com Romeu Januário de Mattos (Milionário).

Apesar das apresentações em circos, a dupla só atingiu o sucesso – entendido aqui pela grande vendagem 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”. No entanto, ao final da “corrida”, este que fala reconhece que a vida passou: agora teria “as vistas escurecidas” indicando que, além da velhice, não teria gozado a vida de maneira plena e, na “esperança de ser campeão”, teria apostado na concorrência. Assim, reconhece-se que o tempo do trabalho tematizado por esta canção não é mais aquele integrado à natureza, tal como encontramos nas antigas modas de viola e 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 as teses desenvolvimentistas, na década de 1970 a idéia de “Brasil Grande” e 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* (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, p. 191), dos quase “120 milhões de brasileiros, computados pelo censo, apenas 38 milhões – cerca de 32% da população – ainda estava no campo”. 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 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 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 superexploração 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, p. 189), 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.” 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 manterem-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* (1979/80).

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 lema, segundo a pesquisa de João Marcos 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 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* (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.

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 cinqüenta 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: Faça! 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! Faça 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 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

¹⁷ Ao selecionar os verbetes que compõem a *Enciclopédia da Música Brasileira – Sertaneja*, Biaggio Baccarin, 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.

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 progressiva 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, 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 conseqüência, 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 imbrólios 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, *fazei 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 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.

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 conhecem 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 *conóis*! 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.

Segundo André Siqueira¹⁸, 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

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

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 Tonico e Tinoco. Além disso, *Estrada* relembra algumas das canções interpretadas pela dupla Pedro Bento e Zé da Estrada¹⁹ que, segundo o professor, traziam em seu repertório elementos musicais associados à música de origem espanhola e mexicana – estilo *mariachi*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 “novo”, “moderno”. 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: uma mesma fórmula métrica, um mesmo padrão composicional, uma temática urbana e ligada aos elementos da sociedade de consumo associada a uma releitura dos ritmos tradicionais presentes nas músicas caipiras, isto é, dos rasqueados, chamamés e guarânias etc.

E o 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 indumentária ou pela mensagem presente em suas

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”. Estas informações podem ser conferidas no site oficial da dupla: <http://www.pedrobentoezedastrada.com.br/>

²⁰ Segundo a definição dicionáresca, o mariachi é o tipo de conjunto popular mexicano vocal e instrumental, composto de dois violinos, guitarra, jarana, harpa e dois trompetes.

composições. Na maioria das canções da dupla predomina o tema do amor perdido que fazia muito sucesso nestes primeiros anos da década de 80 e justifica a acusação de que havia neste tipo de canção um sentimentalismo exacerbado e piegas. E, neste sentido, não há como discordar de Walnice Nogueira Galvão quando afirma que a música sertaneja 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” cantando 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 filmica “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 ainda 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 1980²¹.

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.

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.

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.

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 “jabaculé”, 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, 2006, p. 113).

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 isso 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
Quem está triste se alegra
A nossa vida é curta
Do mundo nada se leva

Vida triste ou vida alegre
A vida do cancionero
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 câmara de Nelson Pereira nos faz entrever a 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 havia 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, “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” (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.

AS AMADAS E AS AMANTES: PASSADISMO E TRANSIÇÃO

A julgar pelos textos de algumas das canções ouvidas em *Estrada da Vida* (1979/80), principalmente aquelas que trazem como temática as dores de amores, poderíamos dizer que o olhar destes narradores ainda divide as relações amorosas entre as destinadas ao casamento, ou à família, e aquelas livres, sem compromisso. Neste sentido, como diz Walter de Sousa (2005), a produção musical de Milionário e José Rico não deixa de

evocar a década de 1950. A mais explícita divisão entre amadas e amantes aparece na letra de *Ilusão Perdida*:

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)

Esta é o que poderíamos chamar de uma canção para a amante e não para a amada. Neste perspectiva, o discurso poético de ambos parece indicar que algumas mulheres estariam aptas para assumir o papel de mãe, dona de casa e esposa, e outras seriam as amantes, aquelas destinadas às relações furtivas. As amantes, preferentemente secretas, seriam espécie de afeto transitório, proibido. Nada mais antitético para a época se pensarmos no sucesso de “Fusão preto”, assumindo as relações livres entre homens e mulheres, ainda que anunciasse um certo incômodo com a mulher vestida “igual à dama da noite, falando alto e fumando sem parar”.

Mas o narrador cinematográfico de *Estrada*, fiel aos cantores-personagens, parece assumir esta mesma linha passadista em transição 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 apresentação no Circo do Fundinho. Madalena, antiga namorada de Milionário, é também migrante, sai de Monte Santo de Minas e vai a São Paulo para ficar com o rapaz. Ambas as personagens aparecem logo no início da trama e voltam à cena somente quando os

cantores começam a fazer sucesso. 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, as mulheres que poderiam vir a ser suas futuras esposas. De modo diverso estão desenhadas, entretanto, as moças do “Espaço Relax”. Afastado da cidade e à beira da rodovia, este lugar, como indica o nome, é propício para um descanso. Pudico, o filme não explicita o papel das mulheres que ali trabalham, mas deixa entrever ao espectador iniciado que se tratam de profissionais do sexo quando nos apresenta os cantores passeando pelo lugar sem camisa, comportamento que não assistimos quando os vemos com as respectivas namoradas.

Nos minutos finais da narrativa, todavia, quando os cantores fazem uma breve reflexão e decidem dar um pausa na carreira para 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 tá 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.

Ao mesmo tempo em que a narrativa nos mostra Madalena e Isabel desvinculadas da família, deixando tudo para trás para seguirem os

cantores, indica que elas não possuem autonomia, pois vivem sob a tutela dos namorados. Além disso, justamente por terem deixado a casa dos pais, mas não terem se casado com seus parceiros, não podiam ser apresentadas às famílias de ambos, como sugere a separação na encruzilhada da estrada, pois seriam motivo de escândalo. O narrador cinematográfico parece sugerir, segundo entendemos, que neste início de década, apesar das conquistas do movimento feminista de anos anteriores, a liberação não tinha atingido a todas as mulheres, principalmente as pertencentes às classes populares²².

Ao pensarmos sobre o papel das “mocinhas” presentes nos filmes *Luar do Sertão* (1970) e *O menino da porteira* (1976), Joana e Juliana, respectivamente, podemos perceber que neste filme Isabel e Madalena se distanciam destas primeiras figuras femininas. Joana apesar de encantar 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* (1979-1980), já podem namorar livremente sem se renderem ao casamento, mas não podem retornar à casa dos pais: seriam consideradas amantes.

UM CINEMA SEM LÁGRIMAS

Ismail Xavier (1994, p. 15) 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”, pois sua obra “oferece um fio para se traçar o percurso do cinema brasileiro nesses últimos quarenta anos” (XAVIER, 1994, 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).

²² Cynthia Andersen Sarti (2004), em *O feminismo brasileiro desde os anos 1970*, nos mostra como as ideias do movimento feminista foram trabalhadas frente à realidade brasileira. Segundo a autora, principalmente durante os anos 1970, o movimento feminista combatia a repressão política do governo ditatorial e tinha adesão, mais especialmente, de uma parcela da população letrada. No final dos anos 70, a partir da Lei da Anistia e com a volta das militantes exiladas, o movimento angaria a adesão das 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” (SARTI, 2004, p. 39).

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 neorrealista adotada pelo o cineasta foi “reelaborada” e “utilizada”. Entretanto, o filme *Estrada da Vida* (1979-1980) parece não possuir um lugar de destaque junto à crítica especializada sendo tratado muitas vezes como uma obra “menor”, 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, 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* (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. Mas, mesmo tendo formalmente adotado o ponto de vista da dupla de cantores e um “olhar senso comum” sobre a realidade brasileira, este narrador cinematográfico não hesita em registrar, através da inserção de pequenas tomadas, 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 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 seqüência 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.

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 fílmica, 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 já eram filhos do passado.

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).*

O FIO QUE FALTAVA

A vendagem de discos de Milionário e José Rico continuava sendo muito expressiva nos anos 80 e, no entanto, parecia ainda distante da meta almejada pelas grandes gravadoras. No final desta década, suas canções já começavam a se mostrar “desgastadas” e “desatualizados” junto aos consumidores de música sertaneja. Para Walter de Sousa (2005, p. 185), o estilo *mariachi* 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”, 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 guarânia²³, “que tinha legado exemplares gravações como “Índia” e “Meu Primeiro Amor”, ambas consagradas pela dupla Cascatinha e Inhana” (SOUSA, 2005, p. 185).

Em 1983, ainda sob os ecos insistentes da canção *Fusão 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 sucesso. De autoria de Darci Rossi e Marciano, a história do fio de cabelo “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”, lançando novas duplas – entre as mais conhecidas João Mineiro e Marciano, Duduca e Dalvan – e a “novidade” das cantoras sertanejas Roberta Miranda, Beth Guzzo, Sula Miranda, todos com bem menos resquícios de elementos rurais que Milionário e José Rico. O mundo rural e bucólico, cantado em verso e prosa pelos artistas das décadas anteriores, é definitivamente suprimido, deixando para trás o estilo camisa xadrez e chapéu de palha das antigas duplas, assim como os medalhões e bugigangas que faziam parte da indumentária dos cantores de “Estrada da vida”, juntamente com a “fórmula” musical de suas canções. Essa nova vertente

²³ Segundo a tradução dicionárica, a guarânia é uma balada de andamento lento, quase sempre em tom menor, característica da música paraguaia.

aproxima-se cada vez mais da estética *country* norte-americana, tanto no estilo das canções quanto nos hábitos de consumo.

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 de ter experimentado o período mais rico da cultura cafeeira:

Megapequaristas 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. 202-203)

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 alimentícios para o abastecimento do mercado interno. 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. Segundo Grynszpan (2003), em 1984, várias lideranças de movimentos sociais que lutavam pela reforma agrária se reuniram na cidade de Cascavel, no Paraná, e organizaram 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 a

luta pela expropriação de terras que se encontravam sob o domínio de empresas multinacionais. 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) buscando manter seus interesses e seu espaço de atuação política junto ao Estado, observa a autora.

Com as forças polarizadas e a sociedade civil mobilizada depois de 20 anos de ditadura militar, inicia-se o primeiro governo civil e a chamada Nova República. José Sarney, originalmente vice na chapa do último presidente eleito indiretamente, Tancredo Neves, assume a presidência após a morte deste, que não chega a investir-se do cargo. O novo governo tem dois grandes desafios: recuperar a economia, na época com uma inflação dos 200% ao ano, e finalizar o processo de redemocratização iniciado no governo militar de João Figueiredo. Ainda no final de 1985, foi aprovada uma emenda constitucional que convocou a Assembléia Nacional Constituinte, definida como “livre e soberana”, que elaboraria a nova Constituição promulgada em 1988. 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 as altas taxas de crescimento do período do Milagre Brasileiro, como observa Paul Singer no livro *O dia da lagarta* (1987), que analisa o chamado Plano Cruzado.

O caos econômico do período atingiu diretamente a produção cinematográfica brasileira, como observa Sidney Ferreira Leite (2005), em *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. E, se a abertura política trouxe

expectativas para o cinema nacional, principalmente pelo fim da censura que, supostamente, poderia gerar maiores investimentos para o setor, tais “esperanças logo foram frustradas, principalmente com o esvaziamento da Embrafilme, pois o novo governo associou a empresa ao regime militar” (LEITE, 2005, p. 118). A partir de então nossa produção cinematográfica enfrentaria uma longa crise e só voltaria a se recuperar em meados dos anos 1990, alicerçada em outras bases, como veremos mais adiante.

Entre embates políticos – e de interesses – para a elaboração da nova constituição de 1988, os movimentos sociais voltam à cena política de maneira pungente e a crise inflacionária assola os trabalhadores. É neste clima de consolidação da Nova República, com a volta à democracia e o fim da censura, que novos cantores de música sertaneja “aparecem” conquistando meteoricamente fama, sucesso e dinheiro, sendo lançados, particularmente, a partir das feiras agropecuárias que pipocavam por todo o país.

Já “velhos” para o novo padrão de mercado, Milionário e José Rico se aventuram pela segunda vez na sétima arte, 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, um dos roteiristas de *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) não passaria de um sonho ruim do personagem-cantor Milionário.

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 e um amplo jardim. 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 do longo caminho percorrido 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”, poderia, tranquilamente, dormir na rede 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 não passou de um sonho:

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, o sonho de Milionário aqui parece tomar outro rumo: não se trata de lamentar a perda da mulher amada, mas da antiga carreira de sucesso. Se considerarmos que em *Estrada da Vida* ambos resolvem voltar para suas cidades de origem e darem uma pausa na carreira, este sonho

poderia fazer referência a uma possível mudança de ofício. Talvez este filme apostasse neste diálogo com a obra anterior, supondo que o espectador de *Sonhei com você* fosse o mesmo que assistiu ao filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos.

Finda a canção, voltamos a ver Milionário que agora é desperto pela aproximação de um motociclista que para diante da sua porta. Milionário, contente, anuncia:

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 seqüência, a sirene de um carro de polícia que se aproxima e que, segundo entendemos, está no encalço de José Rico. Milionário, sem titubear, pega uma carona e, com o colega, parte em disparada por uma estrada de terra margeada por pastagens. Intuímos que ambos estão em apuros e, ao vê-los a partir de um posto de gasolina, empurrando a motocicleta – provavelmente o combustível havia acabado – começamos a ter certeza que este é o mote da história que se desenrola na tela. Na seqüência, vemos uma caminhoneira comentar com um trabalhador do posto de gasolina:

Motorista: 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!

Motorista: Já sei! Milionário! (*Com ar de desaso*)

José Rico: É isso mesmo!

Motorista: Como aqueles ali?

Vemos então vários “imitadores” da dupla. José Rico e Milionário, sem muito entenderem o que vêem, olham espantados para seus sócias. 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, supostamente nunca teriam saído. A presença dos vários “imitadores” parece, à primeira vista, indicar-nos que a fórmula de sucesso foi copiada por muitos outros cantores e largamente explorada pela indústria fonográfica brasileira destes anos. Porém, a narrativa tem outras intenções: os diversos imitadores teriam sido 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, levando-os à bancarrota. Saberemos, no entanto, que esta situação é desconhecida dos fãs. Mesmo o “verdadeiro” empresário dos cantores, a esta altura já eleito deputado federal, também acreditaria que Milionário e José Rico estivessem nadando em dinheiro e vendendo shows para o exterior.

Nas tomadas que se sucedem, veremos outras cenas que atestam a situação de miséria de ambos, pegando carona no enredo de *Estrada da Vida* e criando explicações pouco razoáveis, mesmo na perspectiva da farsa, para os imbróglis que levanta. Os vemos vender a velha moto em uma oficina clandestina, com preço mais baixo por falta de documentação, e serem ridicularizados pelo comprador mal encarado que acredita estar falando com um dos milhares de sócias. Sem o reconhecimento dos fãs, uma vez que pouco diferem de seus imitadores, e sem a fortuna amealhada durante a recente carreira de sucesso, vão colecionando confusões por se comportarem como no tempo das vacas gordas. Em um quarto de hotel, José Rico ao pedir ao hoteleiro o melhor aposento e a melhor comida, tenta extrair o riso do espectador, ao sugerir sua não adaptação à nova situação de pobreza. E é novamente Milionário quem, didaticamente, 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 o deputado federal José Raimundo, ou Zeca, como chamavam o antigo empresário, para solucionar seus problemas financeiros

passa ser a razão da mobilidade de ambos. Mas, para chegar até o Congresso Nacional, precisam de dinheiro e Milionário sugere ao parceiro que venda seu famoso medalhão de ouro com a estampa de Nossa Senhora Aparecida para tal fim. Imediatamente, o trapalhão, porém crente José Rico, não aceita. Esta é a primeira referência à Padroeira e, ao contrário de *Estrada da Vida*, não invocam nenhum milagre para poder solucionar a crise pela qual passam. 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 ocorrera 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 de que os brasileiros teriam perdido a fé em milagres – sejam econômicos ou aqueles vindos propriamente “do céu” - é que a obra parece nos indicar que a intercessão de Nossa Senhora já não basta neste tempo em que os embates entre indivíduos, classes sociais e interesses políticos começam a ser explicitados através das muitas manifestações sociais, embaladas pelo retorno da democracia. Com este tempo o filme dialoga ao longo da narrativa, embora não consiga levar a termo as muitas questões que levanta.

DO SONHO À REALIDADE

Por várias vezes vemos Milionário telefonar para o gabinete de José Raimundo. Celina, a secretária, ao atendê-lo julga ser mais uma “piada”, “um trote” de “algum desocupado” e não informa o deputado. Por não conseguir acessá-lo ao telefone, José Rico pensa que a solução é ir até Brasília para “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 seriam, supostamente, premiados. Logrados, sem dinheiro para passagem e sem saberem o que fazer aceitam o convite de um certo Bento, que lhes oferece trabalho.

Em seguida um corte nos leva a observar uma extensa plantação de cana-de-açúcar e lentamente o olhar cinematográfico passeia pela

plantação que enche a tela. Ao som de uma música instrumental, que nos sugere monotonia, vemos alguns trabalhadores realizando a colheita manual da cana. Este é o destino dos 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 chupando cana e Milionário mostra-se desajeitado e lento para manipular o podão. Ao perceber a inabilidade dos cantores, Bento dispara: “Se vocês cantarem e tocarem viola igual cortam cana, vão morrer de fome hein!”. Sentindo-se desafiados, sacam seus violões e a narrativa fílmica abre espaço para um número musical da dupla.

Numa tentativa de mostrar que ainda faziam sucesso junto ao “povão”, a narrativa mostra que os demais trabalhadores interrompem seus afazeres para ouvirem os cantores. E é para eles que à noite, em um dormitório improvisado junto à propriedade de Bento, novamente cantam, despertando o interesse e a atenção de todos, inclusive deste pequeno proprietário de terras que, tratando-os como “Romeu” e “Zé” – despidos de seus nomes artísticos –, os chama para uma conserva 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, a motorista de caminhão*). 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 tá querendo ir a Brasília de qualquer jeito pra falar com esse deputado! E vai me meter numa encrenca! Há!

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 sido 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 tá 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

no 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 do filme, 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 é um personagem indefinido entre o fazendeiro e o sem terra. Tem a posse da área mas sofre um processo de expulsão por parte de grileiros, que se aproveitariam da sua condição ilegal. Ao mesmo tempo em que se engaja na luta pelo reconhecimento das suas terras, mantém trabalhadores assalariados em sua fazenda, complicando a verossimilhança ou, deliberadamente, não dando atenção a ela já que o verdadeiro foco do filme parecia ser o de manter os cantores em evidência o maior tempo possível. O público parece não ter perdoado tal subestimação.

E nossos personagens partem para Brasília na boléia do caminhão de Marcela e, num clima de *roadie movie* desajeitado, vivem muitas outras aventuras. Com o início da longa viagem, o olhar cinematográfico se volta a observar as alterações da paisagem rural brasileira. Mostrará, predominantemente, as 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 paisagens naturais e uma única cena nos mostra um trabalhador preparando a terra com um trator. Vemos ainda, às margens da rodovia, uma ação policial junto a barracos feitos com madeira e lona preta, nos remetendo às precárias construções dos acampados do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e a “desocupação” compulsória feita pelo aparato policial. Ou seja, em certos momentos a narrativa parece buscar realizar uma denúncia ao evidenciar o avanço das grandes plantações de cana sobre as belas paisagens naturais e a repressão policial aos trabalhadores acampados e mobilizados. Todavia essas tentativas de denúncia ou crítica social são estranguladas e acabam por se esvaziar frente a presença dos cantores, principalmente por meio de cenas *chanchadescas*, onde tentam fazer graça a partir da dicotomia “antiga riqueza e fama” *versus* “miséria momentânea e anonimato”. Este estrangulamento ocorre, entre outras vezes, numa das várias paradas que fazem durante a viagem. Em certo momento, encontram um vendedor de

botas e Zé Rico, depois de examiná-las, 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 naquela conjuntura imediata, a personagem aproveita a desvalorização da moeda brasileira 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 os dois gira em torno de Milionário e José Rico. Enquanto isso, os cantores se deparam com um pequeno e simplório restaurante. A câmera focaliza uma placa com os dizeres: “Carne cozida com batatas”, ágio de 10%. Entreolham-se e resolvem fazer uma refeição. Quando saem do restaurante, o ágio passou a ser de 15%, numa alusão às altas taxas de inflação que atingiam principalmente os gêneros alimentícios. Estas pequenas cenas soam menos sutis, e até certo ponto desconectadas, quando comparadas àquelas semelhantes de *Estrada da Vida*. No filme anterior, os preços dos alimentos estão em contraste com a miséria dos cantores e da maioria da população brasileira. Mas, não são o foco, já que a questão é centrada na penúria bem humorada de ambos, seguindo o bem amarrado esquema narrativo de Nelson Pereira dos Santos. Neste caso, o chiste desvia o eixo narrativo, elemento que se repete em vários outros momentos, como observamos.

Sem dispensar alguns passos pelo Palácio do Planalto, os cantores encontram o gabinete do tão procurado deputado que, porém, teria viajado conforme anuncia a secretária Celina. Sabendo poder encontrá-lo em São Paulo, os cantores tentam ganhar algum dinheiro para a referida viagem cantando na Praça dos Três Poderes, mas o intento malogra. Então, acabam indo para a Capital paulista mais uma vez na boléia do caminhão dirigido por Marcela.

Em uma parada em um posto de gasolina que margeia a estrada, se deparam com Malaquias que viaja num ônibus lotado de aspirantes a duplas sertanejas, principalmente de “imitadores” de Milionário e José

Rico. Ao saber que a dupla está no encalço de José Raimundo e que provavelmente voltarão a cantar, o “trambiqueiro” arma um estratagema com o intuito de gerar um desencontro entre ambos e o deputado. 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 de pouso e alimentação, cantam, aumentam a freqüência do público e fazem amizades com as mulheres que ali trabalham. Inclusive Marcela, acompanhada pela dupla, solta a voz em show improvisado.

Quando chegam a São Paulo, no Hotel dos Artistas, os cantores finalmente são reconhecidos como os “Gargantas de Ouro”, fazendo com que Marcela acredite 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 urbano, que em sua maioria usa roupas extravagantes e penteados que imitam os cantores norte-americanos e ingleses representantes do estilo musical conhecido por *punk-rock*. 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 trajando roupas pretas, em couro, com maquiagem escura e 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 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 moradia. Sem saberem o que fazer, e como solucionar 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 consiga algum dinheiro para ajudar seu 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 varanda da sua casa de fazenda e, retomando a cena inicial da narrativa, alguém tenta acordá-lo:

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

Milionário: E o Zé?

Cinegrafista: O Zé ta 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 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 sonho ruim de Milionário. Em uma tentativa de justificar o nome da obra, *Sonhei com Você*, a narrativa lança mão de um recurso fílmico simplista e com isso encerra a história contada de maneira menos trágica que aquela que se anunciou desde seus minutos iniciais, sem necessariamente explicar e/ou resolver os problemas por ela levantados.

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 que parece assumir a liderança e buscar a solução para o problema relacionado à propriedade/posse das terras de Bento, seu pai. Para que ela não passasse “os apertos” de seus pais, eles a teriam “colocado para estudar” e, deste modo, “ela se deu bem”, como diz o personagem. Nesta perspectiva, o “se dar bem” significa que, com algum estudo, Marcela não teria sido obrigada a trabalhar na terra e deixara de ocupar o último lugar na escala social do trabalho, isto é, o trabalho braçal rural. E, para o prejuízo da verossimilhança, Bento, mesmo tendo terras produtivas e trabalhadores a seu serviço, teria uma filha voltada à dura profissão de caminhoneira. Mas, antes que se possa objetar que aqui estamos no território do sonho e da farsa, lembremos que os problemas acionados, especialmente a grilagem e a repressão aos movimentos sociais, remetem a questões profundamente problemáticas na vida brasileira, pouco afeitas ao deboche e ao riso.

Mas, voltemos à Marcela e seu caminhão representando a liberdade de viajar por todo o país, viver grandes aventuras sem ficar presa a lugar algum, em oposição ao trabalho rural, duro, repetitivo e localizado. É possível que o filme tentasse atingir como espectadores os muitos migrantes rurais que foram trabalhar nesta profissão quando mudaram-se para a cidade. Ser caminhoneiro, ao contrário de lavrador, trazia um sonho de ascensão social: o trabalhador vislumbrava a possibilidade de comprar um caminhão, deixando de ser empregado e passando a ser autônomo e, em tese, dono do seu tempo de trabalho. O sonho comportava riscos,

tal como fala a canção “*Sonho de um Caminhoneiro*” (Chico Valente – Neil Bernardes), cantada por Milionário e José Rico para uma platéia de trabalhadores do volante (que não os reconhece):

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)

No filme *Mágoa de Boiadeiro* (1977), dirigido por Jeremias Moreira Filho, vimos o caubói Diogo Mendonça lamentando o fato de que o transporte do gado passava a ser feito cada vez mais por frotas de caminhões. Os caminhoneiros nesta película são desenhados como maldosos e desonestos, pois “roubariam” o trabalho do boiadeiro. Dez anos depois, a figura do caminhoneiro já aparece revestida de outro *status*. Assim como a música caipira feita anos antes tematizava a vida do boiadeiro/tropeiro/vaqueiro, o cavaleiro andante entre os homens pobres rurais, no final dos anos 1980, a música sertaneja – não somente ela, mas uma boa parte da produção da industrial cultural brasileira – tematizava a vida deste pobre viandante urbano, desenhando-o tão livre, namorador, aventureiro e trabalhador quanto o seu “antepassado” rural. Apostando

nesse público consumidor, a indústria fonográfica faria do caminhoneiro um grande tema no intuito de incrementar suas vendas de LPs e fitas cassetes. Na boléia de muitos caminhões ouvia-se – e se ouve ainda hoje – 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). 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”, à 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 tenha sido gravada pela dupla Christian e Ralf – antes cantores de versões de músicas norte-americanas e românticas, e que agora buscava 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 caminhoneiro²⁴. Marcela faria parte deste grupo que conseguira comprar seu próprio caminhão, por isso, teria a liberdade para ir e vir e para viver uma vida de aventuras e, segundo a narrativa, a “sorte” de escapar de um destino de trabalhadora rural. Ou seja, sem o velho mundo integrado à natureza, ser

²⁴ Em 1987, mesmo ano que Ney Sant’anna realiza *Sonhei com Você*, Paulo Thiago roda “Jorge, um Brasileiro” (1987). O filme tem como personagem o 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, 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 a todo o momento, pois entende que assim a vida melhora. E claro, como também fazem os outros caminhoneiros, e companheiros de jornada, ouve muita música sertaneja.

trabalhador do setor agrícola significava, na perspectiva da narrativa, um grande e trágico azar.

Vale a pena dar uma observada nas outras figuras femininas desenhadas em *Sonhei com você*. Além de Marcela, temos Celina, a secretária do deputado José Raimundo, que encampa a ideia 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 ao telefone, conversando amenidades com uma amiga, também funcionária pública. Tem como meta se tornar secretária da “presidência da república”, como diz a personagem, carregada de estereótipos.

Em dia com novos costumes, estão presentes nesta obra personagens femininas que explicitamente trabalham na prostituição. Essas mulheres usam roupas curtas, beijam e abraçam vários homens, trabalham à noite em uma casa iluminada por luzes vermelhas: ambiente de fácil reconhecimento para os espectadores do filme como uma espécie de cabaré/prostíbulo. Ao contrário das figuras femininas presentes nos filmes anteriormente por nós analisados, neste as mulheres são pintadas de outro modo. Elas não aparecem como mocinhas em busca do casamento (Joana, em *Luar do Sertão*, 1970), ou a professora apaixonada pelo boiadeiro e vivendo sob as ordens do padraço (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. Na sociedade desenhada 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 acontece às 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 atingindo uma maior parcela da população brasileira. Estes fatos não faziam parte somente de um sonho do

personagem Milionário, já podiam ser mostrados em um filme popular sem “ofender as famílias brasileiras”, termo muito usado pelos órgãos de censura, então já destituídos do amplo poder que exerceram entre 1969 a 1985.

UM VALE TUDO CINEMATOGRAFICO

Fredric Jameson, em *As Marcas do Visível*, ao retomar as explicações de T. W. Adorno acerca 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.” (JAMESON, 1995, p. 84) O autor afirma ainda que Adorno faz uma diferença radical entre pastiche a 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” (JAMESON, 1995, 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 a 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, p. 85) 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”, 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”. 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”. 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 às 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 sua propriedade. 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”. Também conhecemos o deputado José Raimundo, sempre envolto em uma pretensa luta política para regulamentação de direitos autorais musicais, e Marcela, a caminhoneira que luta pelos direitos legais de seu pai e que, de certo modo, tenta imprimir um ar de *roadie movie* a esta película. Além dessas histórias dos diversos personagens, temos a presença – já no final da narrativa – do rock e da música eletrônica, novo investimento da indústria fonográfica nestes anos. Todos esses elementos aparecem relativamente soltos dentro da obra, girando em torno da única coisa que interessa ao produto: mostrar os cantores Milionário e José Rico ao seu público.

Ainda do ponto de vista formal, encontramos em *Sonhei com você* características da produção cinematográfica portadora de marcas mais pessoais, algum arroubo de debate dos movimentos sociais e políticos, ou ainda, da questão agrária nacional, tal como apresentavam certos documentários e no cinema engajado produzido em décadas anteriores (Cinema Novo, principalmente). Com seus contemporâneos, parece dialogar com *Terra para Rose* (1986), de Tata Amaral; *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho; *Patriamada* (1985) de Tizuka Yamasaki; ou ainda *A Marvada Carne* (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 lembrarem 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 e traziam a música dita jovem (rock) como trilha sonora e praias como cenário principal.

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 pelas quais 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” (OLIVEIRA, 2003, p. 132). Com o abrandamento da censura e da repressão, e com o processo de abertura política “lento, gradual e seguro”, os movimentos sociais voltam à tona colocando em evidência alguns dos problemas graves da nossa complexa modernização, entre eles, a questão da reforma agrária. Também nos remete à chamada “sociedade de consumo”, em vias de consolidação definitiva, com sua indústria cultural alicerçada pela televisão, que havia se tornado o grande veículo de comunicação de massa.

Ao deixar as histórias levantadas sem uma solução final crível, atribuindo-as a um sonho do personagem Milionário, parece trazer em sua composição os próprios impasses pelos quais passava a sociedade brasileira. Muitos embates políticos e entre as 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), sem que se vislumbrasse respostas possíveis. A tessitura social pintada pelo narrador cinematográfico parece esbarrar nestes mesmos limites e, ao trazê-

los para a construção da obra fílmica, acaba deixando no ar, ao seu final, a sensação de algo incompleto, inacabado.

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 que 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, naquilo que Jameson chama de “sistema comercial”, pois o filme claramente se localiza na dimensão da indústria de cultura, lugar de consumo, diversão e não reflexão. Deste modo, ainda que tentasse dar uma roupagem política ao entretenimento, só poderia acabar acomodando os conflitos que levantou.

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, 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 pela permanência de uma outra época, e acaba por revelar uma grande desilusão frente ao momento histórico.

Se foi o sonho do personagem Milionário que deu mote para a construção desta narrativa empastelada, o último filme que analisaremos traz para a grande tela o sonho de um lavrador em transformar seus filhos em cantores de música sertaneja com intuito, sintomaticamente, de livrá-los do peso do “cabo da enxada”. A narrativa de *2 Filhos de Francisco – A História de Zezé di Camargo e Luciano* (2005) para mostrar, a partir da memória, que o sonho virou realidade, não lança mão de uma única música sertaneja de sucesso, como fizeram seus precursores, mas algumas grandes composições do nosso cancionário popular. Já estaremos nos anos

2000 e o país hegemonicamente urbano parece olhar para trás lamentando a condição rural que um dia renegou. Poderíamos dizer com José Rico: caipira *fô* seu pai!

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, juntamente com um crescimento, sem precedentes na vida nacional, da violência urbana. Neste cenário, realiza-se a primeira eleição presidencial direta após 20 anos de ditadura militar. Fernando Collor de Mello, auto intitulado “caçador de marajás”, numa referência aos funcionários públicos de altos salários, foi eleito em 1989. Logo depois, em 1992, seria deposto pelo movimento social e político que culminou em seu *impeachment*. Entre outros, estes fatos marcaram de maneira contundente toda a década seguinte, ocasionando mudanças significativas na vida política e no panorama da produção cultural que, por conseguinte, atingiram também a produção cinematográfica. Lucia Nagib (2002), 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, essa gestão deixou um legado negativo para a produção cinematográfica nacional.

Sidney Ferreira Leite (2005, p. 119) em *Cinema Brasileiro*, fala que o retorno à democracia reascendera “a utopia de construir e consolidar a indústria cinematográfica nacional”. Entretanto, prossegue o autor, as ações do governo Collor demonstraram que essa idéia não passou de um ledó 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).

Seguindo a lógica de seu Governo, que tinha como proposta dar um “choque de modernidade” no país, a extinção da Embrafilme foi justificada por Collor segundo as seguintes premissas: os bens culturais também deveriam ficar submetidos à lógica do mercado e, portanto, não havia sentido que o cinema funcionasse sob a tutela do Estado. Com isso, qualquer intervenção estatal na produção cinematográfica era vista como “criminosa, inconseqüente”, segundo a proposta o projeto neoliberal do novo governo. Nesta perspectiva, o Estado ficava “desobrigado em relação aos negócios do cinema” e “o filme nacional brasileiro deveria enfrentar, sem nenhum tipo de proteção, o filme norte-americano” (LEITE, 2005, p. 122). Luiz Zanin Orichio (2003) em *Cinema de Novo* observa “Cinema e cultura passaram a ser considerados mercadorias entre outras” (ORICCHIO, 2003, p. 25).

Parece haver um consenso que é a partir de meados dos anos 1990 que o cinema brasileiro ensaia um revigoramento, inaugurando uma nova “fase” da produção cinematográfica nacional, a chamada por alguns críticos e cineastas de “Cinema da Retomada”. Neste período, o Governo Collor, sem organizar uma sólida base de apoio em meio às denúncias de

corrupção, já havia sido deposto através de um processo de *impeachment*. Itamar Franco, vice na chapa de Collor em 1989, assumiu a presidência. A gestão sucessória ficou a cargo de Fernando Henrique Cardoso, que eleito em 1995 governaria por dois mandatos até 2002. A solução encontrada por esses governos para a crise que atingia a produção cinematográfica nacional foi a criação das leis de incentivo fiscal. A partir delas, o Estado deixou de investir diretamente na produção de filmes e esse papel passou a ser desempenhado pelas empresas privadas, que deduziam tais investimentos do 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” (LEITE, 2005, 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*” (ORICCHIO, 2003, p. 42). Não houve somente um crescimento da produção e da exibição de filmes nestes anos, mas também uma significativa variação temática, talvez atendendo à preocupação em explorar os vários nichos de mercado exibidor e consumidor. Neste sentido, Leite observa que nas obras cinematográficas deste período, a multiplicidade temática trouxe falta de uma unidade 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” (LEITE, 2005, 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” (LEITE, 2005, 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)

Fazendo uma comparação com o cinema produzido nos anos 1960, principalmente àqueles ligados ao Cinema Novo, Ivana Bentes (2003), no texto *The sertão and the favela in contemporary Brazilian Film*, afirma haver uma mudança da ideia 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 camera 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 “international” 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* (1995), contando a história de duas famílias de migrantes italianos que vivem em uma comunidade rural no Rio Grande do Sul. Outros cineastas voltaram seus olhos para o sertão nordestino, como por exemplo, José de Araújo ao realizar *Sertão das Memórias* (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, Lício Ferreira e Paulo Caldas tomam por mote a história do libanês

Benjamin Abrahão e realizam *Baile Perfumado* (1997), contando a vida 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* (1998), dirigido por Walter Salles, cuja trama inicia-se na cidade grande e evolui para o interior do país, passando do cenário urbano para o rural, *lócus* de uma suposta identidade nacional perdida. Outro filme também ambientado no sertão foi realizado por Andrucha Waddington, *Eu, Tu, Eles* (2000), contando a história de uma mulher 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 vai ajustando sua vida com os aspectos favoráveis de três homens diferentes: “segurança, ternura e sexo – tudo o que se pode desejar de um cônjuge” (2003, 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* (2001), também de Walter Salles, no qual tradição e honra definem os destinos dos personagens; *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende, recria a luta de Antonio Conselheiro; *O Caminho das Nuvens* (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* (2000) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), ambos de Guel Arraes, retomam narrativas literárias e trazem para as telas o sertão pitoresco em chave de comédia. Em *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, encontramos a criação de um ambiente rural dominado pela lógica patriarcal, só para citarmos os mais conhecidos²⁵.

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

²⁵ Uma leitura destes e outros filmes pode ser encontrados em *Cinema de Novo* (ORICCHIO, 2003) e também em Nagib (2003).

grande sucesso obtido por Breno Silveira, um ano depois Luiz Alberto Pereira realiza *Tapete Vermelho* (2006) e, numa homenagem a Mazzaropi, traz para a grande tela uma recriação do universo caipira paulista, recheado de causos, violeiros e religiosidade popular, 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 (2006), desde as cenas iniciais, apresenta o seu personagem principal caracterizado nos moldes do caipira fílmico desenhado por Amácio Mazzaropi *Jeca Tatu* (1959), *Tristeza do Jeca* (1961), entre outros. Quinzinho anda, veste-se e fala “arremedando” o Jeca cinematográfico, tomando para si o construto deste personagem. Na tentativa de fazer uma espécie de “filme homenagem” ao cineasta, esta narrativa incorpora em seu entreccho muitos elementos da produção cinematográfica paulista que levou à grande tela o universo caipira e, 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. Obcecado pela ideia de assistir um filme do consagrado do Jeca no cinema, tal como fazia quando era criança, Quinzinho vive uma verdadeira saga em busca de uma sala que exiba os “filme de Mazzaropi”. Durante sua busca, 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 disso, esse personagem conta várias histórias ao viajante: mulheres teriam se apaixonado por ele, ganhara 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 aqueles representantes da música caipira “de raiz”, e que venderia menos discos, teria menos fama e, de outro, aquele que representa o sertanejo pop que mostrava mais integrado à indústria fonográfica e que, na perspectiva da obra, teria feito o “tal pacto”. 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 representava, para se tornar mais uma peça da poderosa indústria fonográfica em sua vertente sertaneja.

Se a promessa feita ao pai, Nhô Baltazar, é o que impulsiona Quinzinho a mover-se teimosamente em busca de um cinema popular, teimosia semelhante parece ser a que move Francisco em busca de outro sonho: o de fazer dos filhos uma dupla de cantores de sucesso. Porém, sem recorrer a Deus ou ao Diabo, a narrativa mostrará que mesmo para ser produto da poderosa indústria cultural, um homem rural e pobre teria precisado arregaçar as mangas e empreender uma verdadeira saga para, ao final, livrar os filhos da miséria reservada aos que vivem da mão de obra braçal. Os cantores, no entanto e depois de tudo, afirmam padecer de uma grande saudade do mundo rural que, segundo se depreende da narrativa, teriam perdido para sempre, indicando que o sertanejo da música não passa de um rótulo para um estilo musical costurado pela indústria fonográfica e pelo mercado, cada vez mais, formado por consumidores urbanos.

2 FILHOS DE FRANCISCO: A EPOPEIA DE UM HERÓI POPULAR

– *Fio meu tem que ser alguém nessa vida Helena! (...)*
Vai passar a vida arando a terra pros outro?
(Personagem Francisco ao ouvir os primeiros
acordes tocados pelo filho Mirosmar)

DA TELEVISÃO AO CINEMA

No início dos anos 1990, quando a produção cinematográfica brasileira caiu quase a zero, a televisão assumiu definitivamente o posto de maior meio de comunicação nacional. Porém, nos finais desta década e início dos anos 2000, algumas redes de televisão – em especial a Rede Globo – passaram a atuar junto à produção cinematográfica, ora “emprestando” quadro técnico e atores conhecidos, ora fazendo a divulgação dos filmes nacionais, exibindo em sua grade de programação algumas dessas obras. *2 Filhos de Francisco: A história de Zezé di Camargo e Luciano* está entre as que receberam recursos financeiros da Empresa Globo de televisão.

Também a indústria fonográfica apostou na televisão comercial nesse início dos anos 90 como um grande veículo de divulgação da produção musical sertaneja, enquanto a chamada música caipira ou de

raiz era divulgada pelas tevês educativas, além das rádios AMs e FMs, onde ambas as expressões mantiveram seu espaço cativo. Se nesses anos as salas de cinema estavam – momentaneamente – com suas portas fechadas, a produção televisiva mostrava-se escancarada para as duplas sertanejas.

Nos estertores 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, através da Rede Globo, líder de audiência. A partir disso, adentraram definitivamente junto ao canal televisivo hegemônico e, na seqüência, participaram de telenovelas da emissora, tiveram algumas músicas de seu repertório escolhidas como trilha sonora desses produtos, o que ampliou sensivelmente as suas vendagens e, conseqüentemente, despertou o interesse das grandes gravadoras. Além disso, a dupla começava a se apresentar em “velhos tempos 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 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, p. 188), “uma política de homogeneização cultural que garantia ampliação do público consumidor de determinada tendência musical”, 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), cujo disco venderia um milhão de cópias. Neste mesmo álbum, havia uma música composta por Zezé di Camargo, que 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 de Francisco*.

A maior parte dessas duplas eram formadas por cantores jovens, que passam a se apresentar dando ênfase a este aspecto jovial, na maioria das vezes mantendo um estilo denominado “*country* chique”: calças rancheiras, botas e cinturão de couro com fivelas vistosas, chapéu panamá e um indefectível blazer substituindo as camisas coloridas ou xadrezes. Evidenciava-se, assim, a união entre a “alma” rural e o progresso econômico, 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. 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).

Essa mistura de gêneros e estilos tornou-se a característica da produção fonográfica sertaneja daí em diante. Duplas como Victor e Léo, César Menotti e Fabiano, Guilherme e Santiago, Edson e Hudson, só para ficarmos nas mais conhecidas, já iniciaram introduzindo em seu repertório canções de própria autoria juntamente com aquelas mais “antigas” e de diversos gêneros musicais, desde as canções românticas, tendo como referência Roberto Carlos, a chamada “axé *music*”, passando pelo samba e pagode, canções de temática infantil e até mesmo religiosas. Das antigas duplas caipiras permaneceria somente o dueto de vozes, já que as roupas, gestos, falas e a poesia das canções pareciam seguir os modismos de cada momento, deixando de lado qualquer marca individual em suas produções artísticas.²⁶

²⁶ 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

Além desses 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 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 em ambiente rural e produziu *O Rei do Gado*²⁷, 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.

É interessante observar que já em meados dos anos 90 esta música sertaneja trazia uma visão do rural que em nada lembrava o passado caipira, ou realmente sertanejo. Consumida por um público cada vez mais diversificado, chamou para si o interesse de grandes gravadoras que começaram a “disputar os passes” das novas duplas que vendiam milhões de cópias de seus discos, conforme observa Eduardo Vicente no livro *Música e disco no Brasil*, de 2001. As gravadoras passaram a investir e a patrocinar luxuosas apresentações, sempre no intuito de aumentar as vendagens de ampliar cada vez mais o seu público consumidor. Segundo Walter de Sousa,

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,

são ex-universitários, que abandonaram seus estudos em nome da carreira artística. Segundo Sérgio Martins, na reportagem *As naveas 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 Martins (2008).

²⁷ *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 dessa idéia partindo de uma rivalidade entre duas famílias.

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)

Os rodeios se tornaram mega-eventos em que se podia exhibir carros novos, potentes picapes, roupas e outros elementos que copiavam o *country* norte-americano, como nos diz João Marcos Além (1996) em *Caipira e Country: a nova ruralidade brasileira*. 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. 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 *shows*.

O CINEMA VAI AO RODEIO: OS DOIS FILHOS DE FRANCISCO EM BUSCA DO SEU PÚBLICO

Em *Cinco mais Cinco – Os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica*, Luiz Carlos Merten (2007) afirma que a idéia de 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 Conspiração – grande agência publicitária – “podem ser comerciais na hora de fazer cinema publicitário, mas tem ambições artísticas, de autores, quando se exercitam no cinema” (MERTEN, 2007, p. 59). Ainda segundo Merten, o roteiro foi elaborado a partir de longos depoimentos feitos por membros da família Camargo e escrito por Patrícia Andrade e Carolina Kotscho. O filme estréia e, conta-nos o autor, teve um resultado de público píffo na sua primeira semana de exibição em São Paulo. A solução encontrada para

uma melhor divulgação foi a criação de um *trailer* promocional para ser exibido nos shows da dupla.

Com este *trailer*, Zezé di Camargo e Luciano passaram a divulgar a obra *2 filhos de Francisco* nos muitos shows que faziam pelo país afora, tanto em rodeios quanto em renomadas casas de espetáculos, chamando o público cativo de sua música para o produto cinematográfico que conta a “história” de ambos. Mas, a lógica de atração do público valeu-se de outros elementos importantes a partir de então. O filme estrearia em circuito nacional no dia 19 de agosto de 2005, com 300 cópias para exibição²⁸, pegando carona em um cenário muito favorável à indústria do *country*-sertanejo, já que 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 de Boiadeiros, para contar a história de um peão em busca de fama e fortuna. 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 mesmo ano comemorou seu 50º aniversário²⁹. Lançando mão também de uma forte propaganda televisiva em rede nacional, sempre com a presença dos cantores, passaram a difundir a ideia de que a obra cinematográfica contava a “verdadeira história” da família Camargo.

O resultado final é que *2 Filhos de Francisco* teve 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\$ 36.728.278,00³⁰. A crítica especializada não o deixou passar despercebido e teceu comentários frequentemente elogiosos à obra, que foram de “sentimental, popular e grande” até “o 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 tornou-se maior ainda quando a

²⁸ Cf. Merten, Diegues e Fonseca (2007).

²⁹ A festa de Peão de Barretos aconteceu entre os dias 12 e 28 de Agosto de 2005.

³⁰ Cf. Merten, Diegues e Fonseca (2007).

imprensa soube e divulgou o fato de o presidente ter visto o filme através de uma cópia pirateada.

Após o lançamento para exibição nas salas de cinema, rapidamente a distribuidora da obra a lançou em DVD juntamente com a trilha sonora em CDs (a direção musical é assinada por Caetano Veloso), criando, como assinala Merten (2007), uma opção de presente natalino. 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 filmica, Carolina Kotscho, em 2007, lança o livro “*Simplesmente Helena*”, uma 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 (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 a insistência de Francisco supera inúmeros percalços e conquista a fama e a fortuna como cantor junto ao irmão Welson (ou Luciano).

FRANCISCO: A PELEJA DE UM HERÓI À BRASILEIRA

A narrativa filmica *2 Filhos de Francisco* tem como ponto de partida uma grande casa de *shows* paulistana, com uma atmosfera de conagraçamento geral: nas tomadas iniciais vemos uma entusiasmada platéia ovacionar enquanto aguarda os cantores entrarem no grande e bem iluminado palco enquanto ouvimos trechos entrecortados das canções da famosa dupla. Dessa maneira, quando começamos a ver o filme, já sabemos de antemão do sucesso da dupla, restando ao espectador conhecer “como” tal 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 em 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.

Com uma fotografia bem contrastada, um belo cenário rural, somados às cores que dão aspecto *naïf* 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 à 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” no 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 a 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 evitável 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 elétrica, 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 instrumento) 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 como o filme é arquitetado, ele não deixa espaço para que o espectador faça um questionamento profundo frente à história contada, 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 à 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 (e ainda é) acessível a poucos trabalhadores, muito menos aqueles rurais. E talvez percebendo isto, a carreira de cantor fosse 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 ideia 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 o 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, simplifica questões em pauta na sociedade brasileira, como por exemplo, o acesso periférico da população pobre às promessas da sociedade burguesa, 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 – calcada 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 do herói 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, os leva ao esperado e muito merecido – e já conhecido pelos espectadores do filme – final feliz.

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 andar. Some-se isso à reclamação das crianças menores que dizem estar com fome: o filme carrega no olhar impotente de Dona Helena, que tem a despensa vazia. 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 ideia para conseguir algum dinheiro. O garoto chama Emival e juntos, sob a forte chuva, mal conseguindo carregar seus instrumentos musicais – um violão e um acordeom – dirigem-se para a rodoviária de Goiânia. 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, “esforçados”, “trabalhadores”, além de engenhosos e cientes da situação de miséria em 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.

É na tumultuada rodoviária de Goiânia que Miranda, “um empresário exatamente de dupla caipira”, como se define, “descobre” a dupla. 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, os personagens aceitam serem chamados como tal e tentam tirar proveito dessa 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 fílmica. Vale observamos 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).

Ao contrário das outras obras fílmicas que observamos neste livro, esta canção não nomeia a película, porém, parece nortear o eixo do discurso, seja porque ela vem à tona nos momentos de tensão narrativa, fixando-se sobremaneira junto ao espectador, ou ainda, por reproduzir no texto da canção a trajetória vivida na grande tela. Lembremos que a narrativa fílmica é construída a partir dos fios da memória do cantor-personagem Zezé, já rico e famoso, que relembra de como era a sua vida antes de “ganhar o mundo” e de todas as pedras em que teria colocado os pés até a conquista do sucesso.

Em um acerto firmado com Francisco, e após o consentimento, ainda que titubeante de Helena, 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”, aprendidas, provavelmente, através da difusão radiofônica. A platéia dos garotos é formada por clientes de um restaurante à beira da estrada, ouvintes das pequenas estações de rádio locais, ou ainda, freqüentadores de pequenas festas onde fazem algum sucesso, mostrando, dessa maneira, que havia um possível futuro promissor à dupla. Sob a batuta de Miranda, os meninos conhecerão o trabalho duro, a exploração e também alguma fartura que, por obra da malandragem do empresário, acaba sendo mais em seu próprio proveito 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 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 encontra novamente Miranda, agora agenciando um outro garoto.

Malgrado como empresário Francisco e malgrada a empresa de Miranda, os dois meninos voltarão a cantar sob a lógica deste empresário que se mostra arrependido, assume que errou ao não “avisar a mãe saudosa” sobre o paradeiro dos garotos e se redime frente aos pais ao afirmar que cantores como “Camargo e Camarguinho” não existem. No entanto, rebatiza a dupla que passa a se apresentar como “Deby e Dieberson”, nomes que lembravam os cantores de *country music* norte-americanas. Fazem mais sucesso agora do que nas viagens anteriores, divertem-se 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. Com esta nova dupla ganha alguma projeção na capital goiana, mas não consegue se firmar na carreira de cantor e, portanto, muda-se para São Paulo, já com a mulher Zilu 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 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 ao serem surpreendidos pelo proprietário da loja quando tentam frustradamente esconder seus discos, nesta narrativa, cria-se a comoção, pois tendo acompanhado a dura trajetória do cantor, o vemos neste momento próximo a desistência da tão sonhada carreira.

É neste momento que o irmão mais novo, Welson, muda-se para São Paulo e dá novo impulso à busca de Zezé, formando com ele um novo duo. 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 Zilu 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 Zilu que sustenta a família vendendo quinquilharias em sua casa. Segundo a ótica assumida pela narrativa, é justamente para reconciliar-se com Zilu que Zezé compõe a canção “É o amor”, que atenderia às 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-se 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.

Sucedem-se cenas mostrando que a partir de então a dupla realizaria definitivamente o sonho de Francisco ao som de “*É o amor*”. 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 picape 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 sequência, 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 a 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!!” 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 a uma nova e última comoção. 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, podemos dizer 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. Na primeira parte do filme, ouvimos 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 à produção fonográfica conhecida pela sigla MPB (Música Popular Brasileira) reforçando a ideia que o país havia se urbanizado, assim como a produção musical desse estilo que agora era aceito e divulgado por vários outros cantores, inclusive aqueles considerados mais “engajados” e “refinados”.

DONA HELENA E AS MULHERES: A OUTRA PERSPECTIVA DA SAGA

Além de Francisco, Mirosmar, Emival, Miranda e Welson, outras três personagens fazem parte – a seu modo – do entrecho da obra: Helena, Zilu e Cleide. Helena é pintada pela narrativa como a mulher forte, abnegada, trabalhadora e mãe. Na primeira grande parte da obra, enquanto a família Camargo ainda mora na propriedade de seu pai, a veremos cuidando da casa e das crianças que não param de chegar. A partir de então, Helena será a mediadora entre o marido e o filhos, atenuando a severidade de Francisco em relação à disciplina imposta aos futuros cantores. Helena também tenta a todo custo evitar o conflito entre Francisco e seu pai, mesmo quando este troca toda a colheita por um violão e um acordeom, escandalizando o sogro. Assumindo os riscos junto com o marido, Helena mesmo contrariada, o acompanha indo morar na grande cidade.

Helena é a personificação do sofrimento nesta saga quixotesca: a ela toca gerir a falta de comida, a doença irreversível do penúltimo filho, e a culpa do marido pela morte de Emival. Neste sentido, segundo a perspectiva do filme, enquanto Francisco sonha, Helena, com os “pés no chão”, trabalha duro para “criar” os filhos. E é assim, que nas cenas finais, momentos antes de Francisco decidir trocar seu salário pelas fichas telefônicas, a vemos voltar para casa após mais um dia de trabalho e

encontrá-lo pensativo com o LP dos filhos nas mãos. Enquanto começa a recolher alguns pratos e copos pela pequena casa, iniciando a segunda jornada de trabalho, ouve o marido dizer 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 seu papel na vida da família, segundo a narrativa.

Ainda que forte, a Helena filmica é sobretudo mãe e, de certo modo, não deixa de nos remeter à imagem da Virgem Santa, com toda sua carga 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. Sociologicamente, podemos arrematar dizendo que a personagem parece ser a representação da mulher rural dos anos 1960, que vivia comprimida entre o pai, o marido e os filhos, sem poder de decisão, apesar de trabalhar e contribuir no sustento da família.

Mas, temos outra mulher importante na saga dos cantores, Zilu, que entra na história como namorada e esposa zelosa de Mirosmar. Esta figura feminina parece sofrer a pressão de dois tempos históricos: é portadora de algumas características da mulher rural, como Helena, e da mulher urbana, que trabalha fora, frequenta shows e festas (a moça conhece Zezé em uma de suas apresentações), mas ainda tem como destino último o casamento, como nos mostra a fita. Persistindo na batalha para tornar-se famoso, sabemos que Zezé muda-se para São Paulo já casado e com duas filhas. Enquanto o cantor tenta se firmar na carreira artística, Zilu, como pode, faz o papel de provedora do pequeno núcleo familiar. E a relação entre Francisco e Helena parece repetir-se agora entre Zezé e Zilu: enquanto o homem sonha e busca sua realização, a mulher lhe dá apoio incondicional.

E, por fim, temos ainda mais uma mulher relevante nesta narrativa que parece ser a que superou efetivamente os resquícios da sociedade rural brasileira: Cleide, jovem urbana, autônoma e individualista em seus sonhos e vontades que, com sua gravidez precoce e independência, escandaliza a família Camargo. Apesar de ter um filho com Welson, se recusa a repetir a vida de miséria de Helena, rompendo a relação e voltando para casa de seus pais. E quando o apaixonado e insistente Welson vai à sua procura no colégio, descobre que a moça já se relaciona com outro rapaz.

Embora pudéssemos ver em Cleide uma representante da mulher dos anos 90, do Brasil efetivamente urbano e metropolitano, não é assim que a narrativa a trata. Para o filme, assumindo a perspectiva de Luciano, Cleide apresenta-se como egoísta e incapaz de reconhecer o predestinado ao sucesso, justamente porque incapaz de comportar-se como Helena e Zilu.

Neste sentido, o filme se mostra bastante conservador ao advogar em nome da mulher esposa e mãe, questionando o projeto pessoal da jovem namorada de Welson, o futuro Luciano. Ao reivindicar esta mulher abnegada ao projeto do homem-esposo, acaba por defender um ideário conservador. Mas, convém observar que não é um dado exclusivo da narrativa calçada nas memórias de Zezé di Camargo: este dado, apesar de todo aparato tecnológico, de toda transformação formal, acaba presente no universo da chamada música sertaneja pop, cujo discurso é marcado de um evidente composto de modernidade e arcaísmo. O filme, ideologicamente, traz esse binômio em suas entrelinhas.

UMA HISTÓRIA REAL?

Ismail Xavier (2003, p. 103), em *Parábolas cristãs no século da imagem: alegoria e melodrama em Hollywood*, afirma que 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”. Dessa maneira, o mundo ficcional nos é dado a ver de “certo modo”, e é “neste modo que se concentra seu trabalho”, não necessitando um apelo a uma espécie de comunicação direta, por meio da utilização de letreiros ou determinadas falas explicativas.

A narrativa de Breno Silveira reconstrói a história das últimas décadas do Brasil – e da produção fonográfica de canções caipiras/sertanejas – através de um movimento linear e direto que culmina num *happy end*. Nesta obra, um esquema melodramático dá a tônica e o foco de atenção recai sobre experiências exemplares dos personagens, considerando o ponto de vista moral. Deste modo, na história da família Camargo todos são portadores de virtude incontestes, elemento que radicaliza o valor pessoal de cada um, criando dessa maneira uma espécie de culto às pessoas “reais” que, relidos pela narrativa ficcional, são transformados em modelo

socialmente assimiláveis. Esta característica aumenta o grau de identificação dos espectadores, que passam a ver na obra uma projeção de suas próprias vidas. Dessa maneira, através das “pessoas comuns”, parecidas com o público em sua escala de valores e sua situação econômica, conforme nos diz Xavier (2003, p. 95) 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”. 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, Welton, Emival, Cleide, Miranda e Zilu.

Assim, à luz dos escritos de Xavier, 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” (XAVIER, 2003, 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, 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 um, constrói-se uma espécie de confiança na intuição natural desses indivíduos, principalmente na lida com seus dramas que, por linhas tortas, os leva a redenção final.

Ao recriar a recente história nacional, o filme parece compor/reforçar uma versão 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”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Não há, oh gente, oh não
Luar como este do sertão.
Este luar, cá da cidade, é tão escuro...”
(Luar do sertão, Catulo da Paixão Cearense)*

Fredric Jameson (1985, p. 255) 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 os termos específicos de sua própria interpretação”. 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 aqui analisado 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”

como nos diz Gaspari (2002, p. 208). Nestes anos, segundo o autor, “um em cada dois brasileiros achava que o seu nível de vida estava melhorando” (GASPARI, 2002, 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. Pensando essa narrativa em sua totalidade, observamos que o narrador cinematográfico traz o ritmo de rural lento presente nas canções da dupla Tônico e Tinoco para a composição desta obra cinematográfica, inclusive a ideia de circularidade presente em suas canções, tal como nos apontou o professor André Siqueira em seu depoimento. Soma-se a isso os elementos da arte circense, concebida como um trabalho coletivo, integrado, artesanal, conferindo estas mesmas características para a fita. Neste sentido, podemos afirmar que o narrador cinematográfico de *Luar do Sertão* é rural e a ideia de cidade, de urbano, aparece como uma intromissão nesta narrativa. É digna de nota, inclusive, uma das respostas de Tinoco sobre qual filme, dos que participara, teria gostado mais de fazer: “Gostei de tudo eles, mas 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 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 esse narrador que traz marcas do teatro feito nos circos e a ideia de circularidade, parecendo com isso andar na contramão daquilo que se desejava nesses anos: progresso técnico e urbanidade, entendidos 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. *O Menino da Porteira* toma para sua construção a estrutura presente nos filmes de *faroeste* e tenta associar a figura do caubói com a figura do boiadeiro, materializado principalmente no personagem Diogo Mendonça. Deste modo, o rural brasileiro aparece modificado, tornando-se palatável ao espectador habituado aos *westerns* que abundavam no cinema nacional. 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 nos deixa entrever que não seria mais o rural com ritmo lento que se queria nas telas, ou na representação, mas um rural em “ritmo de aventura”. Assim, em comparação com o *Luar do sertão*, a montagem nesse filme cumpre o papel de dar agilidade ao narrado: as cenas são mais rápidas, os cortes menos bruscos, há a presença de *closes-ups* e as canções, já relidas em versão sertaneja, aparecem mais interligadas ao enredo.

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, lembrando que um determinado timbre de voz e certo modo de cantar traz em si uma visão de mundo. Deste modo, faz-se uma releitura da canção de origem rural para que ela seja absorvida pelo mundo urbano. A interpretação do ex-cantor da Jovem Guarda em nada parece remeter à das antigas duplas caipiras, mas aponta para um tipo de racionalidade que pertence ao mundo urbano, rompendo assim com a circularidade mantida na expressividade de origem rural.

O filme de Jeremias Moreira Filho traz na forma a mesma ruptura realizada pela reinterpretação da canção ao misturar elementos da cultura de origem rural e reinventar em solo histórico brasileiro a tradição do caubói americano. 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 do personagem boiadeiro, distanciando-se do homem pobre rural que viveria sob a dominação do grande proprietário. E, deste modo, essa narrativa parece apontar para alguns elementos do processo de modernização conservadora do próprio país, que se reafirmava naquela conjuntura: modificava-se drasticamente os elementos técnico-científicos

sem contudo enfrentar antigos problemas sócio-econômicos, como, por exemplo, 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 neorealismo italiano, como já observamos. *Estrada da Vida*, ao abrir sua lente junto a realidade brasileira no início dos anos oitenta, encontra uma modernidade tecnológica mas não a realização de mudanças sociais que propiciassem à maioria da população benefícios desse progresso material. Vai nesse sentido as cenas em que vemos as pequenas cidades do interior, a festa de peão, que nesses 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 nessa 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, quando o chamado Milagre dava indícios de falência.

Ainda segundo Siqueira, as canções dessa dupla, ao misturar elementos da “música mexicana na maneira de compor em *terças* (padrão da música sertaneja) mantendo o dueto de vozes”, acaba juntando coisas distintas, fazendo um pastiche “no sentido de amalgamar elementos musicais de várias origens, modificando o material artístico original, apropriando-se deles a seu modo e criando dessa maneira uma nova forma artística”.

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 este o sentido que o filme assume quando, mostrando os cantores em uma encruzilhada, termina em aberto.

Se o pastiche aparece nas canções de Milionário e José Rico e Nelson Pereira o encontrou na realidade brasileira, o narrador cinematográfico de *Sonhei com Você* o traz para a forma do filme. Realizado em fins dos anos 1980, a narrativa levanta importantes questões (Movimento do Trabalhadores sem Terra, forte crise inflacionária, luta por direitos políticos) mas não consegue resolver na trama a pluralidade de problemas que mobiliza. O migrante rural recém urbanizado, representado principalmente na figura dos personagens Milionário e José Rico, aparece indeciso em suas escolhas e meio perdido frente ao mundo composto ali representado. Esta declaração de indefinição parecia não agradar ao público citadino: um novo estilo musical sertanejo já ecoava 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, p. 42), 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”. 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 ideia 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 nessa narrativa, de certo modo, destruiu a densidade dos acontecimentos históricos que tentava reproduzir e passou a dar relevo aos fatos individuais dos personagens envolvidos. Esse 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, como observamos.

Nesses anos que circunscrevemos a pesquisa que resultou neste livro, 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 aqui analisadas. No conjunto, esses filmes apontam para uma espécie de consagração e massificação de uma cultura popular de estrato rural, operada pelo sistema de indústria cultural 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 ideia 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 brasileira. 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 Tônico 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 lembrança do mundo caipira. Mas nestas criações e recriações musicais em ritmo *pop*, o rural é uma lembrança, como no filme.

O que nos dirá o *remake* de *O menino da porteira*?

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno César de. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2006.
- ALÉM, João Marcos. *Caipira e country: a nova ruralidade Brasileira*. 1996. 271 f. Tese (Doutorado em Sociologia)–Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- ALMEIDA, Mariângela Ribeiro de. *A canção como narrativa: o discurso social na MPB (1965-1975)*. 2005. 141 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia)–Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006.
- _____. *Eu não sou cachorro não: música popular e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- 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, 2000.
- BASTOS, Iara Toledo de Assis. *O Riso no circo: a comicidade clownesca*. 2000. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais)–Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2000.
- BASTOS, Mônica Rugai. *Tristeza não pagam dívida: 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, 2003. p. 121-137.
- BRUNO, Regina. *Senhores da terra, senhores da guerra: a nova face política das elites agroindustriais no Brasil*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

- BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. 2005. 291 f. Tese (Doutorado em Multimeios)–Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- CALDAS, Waldenyr. Revendo a música sertaneja. *Revista USP*, São Paulo, n. 64, p. 59-67, dez./jan./fev. 2004/2005.
- _____. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- _____. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: 34, 2001.
- CHITÃOZINHO E CHORORÓ. Disponível em: <<http://chitaoxororo.uol.com.br/>>. Acesso em: 20/07/2008.
- HOUAISS, A. Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 08/05/2008.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1995.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP, 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: 34, 2005.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses do sertão. In: CAETANO, Maria do Rosário (Org.). *Cangaço: o nordestino no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005.
- _____. *O império do Belo Monte: vida e morte de Canudos*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.
- _____. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GRYNSZPAN, Mário. A questão agrária no Brasil pós 1964 e o MST. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 4, p. 315-348.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. Em defesa de Georg Lukács. In: _____. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da Literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 127-160.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LOBATO, Monteiro. Cidades mortas. In: _____. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 21-24.

- KOTSCHO, Carolina. *Simplemente Helena*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- 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. p. 559-659
- MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975.
- MARTINS, Sérgio. As raves do Jeca Tatu: o sertanejo ganhou uma versão universitária: mistura de temas caipiras, tambores de axé e guitarras estridentes, o gênero anima festas no interior e na cidade grande. *Veja.com*, ed. 2046, 6 fev. 2008. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/060208/p_102.shtml>. Acesso em: 06 ago. 2008.
- MERTEN, Luiz Carlos; DIEGUES, Carlos; FONSECA, Rodrigo. *Cinco mais cinco: os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica*. Rio de Janeiro: Legere, 2007.
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 83-104, out. 1996a.
- _____. Compreender as imagens: hipóteses para uma sociologia das artes visuais. *ArteUNESP*, São Paulo, v. 12, p. 23-42, 1996b.
- METZ, Christian. História/Discurso: nota sobre dois voyeurismos. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 2003. p.403-410.
- MILIONARIO E JOSE RICO. Disponível em: <<http://www.milionarioejoserico.com.br/site.php>>. Acesso em: 10/01/2008.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: o depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: 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: 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. Aparecida. *A personagem palhaço: a construção do sujeito*. 2001. 109 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia)–Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 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 feijoada: o faroeste no cinema brasileiro*. 2002. 281 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2002.
- RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: 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. p. 399-454.
- _____. 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. p. 69-74
- ROSSINI, Mirian de Souza. *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Porto Alegre: Proletra, 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. *Revista de Estudos Feminista*, Florianópolis, v. 12, p. 35-50, maio/ago, 2004.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: 34, 2008.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras: 1901-1957*. São Paulo: v. 34, n. 1, 2002.
- SILVA, Maria Regina Carvalho da. Coisas da roça: a musica sertaneja no cinema brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 20., 2007, Santos. *Anais...* Santos: Intercom, 2007. pp. 01-10. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0922-1.pdf>> Acesso em: 20/09/2008.
- SINGER, Paul. *O dia da lagarta: democratização e conflito distributivo no Brasil do cruzado*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *A crise do milagre: interpretação crítica da economia brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SOUSA, Walter de. *Moda inviolada: uma história da música caipira*. São Paulo: Quiron Livros: 2005.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2001.
- TONICO. *Tônico e Tinoco: a dupla coração do Brasil: da beira da tuiá ao Teatro Municipal*. São Paulo: Ática, 1984.
- VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2001. 333 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação)–Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 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. p. 185-217.
- XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 75, p. 139-155, jul. 2006.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. Prefácio. In: FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP, 1994.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da Música Popular Brasileira*. 1996. 248 f. Tese (Doutorado em Sociologia)–Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- ZEZÉ DI CAMARGO E LUCIANO. Disponível em: <<http://zezedicamargoeluciano.uol.com.br/>>. Acesso em: 20/09/2008.

FILMOGRAFIA:

FILMES ANALISADOS

2 FILHOS de Francisco: a história de Zezé di Camargo e Luciano. Direção de Breno Silveira. Roteiro de Patrícia Andrade e Carolina Kotscho. Produtores: Conspiração Filmes e ZCL Produções Artísticas. Elenco: Ângelo Antonio, Dira Paes, Márcio Kieling, Thiago Mendonça, Paloma Duarte, Jackson Antunes, Natália Lage, Dablio Moreira, Marcos Henrique, Wígor 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 Morais, Nasf Chaul); O lavrador (Nicéias Drumond, Cecílio Nina, Felisberto da Silva); Eu e meu Pai (Vicente Dias, Cleide); Tá faltando alguém aqui (Zezé di Camargo, Henrique, Pascuma). [S.l.]: 2005, son. color.

ESTRADA da vida. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Roteiro de Francisco de Assis e Ney Sant'anna. Produção: Vilafilmes Produções Cinematográficas Ltda. 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). [S.l.]: Vilafilmes Produções Cinematográficas Ltda, 1979/80, son. color.

LUAR do sertão. Direção de Osvaldo de Oliveira. Argumento de Tonico e Tinoco e Alfredo Palácios. Roteiro de Osvaldo de Oliveira, Marcio de Souza e Ana Lucia. Produção de Titanus / Servicine. Roteiro de Osvaldo de Oliveira, Marcio de Souza, Ana Lucia. Intérpretes: João Salvador Perez; José Perez; Simplício; Nhá Barbina; Pirolito; Marlene Costa; Petrus Bakker; Letácio Camargo; Luiz Sacomani; Wilson Louzada; Baby Santiago. 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). [S.l.]: Titanus / Servicine, 1970, son. color.

O MENINO da porteira. Direção de Jeremias Moreira Filho. Argumento e adaptação de Wenceslau Moreira da Silva Neto e Jeremias Moreira Filho. Produção da Topázio Cinematográfica. Intérpretes: Sergio Reis; Marcio Costa; Jofre Soares; Zé Coqueiro; Jaci Ferreira; Bentinho; Sebastião Grandoni; Santoni Santiago; Tony Santos; Armando Paschoalin; Salvador do Amaral; Luizinho e Limeira; Roberto e Meirinho. 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). [S.l.]: Topázio Cinematográfica, 1976, son. color.

SONHEI com você. Direção de Ney Sant'anna. Produção de Regina Filmes. Argumento e roteiro de Ney Sant'anna e Francisco Botelho. Intérpretes: 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). [S.l.]: Regina Filmes, 1987, son. color.

DEPOIMENTOS

15/03/2007. José Perez (Tinoco); Lençóis Paulista/SP.

11/05/2007. Romeu Januário de Matos (Milionário); Piracicaba/SP.

11/04/2008. André Siqueira, Professor de Linguagem e Estruturação Musical da Universidade Estadual de Londrina. Marília/SP.

ANEXO A

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 na íntegra, mantendo a pronúncia e o “modo de falar” do nosso entrevistado:

Tinoco: Fazia 22 peças pra não cansar tanto a dupla. Fazia os papéis, o galã, o Tônico 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?

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: Mas 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 fazíamos uma peça do enredo daquela música. Nós escreviamos a peça teatral.

Célia: Vocês mesmos escreviam?

Tinoco: Nós mesmo!

Odirlei: E iam apresentar onde?

Tinoco: Ah, muito lugar! Circo e teatro também!

Célia: E a direção era de vocês?

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?

Tinoco: É! (*autógrafa 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... Esse aqui é muito bão! (*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 Tônico.

Odirlei: Vocês dois compuseram?

Tinoco: Mais bem forte (*referindo-se à pergunta e à sua dificuldade de ouvir*)! Música pra mim e pro Tônico! 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! 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”... Fizemo um apanhado aí... mai 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: 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 Tônico e Tinoco, foi sessenta ano profissionar cantanto com o Tônico. Nós fazia tudo o que podia faze pra agrada nossos fãs. Portanto que, cê vê, nós tamo na maior mídia que se pode pensar. Tônico e Tinoco conseguimos uma mídia em cada coraçãozinho de cada brasileiro. Ninguém tira.

Odirlei: Ninguém tira...

Tinoco: Então nós sempre, desse lado nós era muito caprichoso! Todas as música que nós fizemo, 1.500, era temas de vida. Nós 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 trabaiaá, 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 Tônico 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 trabaiaá 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: 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, como 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 curta e mais ajuda a 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! 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: 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 enfié 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! Nós queremos saber também do cinema...

Tinoco: É! Cinema nós começemo a fazer em 1963. Fizemo quatro ou cinco firme tudo de uma vez. Em todo nós tem sete firme. 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 fiscal, eles compra o fiscal, 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 a fazer cinema?

Tinoco: Se ajudou?

Célia: É, porque o senhor não tinha experiência de câmara, 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 frequentava. Então eu aprendi tudo modo dos artista, entrá, falá e saí. 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 começemo 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 agradecê, 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 nói fomo com a ropa de domingo da roça! Aí fomo gravá e não ensinaro! Essa aí saiu! Inveis 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 xingá!” Sai oiando feio 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... 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 tocar. Eu tocava cavaquinho e o Tônico violão. Ele comprou um violão por cinco mil réis. Não pode pagá até hoje... tava deveno 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! Tônico 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. Tivemo um ensaio até agora. Ensaioando 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 dá um baita de um show. Qué escutá mais uma?

Célia e Odirlei: Claro!

Tinoco: Essa também e 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 ta 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 océis entrá pra dentro. Essa noite vai chovê!” Ele “Ah, isso aqui ta 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 cai 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 despedindo de você, porque tudo ferragem que nós trouxemo aqui, que nós fizemo, 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: Que maravilha!

Tinoco: Tudo isso eu conto no show!

Célia: Mais isso é verdade?

Tinoco: É verdade!

Célia: Não é causo não?

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 tivemos 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? Má tivemos 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! Ensaiava. 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 trabaiano. 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 Ipé" 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 peças. 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 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 volta muito grande. E um japonês... Eles amarraram 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 moiar. 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) Quebraram braço, perna... Nós peguemos 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?

Tinoco: Não, não! Ele foi assombração!

Odirlei: E o senhor foi pra televisão fazer programa de auditório também né?

Tinoco: Tamém, tamém. Auditório tamém! O meu show tem vários... de acordo com o público! Se o público é alegre, ajuda a cantar, é um show paulera, bastante arrasta pé... (mostra o cd novo). E eu faço aqui duas voz. Oê escuta é Tonico e Tinoco. Faça a primeira e a segunda...

Célia: O senhor faz a primeira e a segunda...

Tinoco: A primeira eu sempre 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... (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 Tônico 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?

Tinoco: 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 robo 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 trabaíá 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... Tônico e Tinoco e fulano. Quando tiver tudo pronto manda uma cópia que vai por na casa cultural. E faz uma mensagem pra Tônico 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 aí 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 Tônico 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 Tônico e Tinoco. Eu acho que é um filme que ta retratando a vida do Tônico 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 ta dando uma mão, eu admiro muito essa juventude que ta 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 ta fazendo em nome da música sertaneja, ou dessa moderna ou dessa raiz, eu acho que elevou muito o nome de Tônico e Tinoco, como Tônico 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 fazê 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 Tônico 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 Tônico 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 manhã, 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 última 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 Platania. 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 músico 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 folhinho 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 Canhotoeiro. 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 música 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 Tônico 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 ai 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 B

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 Tônico 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. Aí 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. Aí 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. Molecão 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 o Zé do Rancho é os avós do Sandy e Júnior, né? Aquela tempo, Zé do Rancho tinha também! Mas eu falei: Zé Rico é diferente! Aí ele abraçou esse nome José Rico, mas ficou, e agora o Milionário? Vamo achar outro nome! Não tinha! Aí eu usei com ele, uns três, quatro anos, usando o nome de Tubarão e José Rico. É outro cara rico também né? E aí veio o nome do Milionário. Aquela tempo da televisão preto e branco, não tinha nem televisão a cores! 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 era dele o carnê, era o “carnê milionário”. Aí eu abracei esse nome! Pelo Sílvio 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. Aí 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”. Aí 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, praquelas 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! Aí 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: À 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) Aí 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) Aí 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 entramo em Brasília, nós pegamo 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 Zézé 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, então 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 curiosa. 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 até 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 é 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 músicas na música? A música 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 cresce, 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 de 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! Aí 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 sopra. 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! Aí, é onde é que nos fomos! Hoje a banda pronta que todo mundo veio vindo atrás 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 Mazaropi...

Milionário: (Risos) Hoje mesmo peguei umas fotos do Mazaropi em casa! Hoje! Eu tenho até umas fotos de cinema que ele me deu! Fui muito amigo do Mazaropi...

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 umas foto dele, que ele tá com uma pedaço de fumo assim, aquele fumo de corda...

Odirlei: Sei..

Milionário: Querendo bater na muíé dele! Com pedaço de fumo (Risos) Aquilo pra mim é um show! Ele batendo na muíé dele com um pedaço de fumo! (Risos) Aquilo é um show!

Odirlei: Então quer dizer que o senhor foi amigo do Mazaropi?

Milionário: Nossa! Mazaropi! Nós ia lá pro hotel! Nos ficava no hotel dele lá! Muito amigão! Trabalhava em circo, junto com a gente!

Odirlei: Ele chegou a trabalhar com vocês?

Milionário: Não, assim, não! Aliás, o Mazaropi 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 Mazaropi não, né? Antes 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 Mazaropi 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: Goste! Goste! 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! Só 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 responsabilidade muda! A gente vai adquirindo outras coisas, a gente vai comprando, vai fazendo, vai comprando fazenda, vai comprando carro! As responsabilidade vai mudando! As responsabilidade muda muito! Se torna conhecido!

SOBRE O LIVRO

Formato	16X23cm
Tipologia	Adobe Garamond Pro
Papel	Polén soft 85g/m2 (miolo) Cartão Supremo 250g/m2 (capa)
Acabamento	Grampeado e colado
Tiragem	300
Catálogo	Telma Jaqueline Dias Silveira
Normalização	Lilian Demori Barbosa
Capa	Edevaldo D. Santos
Diagramação	Edevaldo D. Santos
Produção gráfica	Giancarlo Malheiro Silva

Impressão e acabamento

Gráfica Campus
(14) 3402-1333



Odirlei Dias Pereira, ou Odi, nasceu em Conchal, interior de São Paulo, formou-se em Ciências Sociais pela FFC/Unesp, em 2005, tendo concluído mestrado pela mesma instituição no ano de 2008. Ainda na graduação, iniciou sua pesquisa sobre o rural no cinema brasileiro e atuou como membro fundador do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura e da sua publicação eletrônica, Baleia na rede. E muito precocemente encantou-se, como diria Guimarães Rosa, em 04/12/2008.

CULTURA
ACADÊMICA
Editora



No Rádio e nas Telas

O rural da música sertaneja
em sua versão cinematográfica

Este livro trata de cinema. Os filmes tomados como objeto deste estudo foram alguns daqueles que levaram para a grande tela duplas de cantores famosos da 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 este livro mostra. 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, no período focalizado por esta pesquisa, releu, deu nova roupagem a elementos da cultura de origem rural, tornando-a assim palatável para o

ISBN 978-85-7983-200-0



9 788579 832000