

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

João Pedro Micheletti Baptista Bim

Cinema popular e música sertaneja em
Estrada da Vida (Nelson Pereira dos Santos, 1980)

São Paulo
2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

João Pedro Micheletti Baptista Bim

Cinema popular e música sertaneja em
Estrada da Vida (Nelson Pereira dos Santos, 1980)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin.

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Bim, João Pedro Micheletti Baptista
Cinema popular e música sertaneja em Estrada da Vida
(Nelson Pereira dos Santos, 1980) / João Pedro Micheletti
Baptista Bim; orientador, Eduardo Victorio Morettin. -
São Paulo, 2023.
163 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. cinema brasileiro. 2. nelson pereira dos santos. 3.
música sertaneja. 4. milionário e josé rico. I. Morettin,
Eduardo Victorio. II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: BIM, João Pedro Micheletti Baptista

Título: **Cinema popular e música sertaneja em *Estrada da Vida* (Nelson Pereira dos Santos, 1980)**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof.Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

Agradeço ao professor Eduardo Morettin pela orientação dedicada e precisa. Pela parceria em minha formação desde os primeiros passos na iniciação científica, no TCC e agora na longa caminhada do mestrado. Pela confiança asseguradora, pelo exemplo intelectual de busca pela coerência com equilíbrio e leveza. E por nos lembrar de olhar para os filmes, sempre.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de nível mestrado por 18 meses, que permitiu não só o andamento da pesquisa quanto minha subsistência durante o isolamento social causado pela Pandemia de Covid-19. É preciso valorizar - e universalizar - o estímulo estatal à pesquisa e à produção de conhecimento.

Ao pessoal do grupo de pesquisa História e Audiovisual, com quem pude compartilhar uma rica troca de conhecimentos e experiências no olhar para os filmes e a história. Ali este trabalho cresceu coletivamente, como deve ser.

À equipe do seriado *13 Canções para falar de Sertanejo*, com quem participei de um mergulho na música sertaneja que deu origem a este trabalho. E a cada pessoa que trocou um dedo de prosa com a gente, nos ensinando sobre esta história.

A Dora Sverner e André Klotzel, por fornecerem informações fundamentais sobre a história de *Estrada da Vida*.

Aos amigos André Manfrim, Alice Andrade Drummond, Bruna Carvalho Almeida, Clara Bastos, Rafael Dornellas, Francisco Miguez, Natália Belasalma, Guilherme Savioli, Matheus Rufino, Ernesto Lopes, Pedro Nishi, Matheus Biscaro, Guilherme Siqueira e Rodrigo Azevedo, pelas conversas, ajudas e parcerias nestes anos de mestrado.

À Marina D'Aiuto, pela parceria e troca intelectual profundas.

Ao Victor Theodoro, pela grande ajuda e amizade.

A toda a minha família, em especial tios Vando e Vânia, pelo apoio, e vô Cride, vó Durce, tia Chris e Nerso, com quem cantei muito modão. E a meus pais, Ocimar e Margarete, por absolutamente tudo.

Resumo

Este trabalho propõe um estudo sobre o filme *Estrada da Vida* (1980) dirigido por Nelson Pereira dos Santos e protagonizado pela dupla sertaneja Milionário e José Rico. O filme é observado como um encontro entre dois meios culturais que existiam em paralelo na década de 1970: por um lado, o cinema brasileiro moderno, espaço de debates sobre o “nacional-popular”, cinema popular, o papel do intelectual engajado, o avanço do mercado de cultura e o autor cinematográfico moderno; por outro, a música sertaneja, gênero musical constituinte de um campo cultural intermediário, com suas próprias representações cinematográficas e disputas de legitimidade baseadas em tensões entre tradição e modernidade. A partir da análise fílmica, dos debates na imprensa à época e do cotejo com a historiografia, a pesquisa procura compreender o lugar e as contribuições do filme tanto para o cinema brasileiro moderno na década de 1970 quanto para a música sertaneja. No caminho, produz-se uma história da produção de *Estrada da Vida* e de um percurso de filmes brasileiros protagonizados por duplas sertanejas.

Palavras chave: cinema brasileiro, Nelson Pereira dos Santos, música sertaneja, Milionário e José Rico.

Abstract

This work proposes a study on the film *Estrada da Vida* (1980), directed by Nelson Pereira dos Santos and starring the Brazilian *sertanejo* music duo Milionário and José Rico. The film is observed as an encounter between two cultural realms that coexisted in parallel during the 1970s: on one hand, modern Brazilian cinema, a space for debates about the "national-popular," popular cinema, the role of the socially engaged intellectual, the advancement of the cultural market, and the modern cinematic author; on the other, *sertanejo* music, a musical genre constituting an intermedial cultural field, with its own cinematic representations and legitimacy disputes based on tensions between tradition and modernity. Through film analysis, contemporary press debates at the time, and correlating it with historiography, the research seeks to comprehend the place and contributions of the film, both to modern Brazilian cinema in the 1970s and to *sertanejo* music. Along the way, a history of the production of *Estrada da Vida* is constructed, alongside a trajectory of Brazilian films featuring *sertanejo* music duos.

Keywords: Brazilian cinema, Nelson Pereira dos Santos, *sertanejo* music, Milionário & José Rico.

Lista de Imagens

Figura 1: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	44
Figura 2: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	44
Figura 3: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	44
Figura 4: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	44
Figura 5: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	47
Figura 6: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	47
Figura 7: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	47
Figura 8: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	47
Figura 9: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	75
Figura 10: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	83
Figura 11: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	83
Figura 12: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	84
Figura 13: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	84
Figura 14: “O Sucesso dos caipiras”. Revista <i>Manchete</i>	90
Figura 15: Tônico e Tinoco em foto promocional do filme <i>Lá no meu Sertão</i> (1963)	94
Figura 16: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	95
Figura 17: Capa de Amazonas Kid, Leo Canhoto e Robertinho, RCA, 1973	104
Figura 18: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	107
Figura 19: <i>Estrada da Vida</i> (1980)	107
Figura 20: Anúncio de <i>Brasil Pitoresco, O Sacy</i>	118
Figura 21: Contracapa do LP <i>Lá No Meu Sertão</i> , Tônico e Tinoco, Continental, 1973.....	122
Figura 22: <i>No Rancho Fundo</i> (1971).....	125
Figura 23: <i>No Rancho Fundo</i> (1971).....	125
Figura 24: Capa do LP <i>João de Barro</i> , Sérgio Reis, RCA, 1974.....	128
Figura 25: Imagem de divulgação do filme <i>Menino da Porteira</i> (1977).....	128
Figura 26: Anúncio de <i>Chumbo Quente, Moda e Viola</i>	130
Figura 27: Figura 27: Capa do LP <i>Milionário e José Rico no Cinema</i> , Continental, 1980.....	134
Figura 28: Anúncio de <i>Estrada</i> no <i>Jornal de São Francisco</i>	135
Figura 29. Anúncio de <i>Estrada da Vida</i> no <i>Jornal do Brasil</i>	141
Figura 30: Reportagem do <i>Globo Rural</i> , TV Globo, 1986	143
Figura 31: Reportagem do <i>Globo Rural</i> , TV Globo, 1986	143
Figura 32: Reportagem do <i>Globo Rural</i> , TV Globo, 1986	143
Figura 33: Reportagem do <i>Globo Rural</i> , TV Globo, 1986	143

Lista de Tabelas

Tabela 1: Filmes e discos sertanejos	133
--	-----

SUMÁRIO

Agradecimentos	7
Introdução	13
Um caso	13
Sinopse comentada	14
História da produção	16
Inserção do trabalho na bibliografia e metodologia	23
Apresentação dos capítulos e questões de base	25
Capítulo 1 - Um filme de Nelson Pereira dos Santos	36
1.1 O público e o povo	36
1.2 Mercado e cultura	46
1.3 A retirada do intelectual	62
1.4 “Autor zerado”	78
1.5 Música sertaneja: o outro	87
Capítulo 2 - Um filme de Milionário e José Rico	94
2.1 Caipiras e sertanejos	94
2.2 Circo e Mazzaropi	108
2.3 Caipiras no cinema	117
2.4 A distribuição de Estrada da Vida	135
Considerações finais	144
Referências bibliográficas	149
Anexo: pesquisa de filmes com personalidades da música caipira/sertaneja	155

Esta é verídica.
Em Tietê passava-se a anunciadíssima fita
“O INFERNO DE DANTE”. Caipiras do Rio Abaixo, do
Garcia, do S. Bento, do Mato-Dentro, das Pederneiras
e dos Sete-Fogões afluíram ao Cinema. Ao serem
passadas, na tela, as horripilantes cenas dantescas,
um caipira comentou:
– Que coisa horrível!
– E magine vencê que esse é o inferno de dante...
o que num será o de hoje in dia...

Patacoadas: anedotas, simplicidades e astúcias de caipiras, Cornélio Pires, 1929.

Introdução

Um caso

Começo por um caso. Em julho de 2019, contratado como pesquisador para um seriado de TV sobre a história da música sertaneja¹, compareci a uma exibição de *Estrada da Vida* (1980)² no Instituto Moreira Salles, na Avenida Paulista em São Paulo. O IMS realizava então uma retrospectiva da obra de Nelson Pereira dos Santos, exibindo todos os filmes do diretor nas sedes de São Paulo e Rio de Janeiro. Com a intenção de licenciar trechos do longa para o episódio da série dedicado a Milionário e José Rico, fui à sessão com a equipe para iniciar um contato com a produtora Dora Sverner. A presença dela fora anunciada no material de divulgação, juntamente com Ney Santanna, filho de Nelson, e o próprio Milionário - com quem também procurávamos estabelecer contato.

Terminada a exibição, Dora Sverner e Ney Santanna fizeram suas falas. Ambos contaram uma história que depois eu veria se repetir: nem Nelson nem a equipe conheciam a dupla, mas houve uma espécie de encantamento com eles durante a produção; Nelson havia realizado um movimento honesto e empático de aproximação com o mundo da música sertaneja, entendido como música popular afastada das referências que ele tinha na época. Na vez de Milionário falar, o cantor chamou Nelson de “o maior diretor do cinema brasileiro”, e descreveu sua ampla satisfação com o filme e o processo.

Em seguida, a palavra foi passada ao público presente. Depois de duas intervenções sobre o filme, um senhor da plateia se apresentou como “fã de Milionário e José Rico” e perguntou diretamente a Milionário sobre um disco da dupla de meados dos anos 1980. A questão nada tinha a ver com o filme, mas sim sobre a escolha de canções para o disco e a relação com a gravadora. Milionário respondeu, o fã fez uma réplica, pedindo mais detalhes. Este diálogo me estimulou a virar a cabeça e percorrer a platéia com os olhos. Não era uma sessão lotada, mas havia um pessoal considerável ali para o debate - muitos senhores de idade. Terminada a conversa, um grupo de pessoas foi tietar Milionário, pedindo para tirar foto com ele.

Foi nesse dia que começou a história desta pesquisa. Uma série de constatações sobre aquela sessão, à época ainda intuitivas, estimularam o movimento. *Estrada da Vida* foi exibido no IMS, espaço prestigiado da cultura brasileira, porque é um filme de Nelson Pereira dos Santos. É o diretor-autor, ligado ao Cinema Novo, que justifica a exibição do

¹ Seriado *13 Canções para falar de Sertanejo*, dirigido por Angelo Ravazi e Pedro Arantes e produzido pela Glaz Entretenimento para o canal de TV a cabo Cine Brasil TV. O seriado foi filmado em 2019 e finalizado em 2020, mas até setembro de 2023 ainda não havia estreado pelo canal.

² Para o ano de lançamento de *Estrada da Vida* sigo o padrão da Filmografia Brasileira, base de dados da Cinemateca Brasileira, que considera a primeira exibição pública do filme - neste caso, o Festival de Brasília em dezembro de 1980. O filme seria lançado comercialmente em janeiro do ano seguinte.

filme naquele espaço. Ao mesmo tempo, o material de divulgação da sessão incluía as palavras “Debate com Milionário”, e parte do público ali era composto por pessoas que estavam interessadas, na verdade, em Milionário e José Rico. Como alguém que cresceu no interior de São Paulo e posteriormente veio à capital estudar numa universidade pública - e frequentar as sessões de cinema do IMS -, me parecia que naquela sessão estavam em contato dois tipos de produção cultural que viviam em separado, ocupavam lugares diferentes - inclusive no meu próprio repertório. Surgida naquele debate, a ideia de *Estrada da Vida* como um ponto de encontro permanece e organiza este trabalho.

Estrada da Vida é um filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos e estrelado pela dupla sertaneja Milionário e José Rico. Filmado em 1979 e lançado comercialmente em 1981, ele reflete e intervém em uma série de debates sobre a história do cinema brasileiro nos anos 1970. Ao mesmo tempo, faz o mesmo para a música sertaneja na década. Tendo o filme como uma espécie de contato entre estas duas esferas da cultura brasileira, podemos considerá-lo uma obra que pode, analisada, constituir um ponto privilegiado de observação e pesquisa histórica sobre o período. Tanto em sua dimensão discursiva quanto na história de sua produção, podemos perceber transformações, permanências, diálogos e oposições colocadas na cultura brasileira da década de 1970.

Sinopse comentada

Estrada da Vida é um filme musical de humor leve com passagens documentais baseado na história de vida de Milionário e José Rico³. Conta a subida ao sucesso de dois migrantes que chegam a São Paulo com o objetivo de se tornarem *artistas*. Os dois se conhecem no Hotel dos Artistas, na região da Luz, e formam a dupla, somente para se reencontrarem na construção de um edifício, onde são pintores de parede. A comicidade do filme se constrói baseada no nome da dupla, sendo que Milionário e José Rico passam todo o enredo se portando como ricos e famosos, mesmo sendo na verdade dois quebrados: pegam um táxi na esquina para chegar de carro à gravadora, contam vantagem de sucessos e carrões imaginários, mas na verdade tem que dividir até o cafézinho. Ninguém no filme de fato acredita na narrativa dos dois, fazendo com que a graça esteja num jogo de cena: o espectador escuta as descrições de fama e dinheiro sabendo tratar-se de conversa fiada.

Ao longo do filme Milionário e José Rico interpretam várias canções. Os números musicais são mais ou menos integrados na narrativa, e o filme faz neles algumas brincadeiras. Quando cantam no Hotel dos Artistas, um grupo de músicos vai surgindo dos quartos, alguns de cueca, e a câmera viaja para encontrar na janela do prédio vizinho um

³ A cópia do filme que utilizo para análise é a versão em DVD lançada no *Box Nelson Pereira dos Santos*, Volume III, Versátil Home Video, 2017.

trompetista que, de surpresa, se junta à música. Quando estão gravando seu primeiro disco, cortes em descontinuidade vão deixando a dupla com cada vez menos roupa e mais suor, representando um trabalho duro no estúdio. Mas via de regra a filmagem do musical é mais direta, com a encenação emulando a postura do palco. Milionário e José Rico centralizam planos médios, e a montagem nos oferece a reação do público. Na relevante cena do Circo do Fundinho, à qual retornaremos mais de uma vez, a câmera como que senta-se junto à platéia, oferecendo ao espectador o ponto de vista dela mesma para o picadeiro.

O filme é “familiar”, com piadas leves - um sapato furado, uma vaca que come um paletó -, quase nenhuma insinuação erótica e histórias românticas bastante simplificadas. As jovens Madalena (Nádia Lippi) e Isabel (Silvia Leblon), que fazem par romântico com os cantores, são personagens muito planas e acessórias, como se o filme pagasse um pedágio desatento ao romance de mocinho e mocinha. Mesmo que Milionário seja bastante agressivo com Madalena em uma cena, a reconciliação é automática e sem justificativas pouco tempo depois. Na verdade, o conflito em geral é em si muito difuso, sendo o único antagonista de fato o empresário Malaquias (Raimundo Silva). Ele é um charlatão que se aproveita das duplas sertanejas sem pagar os cachês. Mas quando Milionário e José Rico atingem o sucesso até ele se reconcilia. De fato, a fama é a resolução total dos conflitos, mesmo com personagens de tensão muito fraca com a dupla, como o dono da gravadora (Marthus Mathias).

Com talento e um pouco de sorte, Milionário e José Rico vão se deslocando por meios do mercado musical em torno do sertanejo. Um circuito composto pela gravadora, os circos, e depois o rádio, os grandes rodeios. A virada da trajetória da dupla se dá após uma viagem a Aparecida do Norte, quando fazem promessa a Nossa Senhora Aparecida por sucesso, deixando um disco no santuário antigo da cidade. Um padre encontra o disco, que acaba tocando na Rádio Aparecida, de propriedade da diocese e conhecida pela programação sertaneja. A dupla logo interpreta o fato como um milagre. O filme é simpático à ideia, dando uma piscadela para o espectador: milagre ou coincidência, foi o talento da dupla e sua conexão com o povo que levaram-na ao sucesso. De qualquer maneira, se foi um milagre, a santa usou de sua própria empresa de comunicação para operá-lo, mantendo a narrativa sempre dentro do mercado de bens culturais.

Apesar da comédia perpassar a narrativa, o filme leva a sério a obra de Milionário e José Rico. As cenas musicais dão tempo para as canções em sua integridade e estabelecem relações entre elas e o público que ouve. Em uma cena no edifício onde são pintores, eles cantam para os colegas de construção, e efeitos especiais fazem aparecer no fundo da cidade cinza as paisagens rurais à que a canção alude. Eles cantam para bóias-frias na caçamba de uma caminhonete, nivelando-se com os trabalhadores rurais que apreciam sua música. Quando esta música chega à rádio, vemos a cidade acordar ao som

dela, com atenção aos trabalhadores em movimento. O elemento cômico perde força ao final do filme, quando eles se consolidam como cantores de sucesso: a partir daí, a fruição da música é o que mantém o filme. É no final que se resolve uma moldura estabelecida ao início: Milionário e José Rico tentam chegar a um show que farão em um rodeio, quando acaba a gasolina de seus carros. Auxiliados por um mutirão de transeuntes na estrada, conseguem gasolina da “PovoBrás”. O enredo se resolve afinal quando eles se apresentam no rodeio, imersos em uma verdadeira multidão. Mas, mesmo com o sucesso, um último ato faz com que eles retornem às suas cidades no interior, mesmo que provisoriamente. A estrada da vida aponta o retorno às origens rurais, que os conectam e associam ao povo, de onde emergiram, agora como celebridades.

O filme lança mão, no último terço da duração, de sequências de apresentações da dupla, gravadas em cidades do interior de forma documental. A longa sequência de apresentações pode ser enfadonha para o espectador que não aprecia música sertaneja, mas é um momento em que o filme entrega ao fã de Milionário e José Rico o que ele quer ver. Nessas apresentações, e no filme todo de modo geral, há uma preocupação clara da montagem de colocar na tela os rostos e expressões do público. É assim também na longa sequência em que a música da dupla é “ouvida” no rádio por trabalhadores que acordam em cortiços e conjuntos habitacionais, e se deslocam para o trabalho em ônibus e trens lotados. Aquele que *assiste e ouve* é central em *Estrada da Vida*, sendo que é reiterada pelo corte, em toda duração do filme, a relação estabelecida entre público e dupla sertaneja. Esta relação, de um modo ou de outro, espelha a dinâmica projetada que o público teria com o próprio filme. Por outro lado, o que parece é que essa reiteração da imagem do público é associada a um constante discurso de defesa da música de Milionário e José Rico pela razão de que ela é popular. Zé Rico afirma: “modão é a música que o povão gosta”.

História da produção

O mineiro Romeu Januário de Matos, o Milionário, e o pernambucano criado no Paraná José Alves dos Santos, o José Rico, formaram a dupla sertaneja de maior sucesso dos anos 1970. Os dois migrantes se conheceram no início da década nos arredores do bar Ponto Chic, no Largo do Paissandu, centro de São Paulo. Formaram a dupla, com nomes inspirados na cidade de Terra Rica - PR, onde cresceu José Rico, e no epíteto “Baú Milionário”, que o apresentador de TV Silvio Santos dava ao seu Baú da Felicidade.

Paralelamente à carreira musical, trabalhavam como pintores no setor de construção civil. Ainda em 1973, conseguem gravar um primeiro LP pela gravadora Continental-Chantecler, com resultados medianos. O sucesso vem a partir de 1975, quando

alcançam o patamar de centenas de milhares de vendas a cada disco, incluindo o *hit Estrada da Vida* em 1977. Tornam-se carro-chefe de vendas do selo⁴.

Milionário e José Rico notabilizaram-se pelo dueto afinadíssimo, que rendeu à dupla o epíteto “Os Gargantas de Ouro do Brasil”. Enquanto Milionário era mais discreto e responsável pela segunda voz, Zé Rico era extravagante, com grandes correntes de ouro, óculos escuros e roupas chamativas, sendo sua voz o carro chefe da dupla. Suas canções são via de regra românticas e baseadas na música mexicana, com destaque para *rancheras* e *corridos*. Eram considerados modernizadores da música sertaneja, sendo parte de uma massificação do gênero que se dava em relação ao intenso êxodo rural no país. Quando a história do filme *Estrada da Vida* se inicia em 1979, Milionário e José Rico era a maior dupla sertaneja do Brasil.

Paulistano, Nelson Pereira dos Santos se estabeleceu no Rio de Janeiro no início da década de 1950 para trabalhar com cinema, depois de se formar na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Na capital, se associa ao crítico e cineasta Alex Viany, de quem foi assistente em *Agulha no Palheiro* (1953). Desde a escola associado ao Partido Comunista Brasileiro, Nelson atuou no Rio como militante, distribuindo jornais do partido e, em paralelo, debatendo os rumos do cinema brasileiro juntamente com Viany e outros, em textos na revista *Fundamentos*. Como percebem Bernardet e Galvão (1983), nos artigos nesta revista e nas comunicações nos Congressos do Cinema Brasileiro, o grupo de Nelson realiza propostas para o cinema brasileiro baseadas em um nacionalismo de esquerda, oposto à experiência industrial paulista da Vera Cruz. Seus primeiros filmes como diretor, *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), colocaram em prática estas propostas, tendo o elemento popular como central em narrativas de crítica social filmadas em locação, com centralidade para a favela carioca. Uma crise em torno do lançamento de *Rio, 40 graus* foi a razão para o afastamento de Nelson do PCB⁵.

Já no início dos anos 1960, Nelson se associa ao Cinema Novo, participando do momento de maior visibilidade do movimento com *Vidas Secas* (1963). Visto como precursor pelos jovens colegas, especialmente Glauber Rocha, Nelson é ao longo da década voz influente no Cinema Novo. Participou, com os colegas, de uma rede de produção artística que o crítico Roberto Schwarz descreveu como “relativa hegemonia cultural de esquerda” (1978, p. 62) Teatro, cinema, literatura, música e imprensa passavam por uma efervescência militante, em que o artista de esquerda podia se ver como intérprete do Brasil e organizador do povo em direção à transformação social radical, vista como possível ao menos até o golpe de 1964. O clima era permeado pelo que ficou articulado no

⁴ Como nos relatou Wilson Souto Jr, diretor artístico do selo Chantecler no final da década de 1970, em entrevista para o seriado *13 Canções para falar do Sertanejo* (Angelo Ravazi e Pedro Arantes).

⁵ Como ele relata, na década de 1990, a Marcelo Ridenti (2000).

binômio “nacional-popular”, ao qual retornaremos ao longo deste trabalho. Depois do golpe, uma longa e dolorosa tomada de consciência da derrota se impõe. Filmes de cinemanovistas são centrais neste processo, com destaque para *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), mas também *Fome de Amor* (1968), do próprio Nelson.

Em fins da década, cineastas ligados ao cinema novo partem para uma busca por maior comunicação (Xavier, 2001). Nelson formula, já no início da década de 1970, uma proposta de cinema popular que toma corpo com *O Amuleto de Ogum* (1974). Era um período de revisões políticas por parte dos atores da cultura da década anterior. Coincide com ele a instalação de uma espécie de acordo entre os cinemanovistas e o Estado autoritário via Embrafilme a partir de 1973. Como veremos, Nelson é figura central neste arranjo, que perpassa a sua produção na década. Em 1976, ele dirige *Tenda dos Milagres*, que tematiza as revisões do cineasta/intelectual frente à ideia de povo. *Estrada da Vida* pode ser entendido como parte de um conjunto com estes outros dois filmes, como uma busca do diretor por um cinema popular, em que o papel do cineasta de esquerda, como concebido nas décadas anteriores, estava em revisão. Em 1979, quando se inicia a história de *Estrada da Vida*, Nelson era um cineasta influente nos debates e nas políticas públicas do setor, conduzindo um projeto de cinema popular baseado na autocrítica dos preceitos intelectuais que o formaram.

Há mais de uma versão sobre as origens do projeto *Estrada da Vida*. Em entrevista à *Folha de São Paulo* em setembro de 1979, durante as filmagens do longa, Nelson contou:

a ideia desse filme nasceu quando eu fazia uma viagem ao Mato Grosso pra pesquisar material sobre a Retirada da Laguna, que é um velho projeto ainda não concretizado. Pude sentir, então, a forte presença da música sertaneja e o relacionamento do homem do campo com ela. Então me ocorreu a ideia de fazer um filme que abordasse esse gênero musical.⁶

Milionário, em entrevista que acompanhei em julho de 2019⁷, afirmou que foi a dupla que procurou Nelson Pereira dos Santos. A produtora do filme Dora Sverner, em entrevista a este trabalho, afirma que Nelson “embelezou a coisa” na “versão dele”, da história da viagem ao Mato Grosso. Sverner descreve um percurso mais completo, que indica o início do projeto na produtora que ela tinha com o marido Luiz Carlos Villas Boas. O assistente de direção André Klotzel, que acompanhou o projeto desde o início, corrobora⁸ que a chegada do projeto a Nelson veio por iniciativa do casal de produtores.

Dora Sverner e Luiz Carlos Villas Boas haviam frequentado parte de uma das primeiras turmas do curso de cinema da ECA-USP, mas não concluíram por conta de

⁶ “Nelson Pereira no cinema sertanejo”. *Folha de São Paulo*, 21/09/1979.

⁷ Ao seriado *13 Canções para falar de sertanejo*.

⁸ Também entrevista concedida para esta pesquisa.

problemas com a repressão política. Retornando do exílio na segunda metade da década de 1970, Dora trabalhava com publicidade, e Luiz Carlos, o Villas, produzia um programa de rádio com seu tio, Chico de Assis. Este era um dramaturgo conhecidíssimo, participante da geração dos anos 1950 e 60 do Teatro de Arena e dos CPCs da UNE. Tio e sobrinho produziam juntos o programa *Porteira Aberta*, informativo rural patrocinado pelo Banco do Brasil. No programa, começam a receber cartas com pedidos pela canção “Estrada da Vida”. No estúdio trabalhava ainda Zé Reinaldo Cezaretto, que conhecia José Raimundo, empresário de Milionário e José Rico. Fascinados com o sucesso da dupla, que não conheciam, Sverner e Villas procuram o empresário com a proposta de fazer um filme. Ainda segundo Sverner, o empresário José Raimundo respondeu: “se eu não tiver que por dinheiro, tudo bem”.

Nelson Pereira dos Santos trabalhava então com a NAU Produções Artísticas, produtora que tinha como sócios o professor de cinema da ECA Rudá de Andrade e o recém-formado Guilherme Lisboa. Nelson e a empresa preparavam *Castro Alves em São Paulo*, projeto de longa que havia captado recursos da Embrafilme para pesquisa e desenvolvimento. Filme de época sobre uma passagem do poeta baiano por São Paulo, o projeto estava longe de captar o orçamento necessário - relatou André Klotzel, à época assistente de produção. Sem experiência com realização cinematográfica, Sverner e Villas propõem o filme a Guilherme Lisboa, de quem eram amigos de faculdade. O produtor oferece o projeto a Nelson, que se mostra aberto. Sverner relata a primeira reunião, ocorrida provavelmente em meados de 1978:

E o Nelson falou: “estou aberto a conversar”. Aí ele veio na nossa produtora, que ficava aí na Alameda Tietê. Ele veio, veio o Zé Raimundo, eu e o Villas. O Nelson muito quieto e tal, falou: “eu queria ouvir a música”. Aí a gente botou lá *Estrada da Vida* pra ele. Ele não falava... Aí o Zé Raimundo ficou encantado: “Nelson Pereira dos Santos é uma celebridade, com esse eu topo fazer o filme, agora eu to animado”. E o Nelson que gostou da gente, coisa e tal, precisava de dinheiro, precisava trabalhar, precisava fazer filme. E foi assim que começou. E aí cê vai perguntar: “e o dinheiro, da onde vem?”

Antes de falar de dinheiro, vamos a um episódio muito mencionado por Nelson que deve ter ocorrido logo depois dessas primeiras tratativas. Sabemos que havia um desconhecimento recíproco entre Nelson Pereira dos Santos e Milionário e José Rico. Nelson relata que compartilhava de um “preconceito urbano em relação à música sertaneja”⁹. Em várias entrevistas, o diretor menciona um show que ocorreu no Parque São Jorge em que viu a dupla fazer vibrar um público de dezenas de milhares. Segundo Nelson,

⁹ “Público de Mazaropi [sic] aplaude filme de Néelson Pereira dos Santos”. *Jornal do Brasil*, 11/12/1981, p. B5.

ocorreu então uma virada que o fez perceber o valor da música sertaneja para o público popular. Em um relato não incomum, Nelson menciona que teve uma reaproximação adulta com um tipo de música ouvida em casa na infância, do qual havia se distanciado¹⁰.

Chico de Assis foi escalado como roteirista do filme. Milionário e José Rico mencionam à época que passaram três noites na casa do dramaturgo: “a gente ia ditando e ele ia escrevendo a nossa vida”¹¹. De fato, o filme é uma adaptação da biografia dos dois, que conciliaram o início da carreira com a profissão de pintores de parede. Um roteiro do filme, datado de agosto de 1979 e depositado na Cinemateca Brasileira¹², inclui cenas da infância dos dois no interior, mas estas não estão no corte final. Durante a preparação para as filmagens, Nelson descrevia a estrutura do processo em entrevista para a *Folha de São Paulo*.

Quer dizer, não é bem... Ficção é um tratamento dado pelo roteiro, pelo Francisco de Assis, que escreveu baseado no depoimento deles sobre a própria vida deles, sobre a própria formação da dupla, de onde vieram, a origem social, o imaginário deles. E a documentação deste momento, seja através de shows no interior, shows em rodeios, em exposições de gado, circos, clubes.¹³

André Klotzel conta que no início havia ficado desconfiado com a ideia de *Estrada*, porque ele próprio tinha um projeto de filme caipira - que viria a se tornar *A Marvada Carne* (1985). Também formado na ECA e com experiência de produção na Boca do Lixo, Klotzel se tornaria assistente de direção do longa durante as filmagens. Ele relata uma viagem de pesquisa da equipe à cidade paulista de Santa Fé do Sul, onde foram assistir a um show de Milionário e José Rico. Locação do filme, a cidade se abriu ao projeto, inclusive com participação do prefeito no elenco. Klotzel relata como a equipe conheceu na cidade Raimundo Silva, que faz o papel do vilão Malaquias.

Aquele locutor de rádio, que é o Raimundo, que faz o vilão...A gente chegou lá, tinha um bar, o único bar na cidade. Ele chegou lá e falou: “que falta de responsabilidade, o bar ainda não abriu” [risos]. E esse cara ficou amigo na hora, e ele era o locutor da rádio.

¹⁰ Ibid. O relato é análogo ao do compositor Renato Teixeira, por exemplo. Minha história com a música sertaneja é parecida - por óbvio, com resultados mais modestos que *Romaria*.

¹¹ “Milionário e José Rico: Uma dupla que explode no oitavo disco e no cinema nacional”. *Correio Brasiliense*, 12/01/1980.

¹² SANTOS, Nelson Pereira dos. *Estrada da vida*. Roteiro de Chico de Assis. S.l. : s.n., 1979?. 123 p. Fot. Acesso: R. 1610

¹³ “E agora com vocês, Milionário e Zé Rico!”. *Folha de São Paulo*, 26/08/1979, p.11.

Reportagem do *Informa Mais*¹⁴, site de notícias da cidade de Santa Fé do Sul, informa que Raimundo Silva recebeu em 2016 o título de cidadão do município, e resgata sua biografia de radialista de programas sertanejos na emissora local desde 1964, bem como sua atuação no rádio-teatro e circo-teatro. Tratava-se de um profissional do entretenimento oriundo do campo da música sertaneja. O elenco de *Estrada* contaria ainda com Nhô Moraes, ator de circo, e Nelson diz na mesma entrevista à *Folha* que também participaria das filmagens “um grupo de radioteatro, que trabalhou muito tempo no interior, tinha um programa chamado ‘Luar do Sertão’”, provavelmente se referindo a Tico Tico e sua Troupe, que constam na ficha do filme na Filmografia Brasileira, mas não aparecem no corte final. Há ainda a participação de Zé do Prato, considerado o maior locutor de rodeios do Brasil, criador do jargão “segura, Peão!”. Sobre o elenco Nelson ainda afirma: “Na medida do possível, vou usar sempre o ator popular, atores habituados a esse tipo de espetáculo”.

O empresário de Milonário e José Rico, José Raimundo, também fez o papel de si mesmo. Turíbio Ruiz, eternizado como o fotógrafo de *O grande momento* (Roberto Santos, 1956), fez o papel do gerente do Hotel dos Artistas. As atrizes Sílvia Leblon e Nádia Lippi encarnaram os pares românticos dos dois cantores. Nádia Lippi era atriz conhecida na televisão, tendo feito várias telenovelas entre Record e Tupi, e recentemente sido contratada pela Rede Globo, onde protagonizou *As Três Marias* em 1980-81.

A equipe se completou com outros jovens ecanos e alguns profissionais que acompanhavam Nelson há mais tempo. Guilherme Lisboa assinou direção de produção juntamente com Sverner e Villas. A fotografia fica a cargo de Chico Botelho, formado e à época professor do curso de cinema da ECA. Klotzel relata que ele próprio, o assistente de câmera José Roberto Eliezer e o fotógrafo de cena Antônio Carlos D’Ávila saíram de uma diária de filmagem para a colação de grau na universidade. O filme foi rodado em som direto, a cargo de Juarez Dagoberto, técnico com vasta carreira no cinema brasileiro e créditos em filmes importantes do Cinema Novo. A montagem foi de Carlos Alberto Camuyrano, que já havia trabalhado em outros filmes de Nelson Pereira.

As filmagens se iniciaram em fins de agosto de 1979. Primeiramente, uma equipe reduzida acompanhou shows da dupla em cidades do interior de São Paulo e Minas, produzindo as imagens documentais que aparecem ao final do filme, quando os dois já são famosos. Além de Santa Fé do Sul, as locações passam por Barretos, Ituiutaba-MG, Franca, Sorocaba e Aparecida do Norte, onde se dá a longa sequência em que a dupla consegue a benção do sucesso. A maior parte das cenas se passa em São Paulo capital, onde Milonário e José Rico se encontram e formam a dupla rumo ao sucesso. É digno de

¹⁴ Disponível em: <http://www.informamais.com.br/Site/Paginas/Santa-Fe-do-Sul--Radialista-Raimundo-Silva-recebe-titulo-de-cidadao/2549>. Consulta em 04/04/2021.

nota que cada um chega a São Paulo por uma estação da Luz: Milionário pela ferroviária, José Rico pela antiga rodoviária que ali estava na década de 1970. Boa parte das locações do filme deixa reconhecer a região da Luz, inclusive o Hotel dos Artistas, localizado na Rua do Triunfo. Justamente na região conhecida como Boca do Lixo, onde, como veremos, outros filmes com duplas sertanejas foram produzidos na mesma década.

A produção parece ter firmado parcerias diretas com várias empresas. Cenas do filme se dão na Rádio Aparecida e na Rádio Globo de São Paulo - onde Milionário e José Rico estrelaram programa a partir de 1981. Várias acontecem nos estúdios do selo Chantecler da gravadora Continental. Sempre filma-se as fachadas e logotipos, indicando o nome exato destas empresas, marcas conhecidas do público da música sertaneja.

Os relatos de Klotzel e Sverner dão conta de um set descontraído, em que a equipe se entrosou com a dupla de protagonistas. Durante as filmagens, aliás, Nelson fez a equipe escutar a música de Milionário e José Rico “até gostar”. Nelson conduzia improvisos, adaptava cenas in loco segundo sugestões dos protagonistas e se aproveitava da propensão deles a brincadeiras para colocá-los em cena aquecidos para o humor. Possivelmente uma das razões para isso era uma dificuldade, relatada por Sverner, que os dois tinham para decorar o texto.

Como se diz no jargão do cinema, as filmagens “estouraram”, ou seja, tomaram mais tempo e dinheiro do que o previsto. André Klotzel relembra que as filmagens totalizaram 13 semanas, segundo ele quase o dobro do planejado. Voltando à produtora Dora Sverner e à pergunta do dinheiro, ela afirma que o filme foi financiado basicamente com cotas vendidas a familiares e amigos. Com o estouro, houve um racha na produção por discordâncias sobre a relação com a Embrafilme. A NAU se retirou do projeto, e Nelson permaneceu com Sverner e Villas para o processo de montagem - que durou nove meses. A Embrafilme adiantou parte das verbas de distribuição - prática comum na época. Milionário e José Rico receberam cachês e 5% das cotas do projeto e, segundo Sverner, Nelson detinha a mesma porcentagem. Ainda segundo a produtora, o investimento nunca foi recuperado, e ninguém recebeu cotas de renda¹⁵.

O filme teve repercussão considerável na imprensa, com muitas reportagens e entrevistas de Nelson que são fontes para este trabalho. O lançamento se deu no Festival de Brasília em dezembro de 1980, e o lançamento comercial em São Paulo em janeiro do ano seguinte. No capítulo 2, descrevo o que foi possível apurar sobre o percurso da distribuição realizado pela Embrafilme.

¹⁵ Fato atribuído por Sverner ao roubo de renda por parte de exibidores, assunto que apresento brevemente no item 2.4

Inserção do trabalho na bibliografia e metodologia

Esta exposição sobre a história da produção de *Estrada da Vida* se justifica pela atenção relativamente restrita que o filme recebeu da historiografia. Esta pesquisa sobre a história da produção baseou-se majoritariamente em fontes primárias. Uma exceção importante é o livro *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*, de Gustavo Alonso (2015), que realiza uma análise das transformações do gênero e suas relações com outras esferas da cultura brasileira. Alonso entrevistou Sverner e o próprio Nelson Pereira, e seu trabalho é fonte não só para a história do filme como também para questões mais amplas sobre a música sertaneja aqui discutidas. Tunico Amancio (2000), em sua pesquisa sobre a Embrafilme, coletou informações sobre a produção e distribuição de *Estrada*.

Estrada é mencionado mais frequentemente como parte do grupo de “filmes populares” de Nelson Pereira dos Santos, em conjunto com *O Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres*. Ismail Xavier, em *O Cinema Brasileiro Moderno* (2001), dedica algumas linhas a estes filmes, reservando uma frase a *Estrada da Vida* que será explorada e extrapolada neste trabalho. José Mário Ortiz Ramos, em pesquisa conhecida sobre as relações entre cinema e Estado (1983), também menciona *Estrada* em relação com os outros dois filmes. Outros trabalhos que tematizam os problemas do Cinema Novo na década de 1970 mencionam *Estrada* principalmente em conjunto com *O Amuleto de Ogum*, como é o caso da pesquisa de Reinaldo Cardenuto sobre Leon Hirszman (2014). Em revisão crítica da obra de Nelson Pereira dos Santos, Darlene Sadlier (2012) analisa o filme em sua dimensão utópica, comparando procedimentos discursivos com o gênero musical clássico.

Reedição recente (2018) de *O Autor no Cinema*, de Jean-Claude Bernardet, incluindo contribuições de Francis Vogner dos Reis, dedica algumas páginas a *Estrada*, pensando-o como paradigma de uma postura do autor cinematográfico. Juntamente com a frase de Xavier, este livro guia parte da discussão feita pelo primeiro capítulo deste trabalho.

A dissertação de Odirlei Dias Pereira (2008) é, até aqui, provavelmente o trabalho de mais larga dedicação a *Estrada da Vida*. Pereira discute o filme dentro de um conjunto de 5 produções protagonizadas por duplas sertanejas, feitas entre os anos 1970 e 2000. Pereira está interessado nas dinâmicas da música sertaneja, tal como aparecem nos filmes, e a representação que estes realizaram de processos amplos da ruralidade no Brasil. A dissertação se assemelha ao presente trabalho em vários aspectos, principalmente pela centralidade da análise fílmica, a articulação entre filme e história, e o corpus que inclui *Estrada* e outros filmes aqui mencionados. Lá e cá, algumas conclusões são parecidas, e outras diferentes, como pontuarei. As principais diferenças entre este trabalho e o de Pereira estão, provavelmente, na maneira como privilegio aqui a história do cinema e da

esfera cultural, mantendo sumário o olhar para processos econômicos e sociais mais amplos aos quais ele dedica maior atenção. Por outro lado, o trabalho de Pereira possui uma perspectiva política mais crítica, tanto em relação à indústria de bens culturais quanto ao cenário social da ruralidade brasileira. Ainda nesta introdução discuto a postura deste trabalho frente ao mercado, que corre sim alguns riscos. Recomendo o trabalho de Pereira - e de sua orientadora Célia Tolentino (2000) - para uma observação politicamente mais direta das representações aqui mencionadas.

Este trabalho procura construir uma articulação entre cinema e história através da análise fílmica e da crítica de fontes. O objeto, o longa-metragem *Estrada da Vida*, é entendido como fonte principal a ser analisada e articulada a outras. O pressuposto é que o filme pode apontar para a história, mas a partir de suas articulações internas, dentro das regras do jogo do cinema. Como propõe Eduardo Morettin:

Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. A indicação do que é relevante para a resposta de nossas questões em relação ao chamado contexto somente pode ser alcançada depois de feito o caminho acima citado, o que significa aceitar todo e qualquer detalhe. O relevante ou irrelevante não é um dado que *a priori* podemos estabelecer na análise fílmica a partir de nossos conhecimentos anteriores. Com esse movimento, evitamos o emprego da história como pano de fundo, na medida em que o filme não está a iluminar a bibliografia selecionada, ao mesmo tempo que não isolamos a obra de seu contexto, pois partimos das perguntas postas pela obra para interrogá-la (Morettin, 2011, p. 63).

Ou, como sintetiza Xavier (2007, p. 14), em Sertão Mar, “dar palavra ao cinema, imagem e som”. O movimento centrípeto, do filme à história, procura construir uma dialética em que ambos se iluminam mutuamente. Mira-se no que Roberto Schwarz (2002, p.129) viu no trabalho de Antonio Candido, uma “dialética entre forma literária e processo social” - de fato uma “palavra de ordem fácil de lançar e difícil de cumprir”. O ponto de partida é o enfrentamento crítico com a obra acabada.

A partir daí, o filme é entendido como uma fonte entre outras, e articulado a elas. Nesse sentido, o trabalho lança mão de um largo levantamento de fontes primárias, principalmente reportagens de imprensa e outros filmes da década de 1970. As reportagens dão conta das campanhas de lançamento, entrevistas de Nelson Pereira dos Santos, a fortuna crítica de *Estrada* e a imprensa especializada em música sertaneja. Os outros filmes colocados em jogo são, por um lado, obras do cinema novo e de Nelson que demonstram tensões, continuidades e transformações em relação a *Estrada* e, por outro, filmes que podem ser entendidos como parte do campo cultural da música sertaneja, que dividem com *Estrada* seu público. O presente trabalho, evidentemente, se constrói sobre a fortuna crítica

e a historiografia do cinema e da cultura brasileira acumulada desde aquele fim da década de 1970. Apresento as principais fontes secundárias e seus debates à frente, onde estão descritos os movimentos gerais de cada capítulo.

O objetivo central é compreender o que *Estrada da Vida* diz sobre a cultura brasileira do seu tempo e o que esta última diz sobre *Estrada da Vida*. O entendimento geral do filme como ponto de contato entre duas esferas da cultura organiza o trabalho. No primeiro capítulo, discuto *Estrada* como um filme de Nelson Pereira dos Santos. No segundo, como um filme de Milionário e José Rico.

Apresentação dos capítulos e questões de base

O capítulo 1 tem como questão central um clima geral, na década de 1970, de revisão crítica de pressupostos da produção artística do período anterior. Nelson Pereira dos Santos, em si, formulou discursos que, por um lado, direcionam a leitura de seus filmes nesse sentido e, por outro, respondem aos debates em curso na década. E ele precisou responder, como fica claro em uma entrevista a Susana Schild, a que retorno ao longo do trabalho:

- Afinal, o que é popular? E o cinema popular, o que é? O de Mazaropi, que atinge milhões e milhões de espectadores no interior e que dificilmente chega a uma semana de exibição nos grandes centros? E que dizer dos filmes pretensamente rotulados de intelectuais, falando do povo, e que dificilmente chegam a ele? Filme comercial versus filme de prestígio intelectual ou cultural? Nas infinitas variantes e discussões sobre o tema, Néilson Pereira dos Santos, com *Estrada da Vida*, define-se:

- Já disse muita besteira sobre o assunto, cansei. Prefiro agora fazer filmes e falar depois, se for o caso.¹⁶

Como veremos, Nelson falou bastante sobre o assunto nos anos 1970, mas o trecho interessa aqui por duas razões. Por um lado, a entrevistadora mapeia problemas centrais: o povo, o público, o mercado, o intelectual, “o discurso *sobre* e o discurso *de*” (Xavier, 2001, p. 90), o que é o cinema popular. E Nelson alude a uma das hipóteses deste trabalho: *Estrada da Vida* é uma resposta aos debates dos anos 1970 que se dá dentro do próprio filme, em suas articulações discursivas e formais.

As ideias de povo e popular remetem a um léxico difundido entre a esquerda nacionalista brasileira tal qual se configurou entre a década de 1950 e o golpe de 1964. Chegamos então ao problema incontornável do “nacional-popular”, binômio de difícil definição, mas amplo debate e bibliografia na história da cultura brasileira. Ele é entendido aqui como “um dado de senso comum” (Pécaut, 1990, p. 185) ou uma “*ideia força*”

¹⁶ “Público de Mazaropi [sic] aplaude filme de Néilson Pereira dos Santos”. Susana Schild, *Jornal do Brasil*, 11/12/1981, p. B5.

(Napolitano, 2017, p. 21) organizadora de práticas culturais de agentes que orbitaram, de maneira mais ou menos oficial, o Partido Comunista Brasileiro. As definições “dado de senso comum” e “ideia força” são adequadas porque dão conta de uma certa vagueza ou ausência de programa sistemático que atravessasse os diversos setores da produção cultural de esquerda. Como aponta Marcos Napolitano (2014, p. 41): “após 1955 não se pode falar, rigorosamente, em uma política cultural ampla, coerente e orgânica por parte da direção partidária pecebista”. Ao invés de uma política central do PCB, o “nacional-popular” era parte de uma cultura política que perpassava a esquerda brasileira, emanando do partido em um momento em que este propunha uma política frentista com o trabalhismo¹⁷. Em outras palavras, a centralidade do binômio povo/nação era algo como *o ar que se respirava* na cultura brasileira no momento de efervescência cultural que precedeu o golpe. Ainda Marcos Napolitano:

Desde os anos 1950, a cultura nacional-popular, demarcada pela dialética entre o local e o universal, filiada a linguagens artísticas convencionais e realistas, sob influência mais lukacsiana do que gramsciana, foi uma das marcas das correntes culturais do PCB. A questão do “nacional-popular” no Brasil foi, antes de tudo, uma ideia força que fez o antigo nacionalismo conservador mesclar-se a valores políticos de esquerda na busca de uma expressão cultural e estética que se convertesse em arma na luta pela modernização e contra o “imperialismo”. (Napolitano, 2017, p. 21)

Arriscando uma síntese ampla, tratava-se de uma imbricação entre as ideias de povo e nação que se dá em movimento centrífugo: o povo constitui a força viva para construção da nação moderna e independente. No campo das representações culturais, esse povo aparecia como dado disposto no espaço nacional, e a ele era preciso recorrer. Ao agente cultural apresentava-se a chance e o dever de uma ida ao povo, com expectativas amplas para os resultados: representação e denúncia da exploração capitalista; conscientização e mobilização do povo para o combate ao imperialismo; constituição de uma cultura popular que sintetizasse comunicação com o público, qualidade artística e diálogo com a produção moderna. Tudo isso implicava a atuação de um terceiro junto à dupla povo/nação: o artista intelectual alinhado a um projeto de engajamento político. Remetendo aqui à formulação de Daniel Pécaut, os intelectuais “aparecem a todo momento como um terceiro indispensável, mas um terceiro que logo se apagava, permitindo a simbiose entre o Povo e a Nação.” (1990, p. 180). Pécaut e Napolitano são as principais fontes secundárias para análise do lugar do intelectual na cultura brasileira na década de 1970.

¹⁷ Ver NAPOLITANO, Marcos, CZAJKA, Rodrigo, MOTTA, Rodrigo P. Sá (orgs). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Como qualquer síntese, a que proponho aqui é uma simplificação. E, como alerta Napolitano (2017), é preciso ter cautela com simplificações quando falamos da arte engajada dos anos 1960. Isso porque, justamente no período de produção de *Estrada da Vida*, já eram correntes algumas proposições críticas que tomavam poucos textos e obras como fonte para cristalizar o nacional-popular como dado único e coeso. Notadamente, a crítica de intelectuais das novas esquerdas, partes interessadas de um combate ideológico com o PCB. Destaca-se a leitura de Marilena Chauí nos seminários da Funarte¹⁸ no início dos anos 1980, que toma um “Anteprojeto de Manifesto do CPC” como parte de um todo da cultura de esquerda nacionalista que se formou sob o “senso comum” cepecista. A historiografia hoje demonstra que, mesmo que tomemos o nacional-popular como um setor da cultura brasileira, havia conflitos e debates internos¹⁹, críticas auto-direcionadas e transformações ao longo do tempo²⁰. O Cinema Novo é exemplar neste sentido. Um cineasta como Paulo César Sarraceni, ligado ao CPC da UNE, dirige ainda em 1965 *O Desafio*, talvez o primeiro filme de balanço da derrota do golpe - um balanço nada reconfortante.

Fato é que a partir do golpe de 1964, e de maneira acelerada depois de 1968, a cultura de esquerda teve de lidar com os limites da própria atuação. A ditadura tratou de cortar, logo na primeira hora, os laços dos agentes culturais com as organizações populares, gerando um curto-circuito na proposta de ida ao povo - como vemos no balanço de *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). O Cinema Novo produziu a constatação mais dura do isolamento do intelectual com o povo em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), que, como sugere Caetano Veloso (2017), inspirou o movimento tropicalista a fundar a oposição mais ruidosa ao campo da arte nacionalista de esquerda.

Na década de 1970, há um clima de balanço crítico geral que se relaciona com o projeto de cinema popular de Nelson Pereira dos Santos. No campo do cinema, Paulo Emilio Sales Gomes e Jean-Claude Bernardet são vozes importantes na constatação dos limites do Cinema Novo. Gomes publica em 1973 *Cinema, Trajetória no subdesenvolvimento*, ensaio de grande importância que aponta a distância dos cineastas com o público “ocupado” e influencia imediatamente os balanços de cineastas como Nelson, Carlos Diegues e Leon Hirszman (Cardenuto, 2018). Já Bernardet, como demonstra Margarida Adamatti (2016), realiza um empreendimento crítico que desde pelo menos 1967 associa o Cinema Novo a um lugar de classe média intelectual pretendente a possuir um

¹⁸ Ver CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

¹⁹ Ver SOUZA, Miliandre Garcia. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 28, p. 133-159, 2003.

²⁰ Ver CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais. USP, São Paulo, 2014, e ADAMATTI, Margarida. *Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo Opinião*. São Paulo: Alameda, 2019.

mandato para falar pelo povo. Em 1983, ele e Maria Rita Galvão publicariam *Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica*, na mesma coleção dos Seminários de Chauí, em que dissecam as origens discursivas do nacional-popular no cinema brasileiro - passando pelo Nelson da década de 1950. Em periódicos da imprensa alternativa, como *Opinião* e *Movimento*, organiza-se um debate amplo, que inclui acadêmicos e pesquisadores das ciências sociais que também mobilizam críticas às pretensões dos cineastas de agirem como arautos do popular. O próprio Nelson Pereira dos Santos, como veremos, produziu em entrevistas uma verdadeira virada discursiva autocrítica, em que construía as bases de seu novo “cinema popular” sobre o que descreve como erros de suas primeiras obras na mirada à cultura popular. O capítulo procura dar conta desse movimento crítico mais amplo, demonstrando que há algo de defensivo na auto-crítica de Nelson. Em suma, é na constatação da fissura entre cineasta e povo, tida como ignorada ou não percebida no nacional-popular de antes, que Nelson Pereira dos Santos vai produzir a sua revisão nos anos 1970.

O capítulo 1 inicia com uma discussão sobre uma transformação qualitativa do conceito de povo operada pela proposta de “cinema popular” de Nelson Pereira dos Santos na década de 1970. O povo vai aos poucos se configurando e se confundindo com o público. Recuperando os debates da época, incluindo o episódio das “patrulhas culturais” e a revisão crítica ao nacional-popular em geral, discuto a maneira como *Estrada da Vida* sintetiza em seu discurso esta imbricação entre povo e público. O povão retratado em *Estrada* é aquele que assiste ao espetáculo, consome música. O que corresponde a uma resolução que parecia se desenhar na década de 1970: o problema do povo, tão difícil e traumático para o cinema brasileiro, pode se transmutar na figura do público do cinema.

Sendo aquele que assiste, que pode ser medido por estatísticas de bilheteria, o público pressupõe uma mediação: a indústria da cultura. Na década de 1970, o Brasil viveu a consolidação definitiva do mercado de bens culturais. *Estrada da Vida*, em sua estrutura, transcorre todo em espaços do mercado de cultura. A leitura do filme sobre o mercado é cândida e benevolente. Entendendo o filme como manifestação de fenômenos mais amplos da sociedade em torno de seu realizador, percebemos como *Estrada* reflete, em sua benevolência com a indústria da cultura, um momento de otimismo com o mercado de cinema brasileiro. Esse otimismo, a meu ver, se relaciona a uma percepção de crescimento e profissionalização do cinema brasileiro impulsionado pela atuação significativa da Embrafilme. A estatal operou na década a partir de uma espécie de pacto entre cinemanovistas e Estado autoritário, pacto este no qual Nelson Pereira dos Santos exerce posição de liderança. A exposição geral sobre o avanço da indústria de bens culturais é baseada na leitura do trabalho de Renato Ortiz, particularmente o livro *A Moderna Tradição Brasileira* (1999).

Sobre este tema, cabe uma ressalva. Ao longo deste trabalho, procuro demonstrar que *Estrada da Vida* é uma incursão de um cineasta consagrado por um meio cultural - a música sertaneja - entendido como potencial de público para o filme. De maneira mais ampla, é possível observar o movimento de Nelson como uma ida ao mercado, produzindo cinema comercial para obter renda - considerando ou não as justificativas teóricas. A associação com a Embrafilme adiciona a complexidade do acordo com um órgão do Estado autoritário. Mas esta leitura, aqui delineada de maneira direta, não tem a intenção de realizar um juízo político sobre a atuação do cineasta. Como Milionário e José Rico em *Estrada*, o compositor de *Rio, Zona Norte* e o Nelson dos anos 1970, os artistas negociam. O país, à época, combinava uma indústria cultural em franca massificação com um regime repressivo. A busca pelo mercado, nestas circunstâncias, se colocava como opção possível para os agentes culturais produzirem obras e obterem renda. A possibilidade de influenciar uma política pública para o cinema através da Embrafilme, com a história de interrupções e ciclos que marca a história do cinema brasileiro, é plausível para um “militante do cinema”, como Nelson qualificaria a si mesmo mais tarde. Neste trabalho, o que se procura é ver os agentes em sua temporalidade, situar as escolhas artísticas e políticas em suas condições materiais de época. Ao leitor fica a opção de apontar as contradições, comparar trajetórias e realizar juízos. De todo modo, a linha historiográfica que sigo aqui é uma que vê a ida dos artistas de esquerda ao mercado na década de 1970 como um movimento contraditório, variado e desigual. Ao recuperar a história da produção e da distribuição e mapear os mercados do cinema brasileiro e da música sertaneja, o que procuro é dar materialidade e especificidade a esta ida de Nelson ao mercado. Citando Marcos Napolitano (2017, p. 46):

É importante não reduzir os dilemas e impasses da produção artístico-cultural da esquerda dos anos 1950 e 1960 a um processo linear e monolítico de absorção pelo mercado e de sua consequente neutralização enquanto projeto de ação cultural crítica. Se for verdade que a vertente comunista, sobretudo, aderiu ao grande mercado da cultura nos anos 1970 [...], esse processo não esteve isento de conflitos, dissensos e variáveis internas, inclusive no plano estético. A ocupação desse espaço de atuação deve ser analisada de acordo com o setor específico do mercado, mais ou menos marcado pela presença das grandes corporações, nacionais ou multinacionais, ou pelo grau do processo de criação mais ou menos capitalizado e industrializado.

Na terceira parte do capítulo 1, discuto a complexa revisão da postura do intelectual-cineasta proposta por Nelson. Sintetizado na frase de efeito “chega de sociologia”, o projeto implica numa pretendida supressão da visão de mundo do cineasta - entendida como conhecimento formal e crítica política - em nome dos valores do povo filmado. Essa formulação é a principal linha discursiva que justifica o projeto de *Estrada da*

Vida. Aqui novamente estamos no terreno de plena revisão dos pressupostos do nacional-popular, na figura daquele intelectual que se coloca como terceiro entre povo e nação. Agora, há uma constatação de que a postura anterior trazia a arrogância das teses pré-concebidas a serem simplesmente confirmadas pela visão formatada do povo. No capítulo, descrevo o avançar desse discurso como ele se coloca em *O Amuleto de Ogum*, *Tenda dos Milagres* e principalmente *Estrada da Vida*. Por outro lado, passo por alguns pontos de constatação de que esse discurso era uma resposta a contra-nomeações e questionamentos já difundidos à época, contra a presunção de arauto do artista do nacional-popular. Seguindo a formulação de Xavier (2001), amplamente amparada pelas fontes, aparecem no léxico propostas “antropológicas” ou “culturalistas”, implicando numa consciência da alteridade com o povo que precisa ser enfrentada: tensões entre o “discurso sobre e discurso de”. A ideia de “cultura popular”, como aponta Adamatti (2019) é ponto de debate importante na imprensa alternativa. E é nesta ideia que se configura este povo a ser observado com olhar “antropológico”. No mesmo segmento, aponto os limites dessa retirada de cena do intelectual, tal qual eles aparecem nos filmes - particularmente *Estrada da Vida* -, observando onde ainda estão presentes os pressupostos do nacional-popular e da formulação de discursos tipificadores, “sociológicos” ou totalizantes. O sentido da discussão é observar, por trás do discurso de revisão, as tensões entre permanência e transformação na postura deste intelectual cineasta.

No segmento seguinte, tomo por provocação as formulações feitas por Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet sobre *Estrada da Vida*: “auto-abolição do cineasta” (Xavier, 2001, p. 90) e “autor zerado” (Bernardet, 2018, p. 213). As duas formulações parecem dar conta de uma sensação algo intangível que o filme provoca, a do sumiço do diretor-autor Nelson Pereira dos Santos. O tema de fundo é a política dos autores, tal qual ela foi reorganizada no contexto brasileiro a partir do advento do próprio Cinema Novo. Cineasta versátil, Nelson parece só ser um autor cinematográfico na medida em que se forma publicamente como intelectual engajado do nacional popular. Quando despe-se da crítica política mais direta em *Estrada*, parece sumir como autor moderno para se tornar, se usarmos os termos de Paulo Emilio Sales Gomes (2016), um “artesão”. Investigo, a partir da análise fílmica e da história da produção, de que maneira se processa esse “apagamento” do autor cinematográfico. Em outras palavras, com quais procedimentos o cineasta ofereceu, a princípio, o filme ao olhar do outro - Milionário e José Rico e a música sertaneja.

Como ponte para o capítulo 2, termino o primeiro com um mapeamento de como a música sertaneja era vista dentro do espaço cultural em que Nelson Pereira filmava e concedia entrevistas. Nota-se que este gênero musical era percebido como uma alteridade. A ideia de “preconceito” é recorrente, e percebemos que na época os discursos tendiam a colocar a música sertaneja como um universo desconhecido à parte. Nelson apropria-se da

música sertaneja como um elemento negligenciado da cultura popular, mas que também constitui o nacional. Arrisco a percepção de que recorrer à música sertaneja, como gênero desprestigiado e massificado, era um movimento dotado de certa sensibilidade tropicalista.

Para iniciar uma apresentação do capítulo 2, cito uma coluna da revista *Moda e Viola*, periódico dedicado à música sertaneja e publicado entre 1977 e 1985. Trata-se da coluna “Venenos do Zacarias”, em que este realizava críticas ácidas aos músicos do gênero. Em 1981, enquanto *Estrada da Vida* era distribuído, Zacarias oferecia uma recomendação a Milionário e José Rico:

Milionário e José Rico estão fazendo um programa diário na Rádio Globo, no período da manhã. Até aí, tudo bem. Porém os moços, talvez querendo *entrar em outra área*, divulgam mais a música popular do que a sertaneja. Agora, perguntamos: [...] qual o programa popular que inclui músicas caboclas em sua audição? Sugestão aos dois: fiquem na sua, para não caírem do cavalo, pois *popular é popular e sertanejo é sertanejo*.²¹

Para não cair do cavalo, é preciso manter clara a distinção entre popular e sertanejo. Não é seguro afirmar categoricamente o que o colunista aqui define como “música popular”, nem foram encontrados indícios de que tipo de música Milionário e José Rico tocavam no programa da Rádio Globo. Seriam sambas? Canções românticas de Roberto Carlos? Música Popular Brasileira com letra maiúscula? O que interessa aqui, na verdade, é tomar a formulação do colunista como provocação. Nela está contida uma quebra que distingue música sertaneja e música popular. Para os agentes produtores e comentadores da música sertaneja, ela é popular? Milionário e José Rico sentiam-se parte de uma categoria que os unia conceitualmente, por exemplo, ao samba carioca?

Recorro então a outra provocação, central para este trabalho, formulada pelo historiador Roger Chartier: “A cultura popular é uma categoria erudita”, porque trata-se de um conceito que quer “delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencentes à ‘cultura popular’” (1995, p. 1). É possível questionar se os atores da música sertaneja *nunca* viam-se como pertencentes a uma cultura popular - qualquer que seja -, e não é do escopo deste trabalho debater a história intelectual do conceito. Mas a formulação de Chartier dá conta da noção de alteridade que envolvia a aproximação discursiva do cinemanovista com o gênero musical.

No capítulo 2, realizo um esforço de dar *especificidade* à música sertaneja como fenômeno cultural em que se insere *Estrada da Vida*. A ideia é atravessar a camada superficial de compreensão, que tem o filme como uma incursão pela “cultura popular” como categoria dada. Isso se justifica por uma série de razões.

²¹ Revista *Moda e Viola*, v.22, 1981, p. 18. Grifo nosso.

Primeiro, como discuto no capítulo 1, as incursões do cineasta-intelectual pela “cultura popular” já estão em debate na década de 1970, e tanto *O Amuleto de Ogum* quanto *Tenda dos Milagres* foram observados à época em suas formulações específicas sobre a umbanda e o candomblé, respectivamente (Santiago Junior, 2009).

Por outro lado, trabalho com a hipótese do antropólogo Allan de Oliveira (2009), que formula a música sertaneja como um “campo cultural” com sua especificidade na música popular.

Se a constituição do universo da música popular no Brasil tem na introdução da fonografia um processo constitutivo, a cristalização do campo da música sertaneja [...] tem também na introdução do rádio, enquanto meio de veiculação musical e local de produção, um dos seus principais fatores. De fato, é a partir da entrada do rádio no universo da música popular que os diferentes gêneros musicais, até então congregados em um campo comum – o da música popular voltada para o entretenimento urbano – começam a constituir campos autônomos. Este campo comum nunca deixou de existir, mas em seu interior cada gênero musical passou a ter uma dinâmica própria, com padrões estéticos, espaços e, principalmente, público distintos. Se nos anos 20, o público que escutava os cateretês e emboladas era o mesmo, em grande medida, do público do maxixe e do choro, nos anos 50 o público de uma dupla como Cascatinha e Inhana era completamente diferente daquele de Antônio Maria ou de Ataulfo Alves. [...] é o processo de fragmentação do campo da música popular (Oliveira, 2009, p. 234-235)

Oliveira trabalha com o conceito de campo como pensado por Pierre Bourdieu, observando a música sertaneja não somente como gênero musical, mas como um campo social com suas dinâmicas de produção e consumo, discursos concorrentes entre si, relações de poder e legitimidade construídos historicamente. Ivan Vilela, violeiro e pesquisador da música sertaneja, atenta para o fator aglutinador que esta música teve ao longo de sua história.

A música sertaneja e sua radiodifusão operaram como fatores aglutinantes e reenraizantes dos valores de vida do camponês caipira, agora urbano. A música sertaneja agiu como mantenedora dos valores referenciais desse povo no momento e após o êxodo rural (Vilela, 2013, p. 145)

A música sertaneja foi - e é - um elemento cultural de coesão entre populações dos interiores do país e dos imigrantes do êxodo rural do século XX. Em torno dela, um campo cultural se estabeleceu, com circo, rádio, televisão, cinema, imprensa, shows, rodeios e grupos de fruição compartilhada, como orquestras de viola. Com suas disputas e debates próprios, relativos em grande parte a questões de mercado, tradição e legitimidade, esse

campo se via naqueles anos 1970 como tal, e entendia a experiência em torno da música sertaneja como compartilhada.

Estrada da Vida não é somente um filme de música sertaneja, mas um filme sobre música sertaneja. Mostrando circos, gravadoras, rádios, shows, revistas e a relação de uma dupla com seu público, o filme tematiza justamente o campo, oferecendo ao espectador a representação de um universo cultural que ele consome, identifica como tal e do qual faz parte. O filme se insere no meio como uma leitura sobre ele próprio.

Nesse campo cultural, Milionário e José Rico tinham seu lugar específico. O papel deles na música sertaneja, que contém uma tensão entre tradição e modernidade, reflete problemas mais amplos, e dá significado a articulações que, à primeira vista, podem passar despercebidas em *Estrada*. Posicionando a dupla na música sertaneja, podemos ver que *Estrada* realiza um discurso sobre o gênero que é próprio das transformações pelo qual ele passava na década de 1970. A aposta aqui é que, mapeando as questões próprias da música sertaneja em jogo naquele momento, pode-se compreender melhor o filme em si.

Há ainda um dado central: na década de 1970, não era nenhuma novidade que uma dupla sertaneja estrelasse um filme de longa-metragem. *Estrada da Vida* se insere em um conjunto de filmes com essa característica, que começam a aparecer na década de 1960 e ganham tração nos anos anteriores à produção do filme de Nelson. Nesse sentido, *Estrada da Vida* pode ser visto como um filme de Milionário e José Rico, como havia outros de Tônico e Tinoco, de Tião Carreiro e Pardinho e por aí vai. Nada nas fontes indica que Nelson Pereira dos Santos tenha sido influenciado por esses filmes, mas o viés de leitura está na outra ponta, a da recepção: para o público ouvinte do gênero musical, *Estrada da Vida* era um filme de dupla sertaneja como outros.

Mas que público é este? Daniel Dayan, em artigo discutindo o problema da recepção em programas de televisão, faz um questionamento relevante: “Estes públicos existem em algum lugar além da cabeça - ou dos escritos - dos pesquisadores? Se existem tais públicos, estão cientes de sua própria existência?” (2009, p. 64). Procurando responder à pergunta de que público é este que compareceu aos cinemas para assistir a *Estrada da Vida*, este trabalho procura mapear um tipo de consumo cinematográfico associado ao complexo cultural em torno da música sertaneja. O fato dos filmes serem invariavelmente musicais e incorporarem figuras do campo da música sertaneja indica que a experiência de assistir a estes filmes, entre tantos, era pautada fundamentalmente pela fruição de ver “a nossa música”, ou no limite “as coisas da nossa terra”, como quis o resenhista de *Estrada da Vida* na *Moda e Viola*²². Sendo a documentação sobre recepção limitada em geral, realizo um exercício de extrapolação pela história das produções. Os resultados são

²² *Moda e Viola*, n. 20, 1980, p. 4-5.

incompletos, mas pode-se falar com segurança em uma relação intermediária entre filme e disco, com forte intersecção com o circo-teatro.

O empreendimento de observar *Estrada da Vida* pela via de seu público tem como objetivo compreender o filme para além de seu projeto autoral. A senha é dada pelo próprio Nelson, afinal. O filme é elaborado por ele como uma retirada de cena de seus próprios pressupostos intelectuais e autorais. Ora, tomemos então a oportunidade de observar *Estrada* como mais do que o filme que veio depois de *Tenda dos Milagres* e antes de *Memórias do Cárcere* (1984). Parece haver aí uma possibilidade de enriquecimento da compreensão do filme, atravessando os pressupostos da política dos autores e da historiografia fundada pelo próprio Cinema Novo, que colocava o movimento como ponto de culminação teleológica da história do cinema brasileiro.

O capítulo 2 se inicia com um mapeamento da música sertaneja enquanto campo cultural que se manifestava na década de 1970 em uma diversidade de meios. Delineio brevemente a sua formação até sua consolidação - e autonomização - na década de 1960. Milionário e José Rico são, nessa história, modernizadores, mas que remetem a uma tradição comum, que discuto principalmente nas figuras de Tonico e Tinoco. Tradição e “evolução”, caipira e sertanejo, são motes colocados para compreender o lugar de Milionário e José Rico no meio. A história da música sertaneja é pensada em suas transformações na década de 1970, associadas ao amplo êxodo rural brasileiro. Analiso como *Estrada da Vida* alude aos conflitos no gênero, ao lugar de Milionário e José Rico nele, e a seu reposicionamento urbano nos anos 1970.

Em seguida, realizo o mapeamento de um dos meios fundamentais de difusão da música sertaneja, e onde ela formulou representações cênicas: o circo-teatro. Discuto o personagem cômico do caipira, que está presente mas não encerra a persona de Milionário e José Rico. Chega-se ao incontornável Amácio Mazzaropi, figura que fundou um modo de produção e representação de forte presença nos interiores. A relação de Mazzaropi com a música sertaneja, em si, é tênue, e se dá mais pela proximidade do público, que podemos divisar por alguns pontos de contato.

O trabalho chega enfim a uma proposta de história dos filmes de duplas sertanejas. Como base, foi feito um levantamento onomástico, que cruzou nomes de duplas importantes com a base de dados Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileira. O resultado foi uma lista de filmes que contou com a participação de duplas sertanejas. O levantamento está anexado ao fim deste trabalho²³. Em seguida, foi realizada uma pesquisa de fontes sobre os filmes, procurando compreender as histórias de suas produções. De modo geral, constato um aumento do número de produções a partir da segunda metade dos

²³ Anexo, p. 155.

anos 1960, encabeçado por Tonico e Tinoco. Já na década de 1970, o que se percebe é que os filmes com duplas sertanejas foram um filão, minoritário mas relevante, da produção da Boca do Lixo.

A leitura histórica que desenho aqui sobre os filmes com músicos sertanejos tem a função de identificar questões formais, temáticas, de mercado e público que podem ajudar a explicar como o cinema agia dentro do campo da música sertaneja, para compreender como *Estrada da Vida* fez o mesmo. A proposta não é delinear uma linha que desemboca no filme de Nelson Pereira dos Santos, mas vislumbrar outra história do cinema brasileiro que existiu em torno desta música. Fica claro que esta história é fragmentada, mas ganha tração mercadológica nos anos 1970 e se coloca como uma produção consistente ao longo dos anos em diferentes modelos de produção.

Inspirado pela proposta de “história do cinema como arqueologia das mídias”, de Thomas Elsaesser, o projeto é produzir uma “demonstração genealógica após o fato, e não uma explicação cronológico-causal de uma eventual convergência” (2018, p. 89). A leitura histórica transmidiática, pensando o cinema em relação com música, circo, rádio e imprensa, é central na proposta, em que os registros do passado através das mídias rompem uma suposta autonomia da história do cinema, que por vezes produz narrativas teleológicas de um filme a outro. A história dos filmes de música sertaneja é privilegiada para uma análise neste ponto de vista, por serem os filmes justamente obras complementares à música sertaneja, negando a possibilidade desta história ser lida como uma trajetória autônoma dentro do campo do cinema. Os filmes exigem que se reduza a ênfase na análise vertical - que tematiza sua sucessão ao longo do tempo -, em nome de uma abordagem mais horizontal, analisando-os em relação com outros produtos midiáticos/culturais contemporâneos.

No fechamento do capítulo 2, recupero alguns elementos para a história da distribuição de *Estrada da Vida*. Tendo em vista a busca pelo lugar de *Estrada da Vida* em relação a seu público, analiso a pouca documentação disponível para procurar pistas de onde o filme foi exibido, quem assistiu e quando. Os resultados são limitados, mas não deixam de confirmar o que se pode supor de primeira: o filme foi visto nos interiores, onde se ouvia música sertaneja, e pelo público afeito a ela.

Capítulo 1 - Um filme de Nelson Pereira dos Santos

1.1 O público e o povo

No primeiro ato de *Estrada da Vida*, logo após a formação da dupla, Milionário e José Rico conseguem sua primeira apresentação através da mediação do empresário Malaquias. O show acontece no “Circo do Fundinho”, um espaço cultural simples que o filme faz questão de situar na periferia da capital paulista - planos gerais de apresentação mostram o chão de terra e uma vila de casas com cerca de madeira nas redondezas. Antes do show, o empresário exige que usem uma vestimenta “de dupla caipira”, o que, por razões que veremos à frente, é recusado pela dupla enfaticamente. Inicia-se um conflito, e os três acabam entrando no pequeno picadeiro juntos, ainda discutindo.

A câmera se coloca na primeira fileira da plateia, e vemos os três personagens no palco em um plano geral que deixa vaziar a silhueta de dois espectadores à nossa frente. Ao entrar no picadeiro, Milionário e José Rico assumem uma postura de palco, posicionando-se ao redor de Malaquias - a quem chamam de burro. Ouvimos a plateia rir em *off* ao nosso redor. O plano dura toda a cena, até que Milionário enxota um Malaquias humilhado, e José Rico anuncia que eles vão tocar um “modão”. O mestre de cerimônias pergunta o que é modão, e, agora de trás do palco, vemos a plateia observando atenta na pequena estrutura de lona. José Rico responde: “modão é a música que o povão gosta”. Eles cantam uma canção, e se estabelece um campo-contracampo, no qual José Rico tenta esconder, da moça que será seu par romântico, o próprio sapato furado. Ao longo da canção vemos mais pessoas: homens e mulheres, crianças e adultos, um homem com um chapéu de cowboy. Os rostos observam atentos, absorvidos pela interpretação. Ao final, aplaudem.

Sendo a primeira apresentação pública da dupla, a cena estabelece a composição cênica central em *Estrada da Vida*: Milionário e José Rico cantam, o público assiste. Via de regra começamos por ver a dupla em um plano aberto que os situa como em um palco - mesmo que não estejam propriamente em um. Vemos-os como o público - aqui no Fundinho estamos mesmo colocados *no meio* da plateia, e rimos com ela. A montagem passa a aproximar-se dos dois, que cantam, dedicando planos mais próximos a cada um. Então, vemos o público. Ao longo de *Estrada da Vida*, planos próximos apresentam rostos de pessoas que observam a dupla. A estrutura de campo-contracampo é constante, posicionando o olhar em um ponto entre os cantores e o público que assiste.

É uma solução formal convencional, que dá fluidez à filmagem da apresentação musical. Por outro lado, oferece ao espectador a sensação de estar integrado àquele público, fazendo parte de um show. O filme se faz analogia do espetáculo, e estamos próximos daquela experiência. Trata-se de uma estratégia que favorece a fruição e valoriza Milionário e José Rico como cantores. Mas poderíamos nos perguntar: ao lado de quem

estamos nessa apresentação? Quem é esse público? O filme não se furta a dar esta resposta, e na verdade constrói parte fundamental de seu discurso a partir dela. O público é o do pequeno circo da periferia de São Paulo, os operários da construção civil que pausam o serviço para assistir à dupla na obra. São os trabalhadores que acordam no conjunto do BNH e ouvem Milionário e José Rico no rádio a caminho do trabalho. José Rico nos dá a síntese: “modão é a música que o povão gosta”²⁴. E Nelson conclui: “Aprendi com Milionário e Zé Rico que o cinema deve ser como o modão. É isso aí”²⁵.

O problema do povo, ou do popular, foi um dos mais centrais temas do cinema brasileiro ao menos entre as décadas de 1950 e 1980. Em sua simplicidade, *Estrada da Vida* oferece uma leitura sobre a ideia de povo que reflete debates culturais da década de 1970, particularmente do final dela. Puxando esse novelo, procuro situar a contribuição do filme para estes debates.

Começamos em 1978, ano anterior às filmagens de *Estrada*, pelo episódio das “patrulhas ideológicas”. Na ocasião do lançamento de seu filme *Chuvas de Verão*, Cacá Diegues tem publicada uma entrevista consigo no *Estado de S. Paulo*²⁶. Ele aproveita a oportunidade para responder, de forma bastante contundente, a críticas ao seu filme anterior, *Xica da Silva* (1976). Margarida Adamatti (2019) mapeia a recepção crítica do filme, com atenção especial para os textos publicados no semanário alternativo *Opinião*. A autora os analisa, percebendo uma convergência de setores críticos à esquerda nacionalista ligada ao PCB. Fundamentalmente, a representação do negro foi motivo para a crítica mais contundente da historiadora Beatriz Nascimento, no semanário *Opinião*, que posiciona o olhar do cineasta dentro da Casa Grande²⁷. Voltaremos a esta discussão à frente, mas por hora interessa apontar que a resposta de Diegues procura desviar da questão racial em si, mantendo o debate em termos de disputas da esquerda. Ele afirma estar justamente retornando a um projeto original do Cinema Novo, de cinema nacional e popular. Ele critica uma “certa esquerda [...] que prefere o sofrimento ao prazer, a razão à emoção, a derrota à vitória”, que ele vê como análogas à repressão estatal à cultura: as patrulhas ideológicas. Colocando-se “contra essa minoria absurda”, Cacá diz que está “com a festa que o povo fazia nas salas de cinema onde ‘Xica da Silva’ foi exibido”, e “com os dez milhões de espectadores”.

²⁴ No roteiro de *Estrada da Vida* guardado na Cinemateca Brasileira, datado de agosto de 1979, a fala já está presente, com a seguinte formulação: “Modão é a música do povo. É a música que o povo gosta”. SANTOS, Nelson Pereira dos. *Estrada da vida*. Roteiro de Chico de Assis. S.l. : s.n., 1979?. 123 p. Fot. Acesso: R. 1610

²⁵ Contracapa do disco *Milionário e José Rico no Cinema*, que contém a trilha musical do filme. Chantecler, 1980.

²⁶ “Cacá Diegues: por um cinema popular, sem ideologias”. *O Estado de S. Paulo*, 31/08/1978, p. 4.

²⁷ “A senzala vista da casa grande”. Beatriz Nascimento, *Opinião*, 05/10/1976

O texto teve grande repercussão, extrapolando o meio do cinema brasileiro e tornando-se o que Napolitano (2017) chamou de um “curto-circuito de comunicação” entre a cultura de esquerda. O contexto era permeado pelas críticas de atores não alinhados ao PCB à cultura do nacional-popular, que se intensificaram até o fim da década (Adamatti, 2019). A palavra de ordem das “patrulhas ideológicas” podia ser transportada de acordo com o enunciador, e novas réplicas aparecem até que já não se sabe quem patrulha e quem é patrulhado²⁸. Via de regra, o que aparece no texto original de Diegues é o ressentimento com uma análise crítica que viu populismo no filme.

Jean-Claude Bernardet escrevia na época o livro *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*, lançado em 1979. Mobilizando o trabalho então recente do historiador Carlos Guilherme Mota²⁹, em seu livro Bernardet não hesita em associar diretamente o cinema novo à ideologia do ISEB³⁰. Adamatti (2016) demonstra que esse tipo de associação já era corrente à época quando se criticava a cultura do nacional popular: forjado na ideologia do instituto, o intelectual teria a pretensão de ser porta-voz das classes populares e, conseqüentemente, arauto do nacional. Em setembro de 1978, Jean-Claude responde a Cacá no *Última Hora*, em um texto intitulado “A festa de um público não é a festa do povo”. Nele, o crítico pontua que no argumento de Diegues “o sucesso comercial revela que seus filmes exprimem o que o povo deseja” (2009, p. 255). Crítica que é repetida nas *Propostas*, no que Bernardet chama de “espécie de ritual de justificação pelo povo” (id, p. 91)³¹. Voltando ao texto do *Última Hora*, Bernardet sintetiza:

[...] a festa do povo não é a festa do povo, mas a festa do público cinematográfico. Inúmeros cineastas e críticos, não só brasileiros, confundem intencionalmente povo e público cinematográfico. Não são palavras sinônimas, nem todo povo é público (e falta muito), nem todo público é povo. Mas fazer coincidir as duas palavras, povo e público, é uma operação mágica que transforma automaticamente um filme de sucesso comercial em obra representativa das classes populares. (Id, p. 254)

²⁸ Ver NAPOLITANO, op. cit.

²⁹ *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)* tese de doutorado publicada em livro pela primeira vez em 1977. Ver MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo, Ática, 1985. Influente, o livro faz parte de um conjunto de trabalhos acadêmicos contemporâneos que revisam criticamente o papel da intelectualidade nacionalista brasileira no século XX.

³⁰ Instituto Superior de Estudos Brasileiros, órgão estatal criado em 1955 pelo MEC do governo Café Filho. A influência do ISEB na cultura intelectual brasileira é tema de ampla bibliografia. Segundo Daniel Pécaut: “[o ISEB] alcançou uma tal projeção nos meios intelectuais que se tornou o símbolo da síntese nacional-desenvolvimentista, antes de tornar-se o símbolo da síntese nacional-populista e, depois, da síntese nacional-marxista”. Ver PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo, Ática, 1990, p. 107.

³¹ Nas duas citações ao “ritual”, Bernardet aponta como este é o mesmo argumento de Amácio Mazzaropi contra seus críticos.

Estrada da Vida é insistente em uma justificação de Milionário e José Rico pelo povo. Além das várias cenas que associam a dupla a seu público, definido como as pessoas pobres das zonas rurais e urbanas, as falas são repetitivas. Na primeira sequência, orando para Nossa Senhora Aparecida para que ajude a dupla a conseguir gasolina para chegar a um show, José Rico diz: “A senhora que sempre fez tudo pela nossa arte, *que fez o povo entender os nossos modão*”. O pedido é atendido através do caminhoneiro que vem ao resgate, que brinca que a gasolina é da “Povobrás”. Quando reza novamente para sua padroeira, agora no Santuário Nacional, José Rico segue a mesma linha: “Ó 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*.” José Raimundo, empresário da dupla, ao recomendar a contratação deles a um desconfiado diretor da gravadora, diz: “é que eu ouvi eles cantando para o povo”³².

Essa justificação parece ter sido parte do próprio processo de Nelson Pereira dos Santos, como apontei na introdução. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* por ocasião do lançamento do filme que só compreendeu de fato a dupla quando foi a um show na periferia de São Paulo e vê “um público de 45 mil pessoas vibrando com Milionário e Zé Rico”³³. Esse discurso que valida a dupla por seu sucesso junto ao público parece se relacionar com uma tentativa de justificar a opção por filmá-los a interlocutores que têm o “preconceito urbano em relação à música sertaneja”, que exploraremos, como ideia de alteridade, à frente.

Ainda seguindo a linha dada por Bernardet, o que parece é que estamos em um espaço discursivo em que povo e público estão confundidos e imbricados. Aqui é menos importante separar ou desfazer a confusão, e sim perceber a representação feita em *Estrada*, que resolve um problema antigo. A ideia de povo, que se tornara tão difusa, problemática e mesmo frustrante na cultura brasileira de esquerda, pode ter uma dimensão concreta: o povo é o público. Pode ser medido pelas bilheterias, pode ser entendido como dado da cultura mediado pelo mercado.

Nos primeiros filmes de Nelson, o povo é o favelado carioca. Em *Rio, 40 graus* (1955), as pessoas pobres do morro são vetores típicos, parte das contradições nacionais que tem como outro pólo de representação o asfalto, a cidade detentora do dinheiro e do poder. O samba, elevado a símbolo do nacional a partir do fim dos anos 1930 (Vianna, 2002), reaparece consolidado como coordenada do popular em *Rio, Zona Norte* (1957). Mas neste filme o povo é o compositor Espírito de Luz e seus vizinhos, e não o público da

³² No roteiro depositado na Cinemateca, a fala é a seguinte: “eles são homens do povo, conhecem os sentimentos de todos os brasileiros”. SANTOS, op. cit.

³³ “Público de Mazaropi [sic] aplaude filme de Néilson Pereira dos Santos”. *Jornal do Brasil*, 11/12/1981, p. B5.

rádio, que é visto como uma massa de fãs que se aglomeram em torno dos cantores da Era do Rádio.

O Cinema Novo, em si, lidou com a noção de povo de maneira complexa. É fato que até o advento do Golpe, o movimento discursivo é o do cineasta como intérprete do nacional, que percebe o elemento popular - explorado e violentado - como dado central e potencial de transformação social. Ao mesmo tempo, é notável que havia tensões no campo cultural e nos esquemas internos aos filmes. Miliandre Garcia Souza (2003) aponta como foi contraditória a relação dos cineastas do cinema novo com o CPC, justamente por discordâncias em relação às ideias de cultura popular, função da arte e comunicação³⁴. E Ismail Xavier (2007) aponta as ambiguidades da representação do popular em *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), montado por Nelson Pereira dos Santos.

O golpe de 1964 vai produzir uma consciência de crise aguda. A partir de *O Desafio* (Paulo César Sarraceni, 1965)³⁵, passando por *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1967) e chegando a um ápice em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), a degradação e a derrota do intelectual-militante é pautada pelo seu isolamento. *Terra em transe* arremata a noção trágica de desconexão com o popular na cena em que Paulo Martins tapa a boca do sindicalista e xinga-o de imbecil, saindo de cena quando seus aliados políticos de ocasião iniciam o linchamento de um povo inesperado que foge aos esquemas pré-concebidos. A publicação, em 1967, de *Brasil em tempo de cinema*, de Jean-Claude Bernardet, vai reforçar uma leitura de distanciamento e alteridade de classe entre os cineastas e o popular, atacando o que seria um “sonho *cinemanovista* de ser um mediador autorizado do povo” (Adamatti, 2016, p. 3)³⁶.

Em relação a esta consciência de crise na alteridade e o clima de repressão a partir da promulgação do AI-5 em dezembro de 1968, há uma crescente preocupação com a comunicação. Ismail Xavier aponta como a busca pela comunicação com o público vai ganhando corpo no grupo do Cinema Novo no final da década. *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969)

³⁴ O argumento de fundo no artigo de Miliandre Garcia é responder a uma espécie de tábula-rasa feita na década de 1980 pela crítica da esquerda não ligada ao PCB ao nacional-popular. De fato, a idealização do “povo” como amálgama abstrato e prescritivo que pode abarcar todos que atuam pela transformação social aparece no “Anteprojeto do Manifesto do CPC”, redigido em 1962 por Carlos Estevam Martins, mas dificilmente pode ser generalizado para o conjunto da cultura que transitava nos meios da esquerda nacionalista. Ao lado dos *Cadernos do Povo Brasileiro*, o “Anteprojeto” é o principal alvo da filósofa Marilena Chauí nos *Seminários* (Chauí, 1983). É notável como ao longo da crítica de Chauí a palavra “Anteprojeto” vai sumindo e o “Manifesto” sendo tomado como exemplo típico de um pensamento da época. Como bem aponta Napolitano (2014) a historiografia tem olhado cada vez mais para as críticas ao nacional-popular na década de 1980 como fontes primárias, ou seja, como documentos integrantes das disputas do período em que foram formuladas.

³⁵ O filme inclusive lida de forma dúbia com o *Show Opinião* no qual Roberto Schwarz (1978) viu uma certa auto-indulgência comunitária entre público e palco em seu isolamento de classe.

³⁶ Em 2006, Eduardo Coutinho disse em uma homenagem que *Cabra marcado para morrer* foi em parte uma resposta a *Brasil em Tempo de Cinema* (Adamatti, 2016).

configuram tentativas do que o autor caracterizou como a busca pelo rompimento do isolamento por parte do movimento (Xavier, 2001).

No início da década seguinte, a proposta de busca pelo público vai ter resultados em 1972, ano de lançamento de *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor, e *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira, ambos relativos sucessos de bilheteria. O ano de 1973 vê uma espécie de clima de balanço por ocasião dos 10 anos do Cinema Novo (Cardenuto, 2014). É também o ano de publicação de *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, ensaio central de Paulo Emilio Sales Gomes que situa o subdesenvolvimento como elemento constitutivo do cinema brasileiro. No ensaio, o cinema novo é visto como um movimento de juventude que pode assumir uma função mediadora entre “ocupado” e “ocupante”, construindo uma visão viva e coerente de nacionalidade a partir da representação do popular. Concedendo sobre a importância deste “termômetro fiel da juventude que aspirava a ser a intérprete do ocupado”, ele aponta os limites justamente na relação com este “ocupado” como público:

A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou o do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir. (Gomes, 2016, p. 153).

Considerando a leitura da *Trajétória*, era possível ver o desencontro com o público como dado constitutivo do subdesenvolvimento do cinema brasileiro, em sua dificuldade em afirmar-se perante o produto estrangeiro. Responder a este problema era, por consequência um imperativo para a construção de um cinema nacional.

Era enfim um momento de reformulação da arte como pensada pelos agentes ativos desde a década de 1960, em que o nacional-popular procurava novas bases de comunicação, e que a noção de público ganhava cada vez mais importância. A participação de artistas de esquerda compôs recursos humanos importantes para a consolidação da indústria da cultura no país (Napolitano, 2017), que arrancava então capitaneada pelo disco e pela televisão (Ortiz, 1999). É notável, como exemplo, a participação de dramaturgos

ligados ao PCB nas telenovelas da Rede Globo³⁷ e o crescimento de vendas de discos de artistas da MPB.

Ainda em 1973 é aprovado pela Embrafilme o projeto de *O Amuleto de Ogum*, ponto de partida da busca de Nelson Pereira dos Santos por um “cinema popular” nos anos 1970. Lançado no fim de 1974, o lançamento teve repercussão na imprensa em 1975, quando uma entrevista de Nelson a *O Globo*, intitulada “A hora da virada”, é republicada pela Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro como *Manifesto por um cinema popular* (Cardenuto, 2014).

Estava em jogo um projeto de cinema popular que tinha, no saldo final, a resposta do público como régua. Como veremos, este projeto implicava um retraimento do cineasta como intelectual intérprete em nome de uma leitura empática dos valores da cultura popular. A base da revisão era o olhar em direção à religiosidade popular, alvo costumeiro do Cinema Novo na década de 1960. Agora a religião afro-brasileira, em particular a umbanda praticada no subúrbio carioca, era vista com valor positivo, sendo as crenças tidas como reais na diegese. Voltarei a este assunto à frente, por hora interessam os resultados esperados com o gesto:

O ponto de partida para o filme [*O amuleto de Ogum*] foi desvelar a visão popular de nossa realidade e tentar pô-la nas salas de cinema, certo de que um filme popular seria comercialmente bem-sucedido, desse modo resolvendo a situação financeira. Estatísticas afirmam que 60 milhões de brasileiros não vão ao cinema porque o cinema não significa nada para eles. É um mercado novo e virgem. (Santos apud Sadlier, 2012, p.86; grifo nosso).

A menção a estatísticas e a um “mercado novo e virgem” aproxima o vocabulário ao da publicidade e das pesquisas de mercado, que, como veremos, se associa a uma profissionalização da indústria de bens culturais então em curso (Ortiz, 1999). É notável a aproximação entre “filme popular” e “filme comercialmente bem sucedido”. Essa ideia é discutida abertamente em entrevista de Nelson a Jean-Claude Bernardet no *Opinião* em fevereiro de 1974. Nelson entende que o filme “sendo popular, seria consequentemente comercial”. O crítico pede uma confirmação:

³⁷ Em 1973 estreiam no canal a novela das dez *O Bem Amado*, de Dias Gomes, e o seriado *A Grande Família*, de Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa. Dias Gomes dizia em março, no *Opinião*: “Faço parte de uma geração de dramaturgos que levantou entre os anos 50 e 60 a bandeira quixotesca de um teatro político e popular. Esse teatro esbarrou numa contradição básica: era um teatro dirigido a uma platéia popular, mas visto unicamente por uma platéia de elite. De repente a televisão me ofereceu essa platéia popular”. *Opinião*, 26 de fevereiro-4 de março, 1973, p.19. apud Ortiz, 1999, p. 180.

O - A afirmação de valores populares e sucesso de público são coisas que vão paralelamente? O filme que trata de valores populares está com o sucesso assegurado?

NPS - Se ele conseguir interpretar bem e ficar a favor dos valores populares, quer dizer, de uma visão popular, acredito que a consequência será um bom público. (Bernardet, 2009, p. 240)

A consequência lógica deste argumento é que popular é o filme que faz público, ou então não conseguiu “interpretar bem e ficar a favor dos valores populares”. O que subsidia a defesa de que o filme comercialmente bem sucedido é popular, base do argumento de Cacá Diegues discutido acima. De qualquer maneira, a associação direta entre povo e público cinematográfico está configurada, e é central para o discurso em torno dos “filmes populares” de Nelson.

O *Amuleto* não foi o sucesso de público esperado, o que foi atribuído a problemas de distribuição por Nelson (Sadler, 2012), mas também por Bernardet (2009). O filme em si traça um diálogo com o gênero policial, ambientando a narrativa em um subúrbio carioca que tem como elementos centrais o jogo do bicho e a umbanda. O dado popular se dá no campo da cultura e na origem do protagonista, um jovem imigrante nordestino. A umbanda é um elemento popular imbricado na vida comum. A participação do povo na religião é direta, ele se coloca como parte do ritual, não havendo mediação.

Se retiramos de pauta todas as declarações de Nelson e o debate em torno, o que resta em *O Amuleto de Ogum* é um filme que procura ser comunicativo através do gênero policial e que tem uma visão positiva do rito umbandista. As revisões políticas e os projetos comerciais se davam nas páginas de periódicos. Chegando a *Estrada da Vida*, percebemos que o próprio filme contém em sua narrativa a transformação do povo em público. Realizado no fim dos anos 1970, quando estes debates estavam sedimentados, o filme constrói um mundo em que o elemento popular se constitui como público. Em *Estrada*, os operários, os trabalhadores rurais e os imigrantes que viajam cedinho das periferias para o trabalho estão quase sempre *consumindo* a música: eles assistem, ouvem no rádio e no disco. E Milionário e José Rico quase sempre interpretam suas canções para um público, vistos em uma composição que os posiciona como em um palco³⁸.

Já mais para o fim do filme, quando Milionário e José Rico conseguem emplacar uma música na Rádio Globo, há uma longa sequência de montagem de imagens documentais do amanhecer de trabalhadores urbanos. Uma senhora abre uma janela basculante (figura 1), um homem se lava no tanque no quintal de um cortiço. O dia amanhece em conjuntos habitacionais do BNH (figura 2) e fábricas na região serrana. Um jovem compra um jornal, o trem metropolitano para em uma estação, trabalhadores

³⁸ As exceções serão discutidas à frente.

aguardam ônibus em um ponto lotado. Os planos se aproximam dos rostos das pessoas no trem (figura 3). O cafézinho de banca, uma senhora varre o quintal. Multidões caminham pelas ruas, e operários entram em uma fábrica (figura 4).



Figuras 1 a 4. *Estrada da Vida* (1980).
A cidade acorda ao som de Milionário e José Rico.

Na banda sonora, a música de Milionário e José Rico é espalhada pelas ondas do rádio - logo no início da sequência, uma antena no pico do Jaraguá estabelece a ideia de transmissão da música pelo ar. A canção que trata do ambiente rural da “infância querida” é sobreposta às imagens dos trabalhadores urbanos se dirigindo ao trabalho. A longa sequência musical prescinde da imagem direta de Milionário e José Rico, porque o que importa aqui é a outra ponta da apresentação: o público que ouve. A metrópole é vista em seu funcionamento sob uma perspectiva popular e suburbana. Não é a Av. Paulista ou o Centro que tem destaque, e sim os subúrbios, periferias e bairros de grandes conjuntos habitacionais. Aqui, há um discurso mais direto que delimita que povo é esse que ouve Milionário e José Rico: o povo trabalhador. Como veremos à frente, há ainda a afirmação da origem rural desse povo. Como sequência documental, é a montagem que organiza, a partir da colagem de peças do cotidiano popular, um todo que é povo e público, ouvinte de Milionário e José Rico nos primeiros horários da programação do rádio.

No último ato do filme, a montagem se detém por mais de 10 minutos em uma sequência de montagem de shows da dupla gravados de forma documental. Nela vemos

cenas noturnas em que Milionário e José Rico interpretam canções para enormes públicos em shows locais em cidades do interior. A sequência é introduzida na sede da gravadora, onde o empresário José Raimundo apresenta os planos da dupla em um mapa do Brasil cravejado de alfinetes. Corte para uma panorâmica aberta, noturna, sobre uma multidão na rua. O locutor anuncia que a dupla tocará no aniversário de Sorocaba. Um movimento panorâmico mostra, por sobre as cabeças do público, a dupla entrar no palco. O mestre de cerimônias anuncia que a dupla tocará para um público de “35 mil pessoas”.

A sequência compõe um *pout-pourri* de canções de Milionário e José Rico gravadas em shows ao vivo em pelo menos três ambientes lotados: uma praça, um circo e o que parece ser um clube fechado. Eles estão no palco e cantam, agradecem ao público, recebem aplausos. A montagem recorta as canções, repetindo “Estrada da Vida”, e vemos o público se aglomerando para comprar os discos da dupla. É o auge da fama: a narrativa *alcança* a realidade e podemos ver uma sequência documental em que Milionário e José Rico já são grandes estrelas populares.

Como em todo o filme, a montagem seleciona, ao longo das apresentações, uma série de planos em que vemos o público assistindo ao show. Há uma composição de plano geral em que vemos o público como uma grande massa que olha atentamente. Mas vemos também de perto homens, mulheres e crianças que assistem, cantam junto, aplaudem repetidas vezes. A cena constitui um clímax da relação entre a dupla e seu público, visto agora como massivo, e funciona como momento de fruição da música e desta relação. Esta fruição parece extrapolar a diegese e se projetar como espelhamento da relação que o filme pretende ter com o seu próprio público. O público do filme vê-se na tela como público de Milionário e José Rico.

Estrada da Vida materializa em sua composição a confluência das ideias de povo e de público - dado resultante de transformações da cultura do nacional popular. O filme se relaciona com o debate proposto por Nelson Pereira dos Santos desde *O Amuleto*, agora discutindo a relação entre artista e público como centro da narrativa. Pode-se ver uma abordagem parecida em *Bye, Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1980), em que o povo é visto repetidamente como público da televisão. Mas a abordagem ali carrega a melancolia da percepção de uma transformação: de olhos vidrados na telinha, o povo dos interiores ignora o circo popular e o cinema, este incorporado no velho projetorista que exhibe solitário o filme *O Ébrio* na praça. Aqui em *Estrada*, a visão é otimista, projeta uma possibilidade de relação entre obra e público que é positiva.

Esta virada é resultante de uma percepção de crise desde meados da década de 1960, do isolamento do artista do nacional-popular em relação ao povo, de crítica do que se entendia como ilusões anteriores. Tornando-se mais complexo aproximar-se politicamente daquele povo agente da transformação, persegue-se o povo em sua dimensão de público

de produtos culturais. Nesse sentido, o caminho da ida ao povo passa por uma instância de mediação central: o mercado de bens culturais.

1.2 Mercado e cultura

A cena do circo do Fundinho, descrita acima, termina com a dupla conhecendo o empresário José Raimundo - personagem real interpretado pelo próprio empresário da dupla e co-produtor do filme. O empresário garante a eles um teste na gravadora Chantecler. Tecnicamente, a Chantecler era à época um selo da Continental, e veremos no próximo capítulo o papel dessa empresa no mercado do disco sertanejo. Após uma primeira passagem pela gravadora, Milionário e José Rico têm uma incursão pelo interior do estado, onde escutam por acaso a própria música, cantada por um jovem que diz tê-la ouvido no rádio. Retornam e agora gravam um LP.

Uma cena musical recortada narra o processo. Dentro do estúdio, Milionário e José Rico gravam uma canção. No número musical, a montagem faz uma brincadeira que representa um aspecto exaustivo do trabalho artístico. A cada corte eles vão aparecendo com menos roupas e cada vez mais suados e exaustos. Em paralelo, vemos o maquinário industrial produzindo as capas dos discos, com um retrato dos cantores. A máquina prensa capas aos montes, em movimentos rápidos. Mãos guardam os discos, prontos, dentro das capas. Da voz para o disco, do trabalho para a máquina, a música de Milionário e José Rico ganha materialidade.

Saberemos em seguida que o disco não vende, o que coloca a dupla em aperto financeiro com o dono do Hotel. Os dois então voltam ao emprego de pintores, agora em uma loja de discos. Pintando as paredes da pequena loja, a dupla desespera-se ao perceber que seu disco está à venda em uma gôndola. Temendo serem reconhecidos no trabalho braçal, tentam esconder os discos, o que leva a uma acusação de furto. São então reconhecidos, e as risadas dos compradores logo se tornam aplausos quando uma funcionária coloca o disco para tocar. É a última cena essencialmente cômica do filme, a última embasada na farsa dos artistas. Logo atingirão o sucesso, só precisam tentar um último expediente.

Um plano em movimento pela estrada revela o Santuário Nacional de Aparecida do Norte-SP. Dentro do ônibus, Milionário e José Rico discutem sobre a possibilidade de “esse negócio dar certo”. Zé Rico tem “muita fé”, e Milionário é mais reticente. Ao som de arranjo em violino de “Estrada da Vida”, é apresentada a Igreja Velha de Aparecida do Norte. Milionário e José Rico se aproximam do altar. Se ajoelham e fazem o sinal da cruz, em plano *plongée* (figura 5). Zé Rico inicia um pedido, e vemos o contracampo da santa no altar, elevada (figura 6). A montagem alterna closes de Zé Rico e Milionário e planos do

altar, estes cada vez mais perto, aproximando a imagem da santa. A trilha segue a melodia de “Estrada da Vida” em violino, construindo o clima elevado. Zé Rico conduz a oração:

Ó Senhora Aparecida, nós estamos aqui. Viemos pedir para que a senhora seja a chefe da nossa dupla, e que ilumine o nosso caminho para que nós possamos enxergar o rumo do sucesso. Ó 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.

Zé Rico deixa o disco da dupla no púlpito, “como uma pequena recordação”, eles se levantam e seguem. A música se intensifica, ouvimos a rua e os camelôs, e vemos Millionário e José Rico caminhando pela passarela da Basílica - então em construção. De volta ao altar, um padre e seu auxiliar encontram o disco deixado à santa. O auxiliar brinca que, pelo nome da dupla, devem estar nadando em dinheiro. O padre recomenda que o disco seja levado à rádio. Um plano aberto estabelece a fachada da Rádio Aparecida. No estúdio, funcionários falam do disco demonstrando aprovação. O locutor anuncia a dupla, e ouvimos “Estrada da Vida”.



Figuras 5 a 8. *Estrada da Vida* (1980)
Milionário e José Rico fazem um pedido à Nossa Senhora Aparecida.

O filme é simpático ao entendimento de Zé Rico de que foi Nossa Senhora Aparecida quem trouxe o sucesso. A cena do pedido em oração é construída para emocionar, com música forte e campo-contracampo de proximidade crescente: uma relação

melodramática entre o personagem e a santa (figuras 7 e 8). A oração emocionada de José Rico caracteriza a música da dupla: “é simples, fala de amor, da natureza, do povo”. São instâncias de uma positividade singela que articula o popular à transcendência sugerida pela cena: “a voz do povo é a voz de Deus”. É claro que existe uma brincadeira dessacralizante: simplesmente, o padre encontrou o disco e simpatizou, tratando-se de mais um golpe de sorte que empurra a dupla para o sucesso. Mas essa sorte bem pode ser a manifestação da religiosidade que se faz milagre. Não é milagre, mas também é, afinal Deus escreve por linhas tortas. De qualquer maneira, a construção da sequência cria um certo sentimento de transcendência do qual o filme não se envergonha. Estamos próximos da “câmera que acredita” de *O Amuleto de Ogum*, aqui com uma piscadela materialista para quem quiser ver.

O importante aqui, no entanto, é que o milagre é mediado por um meio de comunicação. A Santa opera utilizando de sua própria emissora, a Rádio Aparecida - empresa nacional real representada no filme. Em seguida ao milagre de Nossa Senhora Aparecida, a música chega à Rádio Globo, que os leva de fato para o povo, na sequência do despertar da cidade que mencionei acima. São etapas de Milionário e José Rico em sua caminhada progressiva por espaços do mercado da cultura que difundem a música sertaneja. Podemos desenhar um esquema:

- O circo do Fundinho. Primeira apresentação pública da dupla. Na periferia, um espaço pequeno, ainda com feições comunitárias. De sapato furado e sem cartão para oferecer, Milionário e José Rico têm que dobrar a aposta na mentira para garantir o próximo passo: o contato com o empresário José Raymundo.
- A gravadora Chantecler. Lá negociam, sempre valorizando a própria imagem. O dono da gravadora desconfia da dupla, mas não a bloqueia - não é propriamente antagonista. Lá gravam o primeiro disco profissional, que é prensado em fábrica. O disco não vende, mas será objeto da interferência divina.
- Circo do interior. Um circo maior, que coloca a dupla frente a um público grande. Ao fim do show há uma discussão sobre cachê.
- A loja de discos. Aqui entra em curto-circuito a mentira de base da dupla. O mundo da fama, através do público que vê os discos, confronta o estado real de pintores. O saldo final é que eles se tornam celebridades de fato, mesmo quando estão vestidos de pintores. O talento musical define o lugar social da dupla, enfim.
- As rádios. A Rádio Aparecida opera o milagre. A Rádio Globo leva a música da dupla ao povo.
- Os shows no interior. Sequências documentais com atenção ao público.
- O rodeio. Consagração final da dupla. Festividade interiorana que coloca Milionário e José Rico literalmente no meio do povo.

São diferentes níveis de um mercado de cultura que constitui instância positivada no filme, de mediação do artista popular com o público. Veremos, no próximo capítulo, que estes espaços têm nome e, via de regra, existem na realidade, sendo reconhecidos pelo público de música sertaneja. É claro que Milionário e José Rico são *artistas*, e é natural que a ação dramática se passe nesses cenários. Mas aqui é importante como, com exceção do caricato Malaquias, poucos obstáculos se colocam para a dupla nestas instâncias do mercado de bens culturais. Este é, no filme, pouquíssimo problemático, pelo contrário, é uma imagem de caminho aberto e movimento, canal de conexão com as classes populares. Odirlei Dias Pereira (2008) vê um cinismo nessa apropriação positiva do mercado por parte de um cineasta como Nelson Pereira dos Santos, apontando para um tom de farsa na narrativa que espelha o nome da dupla. É um apontamento consistente, mas sigo agora em outra direção. Relaciono a leitura do filme com a situação do mercado de cultura e do cinema brasileiro na década de 1970. Procuo mapear a possibilidade de um certo otimismo mercadológico que era viável dentro das condições materiais do cinema brasileiro.

Trabalho com um esquema desenhado por Renato Ortiz (1999), que observa que nas décadas de 1960 e 1970 a indústria de bens culturais consolidou sua massificação no Brasil. Anteriormente, houve uma fase de incipiência, um desenvolvimento limitado entre as décadas de 1940 e 1950. Em relação com processos mais amplos de industrialização e modernização no pós-guerra, os meios culturais têm no período uma ampliação, ainda que limitada. Observa-se uma expansão desigual nos setores radiofônico, editorial e publicitário. A falência da Vera Cruz e a televisão ainda limitada dos anos 1950 são exemplos de projetos distantes da massificação vista posteriormente.

Podemos observar que a questão do mercado foi percebida de maneira dinâmica nas trajetórias de Nelson Pereira dos Santos e do Cinema Novo até o início dos anos 1970. Na década de 1950, Nelson é parte importante de um grupo nacionalista que se reúne em torno da revista *Fundamentos* - com Alex Vianny, Carlos Ortiz, Rodolfo Nanni e outros. Ao observarmos as comunicações de Nelson nos congressos e os textos para a *Fundamentos*, fica evidente o papel já muito claro de “militante da política do cinema”, dos “movimentos de defesa do cinema brasileiro, com uma visão nacionalista”, como ele próprio se caracterizou retrospectivamente na década de 1990 (Ridenti, 2000, p. 70). Maria Rita Galvão (1980) observa no discurso do grupo um “desenvolvimento das ideias sobre cinema independente”, apontando para um entendimento crescente das contradições do mercado de cinema brasileiro. Nos termos de Galvão, eles “desciam à infra-estrutura de sobrevivência econômica em termos de mercado” (1980, p. 23). A dominação das salas de exibição pelo produto estrangeiro e a experiência industrial da Vera Cruz dão ao grupo as condições de se colocarem como portadores de um projeto de oposição de esquerda nacionalista.

O projeto é baseado na ideia de que o cineasta deve se aproximar do elemento nacional e popular latente na vida social brasileira, criando assim um canal de conexão com este mesmo povo brasileiro como espectador. Nelson postula nos anos 1950: “o público pagante se vê na tela enquanto povo” (apud Bernardet; Galvão, 1983, p.75) - ideia recuperada depois nos discursos à ocasião de *O Amuleto de Ogum* (1974). Como aponta Galvão, o projeto tem em seu interior um nó: objetiva a industrialização, mas uma feita nos termos do cinema independente, de esquerda, com projeto autoral:

é preciso lutar pela industrialização no campo do cinema. Porém o cinema industrial é o cinema convencional, artificial, mistificador, cosmopolita [...]. Então ao mesmo tempo tem-se que lutar por ele e contra ele. A solução do impasse está em se lutar por uma cinema industrial que não tenha as características do cinema industrial: em outras palavras, um cinema que seja ao mesmo tempo “industrial” e “independente” (1980, p.21)

O filme *Rio, Zona Norte* (1957), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, é uma síntese do problema. O drama trabalha com um elemento entendido como nacional e popular, o samba de morro, narrando a história do compositor Espírito de Luz. Representado como ponto de imanência da cultura popular autêntica, o compositor vive uma tragédia social enquanto procura se estabelecer como profissional da música na era do rádio. A representação da indústria do rádio é dúbia tendendo para o negativo, vislumbra um caminho fugidio, problemático, com uma série de interdições e ameaças à autenticidade para a cultura popular. Aceitamos a hipótese, compartilhada por Marcos Napolitano (2014) e Hilda Machado (1987), de que *Rio, Zona Norte* compõe uma metáfora da criação artística frente ao mercado de cultura. Estendendo a leitura para *Estrada da Vida*, filme que também narra a trajetória de cantores populares pelo mercado de cultura, percebemos que as ansiedades negativas da década de 1950 não estão presentes.

No início da década de 1960, o Cinema Novo vai realizar uma nova formulação sobre o problema do mercado, encabeçada principalmente pelo projeto político-autoral de Glauber Rocha. Em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado originalmente em 1963, Glauber vai buscar em *Rio, 40 graus* o despertar de sua geração para a o fato de que podiam “fazer cinema com ‘uma câmera e uma ideia” (2003, p. 106), recuperando a frase síntese que lançara em 1961 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. No texto-manifesto *Eztetyka da Fome*, Glauber sintetiza: “o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.” (2004, p. 65). A recusa da indústria funcionava como cavalo de batalha político contra o cinema estrangeiro e os adversários internos, coadunava a luta do cineastas ao

anti-imperialismo da esquerda da época, além de lançar uma saída, na incorporação da precariedade, aos dilemas mercadológicos que vimos discutidos na década anterior.

É necessário colocar em perspectiva as propostas de Glauber, não vendo o Cinema Novo como um bloco fechado e coerente. No mesmo ano de *Vidas Secas*, o pragmático Nelson Pereira dirigiu *Boca de Ouro* (1963) um filme “por encomenda”, preocupado com o público e adaptado de texto de Nelson Rodrigues, dramaturgo identificado com a direita. No auge da crise política, Nelson vai fazer seus filmes menos preocupados com a comunicação, *Fome de Amor* (1968) e *Azyllo Muito Louco* (1969), mas antes havia filmado *El Justicero* (1966), visto por Ismail Xavier em par com *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967) como “tentativas de comédia mais comunicativa” (2001, p. 61). O que é possível perceber até o fim da década de 1960 é, por parte do grupo do Cinema Novo, uma postura mais interessada num projeto de cinema engajado do que na consolidação de uma indústria em chave nacionalista.

A partir de 1966, entra em cena mais diretamente um ator central: o Estado autoritário. Neste ano, é criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), autarquia federal ligada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Ramos (1983) aponta como o órgão foi criticado pelos cinemanovistas, que viam-se preteridos na formulação do projeto. No fim de 1968, o Ato Institucional nº 5 endurece a censura e aumenta o custo - político e de segurança pessoal - de realizar crítica de esquerda em produtos culturais. A partir daí, como vimos, os cineastas do Cinema Novo partem para uma postura de busca por maior comunicação. *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) é significativo neste sentido.

Em suma, em nosso cotejo da trajetória cinemanovista com o esquema de Ortiz, percebemos transformações gerais das concepções do grupo nacionalista de Nelson e dos cinemanovistas em relação ao mercado. Na década de 1950, havia a recusa à indústria tal qual existia e a proposta de criação de uma nova nos termos dos cineastas nacionalistas. No início da década de 1960, a aposta pela precariedade como proposta por Glauber ganha espaço em um período de preocupação mais acentuada com o engajamento político. E, com a intensificação da repressão e a aceleração da indústria cultural ao longo da década, a busca pela comunicação volta a ter maior importância na virada para os anos 1970.

Neste momento de maior preocupação com o público por parte dos cinemanovistas, podemos citar também as boas bilheterias de *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor, e *Como era gostoso meu francês*, do próprio Nelson, ambos de 1972. Chegamos novamente a 1973, com o “aniversário” de 10 anos do cinema novo e a publicação de *Cinema, Trajetória no Subdesenvolvimento*, de Paulo Emilio Sales Gomes. Há uma consciência de crise do projeto dos anos 1960, que será enfrentada por cada cineasta de maneira distinta. Por outro lado, Ramos (1983) recupera depoimentos de Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade naquele ano, em artigo no *Opinião* nomeado “10 anos de

Cinema Brasileiro”. Joaquim Pedro fala em uma “idade comercial” do cinema brasileiro, e Cacá, em texto crítico à intervenção do Estado no cinema, diz que

não me interessa mais discutir com base nas referências passadas. Não me interessa mais discutir o Cinema Novo, nem a diferença entre cinema comercial e cinema de arte, no fundo tudo é cinema comercial, bateu numa tela, está servindo de mercadoria. (apud Ramos, 1983, p. 103)

Se o mercado se apresenta cada vez mais como dado inescapável, neste momento o Estado passa a se posicionar mais fortemente nele. Entre 1966 e 1973, o INC efetiva uma série de medidas de estímulo à produção nacional, com destaque para prêmios adicionais de renda, aumento quantitativo da obrigatoriedade de exibição do filme nacional e imposição de destinação de parte das remessas de lucros internacionais à produção brasileira (Ramos, 1983). Em 1969, o INC cria a Embrafilme, empresa de economia mista financiada com remessas internacionais, cuja atuação na produção será crescente.

Entre 1973 e 1974 o Estado se coloca como interlocutor para os cineastas do Cinema Novo. Segundo relato de Nelson Pereira dos Santos, a conversa inicia-se ainda com o Ministro da Educação e Cultura Jarbas Passarinho, durante o governo Médici (1969-1974). Em entrevista a Tunico Amancio, Nelson Pereira dos Santos recupera o momento em que há uma aproximação com o ministro:

Anteriormente tinha havido também uma ponte entre o Ministro Jarbas Passarinho e a EMBRAFILME, através de Leandro Tocantins. Leandro assumiu e disse que queria conversar com o Cinema Novo, considerado subversivo e contra quem havia uma clara discriminação dos caras da EMBRAFILME. O Ministro deu a ele, segundo o que ele nos contou, e parece que era verdade, autoridade para negociar. Ele nos chamou e disse: eu quero fazer filmes com o Cinema Novo. (dissemos) Tudo bem! Em contrapartida nós queremos uma política de cinema; não é fazer o filme de fulano ou do sicrano, isto não basta, seria interessante ter uma definição, uma política de defesa do cinema brasileiro. (Amancio, 2000, p. 42)

“Militante do cinema”, Nelson Pereira dos Santos vai participar ativamente da interlocução dos cineastas com a Embrafilme, que ampliava seu escopo naquele momento. Em 1973, aprova-se que a empresa entre no setor de produção, ano em que é também aprovada a co-produção pela estatal de *O Amuleto de Morte*, que viria a ser *O Amuleto de Ogum*. Em 1974, Nelson participa da comissão que é instituída para reformular os órgãos do MEC para o cinema. Já no governo Geisel (1974-1979), com o ministro Ney Braga, a comissão propunha no fim de 1974 a extinção do INC, substituindo-o por um conselho regulador, o Concine, e a ampliação da Embrafilme. Ainda em 1974, o cineasta Roberto

Farias assume a direção-presidência da empresa, implantando as recomendações da comissão em 1975. A Embrafilme passa então a se colocar agressivamente no mercado, implantando de fato o sistema de co-produção e ampliando a atuação na distribuição. Como aponta Tunico Amancio, a estatal desta maneira trazia para dentro de sua estrutura os riscos e responsabilidades da produção e comercialização de projetos.

A influência dos cineastas do Cinema Novo na política da Embrafilme é elemento central no debate do cinema brasileiro da década de 1970. Como vimos, já em 1978, em *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*, Jean-Claude Bernardet fustiga os cinemanovistas como um grupo que, munido da afirmação de deter consigo a consciência nacional, se associa ao Estado em busca de poder e influência (Bernardet, 2009)³⁹. Wolney Malafaia (2011) descreve o processo como um “*encontro*” entre os cinemanovistas e o Estado autoritário. As motivações seriam, pelo lado dos cinemanovistas, as pressões do mercado dominado pelo produto estrangeiro e a necessidade de recursos para viabilizar a produção; e, pelo lado do Estado, o projeto de legitimar-se perante a setores contrários ao regime no período da Abertura. Acrescento que a constituição de uma indústria do cinema brasileiro era coerente com o projeto nacionalista do regime. A Embrafilme não era caso isolado de entrada do Estado no meio cultural: o governo Geisel lançou em 1975 o Plano Nacional de Cultura, que tinha em linhas gerais um sentido nacionalista de defesa de uma cultura “autêntica” não contemplada pelos meios de comunicação de massa. Marcos Napolitano sintetiza o Plano como projeto de uma cultura brasileira “nacional-popular sem luta de classes”:

em que pese sua visão conservadora e funcionalista da cultura, o documento tinha muitos pontos em comum com uma determinada visão de cultura da esquerda nacionalista, consolidando um canal de “diálogo”, tenso e assimétrico, entre oposição e governo, cujo fiador, ao fim e ao cabo, era o generoso mecenato oficial que se anunciava. (Napolitano, 2017, p. 223-224)

Neste “diálogo”, os cinemanovistas negociam e conquistam posições de influência e/ou condições materiais de produção no sistema colocado. Como não poderia deixar de ser, as contradições se impõem, como no caso de *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman: com acordo de distribuição pela Embrafilme, o longa é censurado, causando a falência da produtora. Mas a atuação do Estado vem agir diretamente sobre a contradição que Maria Rita Galvão percebeu nos discursos do grupo Nelson na década de 1950: a de que seria

³⁹ Bernardet formula o discurso com uma crítica a um discurso de que o Estado seria neutro e a alguns depoimentos de cinemanovistas que de fato justificam a crítica. Ele cita entrevista de Arnaldo Jabor: “nós, os intelectuais, os criadores de cinema, formamos a consciência nacional, nós somos a nação. Uma nação é o que ela pensa, o que seu povo pensa. E a Embrafilme deverá aprofundar este processo vital de um povo se pensando” (2009, p. 85).

preciso construir “um cinema que seja ao mesmo tempo ‘industrial’ e ‘independente’” (1980, p. 21). É claro que um cinema financiado pelo Estado naquelas condições não era propriamente independente, mas a Embrafilme criou condições para que fossem produzidos filmes brasileiros de diversas faixas de renda, ao mesmo tempo que estimulou a profissionalização e o crescimento material do setor. Em outras palavras, deu condições para que o cinema brasileiro ocupasse salas com grandes produções como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), mas também produções menores e médias como o próprio *O Amuleto de Ogum* (1974). Não exatamente independentes, mas *autorais*. A viabilização de produções médias em um órgão influenciado pelos cinemanovistas é uma espécie de resolução do problema de como manter-se, como autores, num mercado que se massifica.

Nelson Pereira dos Santos é uma das principais figuras de influência e negociação com a Embrafilme na década de 1970. Tunico Amancio reúne depoimentos de funcionários da época que relatam “buzinadas” do grupo cinemanovista no setor de produção da empresa, e Nelson admite em entrevista ao autor:

A escolha sofria pressões, é claro. Antonio César tem razão. Tinha que batalhar por certos projetos, havia um conselho, havia uma patota que decidia. Então era assim, Zelito [Viana], Joaquim [Pedro de Andrade], eu, Cacá [Diegues], [Luiz Carlos] Barreto... A gente discutia, tem que dar pra fulano, é bom, aquele não vale, e tal, era neste sentido. (Amancio, 2000, p. 99)⁴⁰

Mais do que pessoalizar a discussão, o fundamental é constatar que o projeto da Embrafilme de intervenção no mercado era um processo do qual os cinemanovistas, em maior ou menor grau, podiam sentir-se parte - e não à toa o defenderam à época. Sendo figura de relevo no debate econômico do cinema brasileiro, Nelson Pereira dos Santos organiza seu projeto de cinema popular num momento em que cineasta e potencial público tinham entre si a mediação de uma estatal que respondia a demandas do grupo. E estas demandas pautaram a atuação agressiva da Embrafilme ao longo da década, uma que foi em si relevante para a massificação da indústria de bens culturais no Brasil. Quando o projeto de *Estrada da Vida* estava sendo concebido, o setor cinematográfico brasileiro vivia as consequências deste processo.

No fim da década de 1970 havia uma percepção de que o cinema brasileiro crescia de forma sem precedentes no mercado nacional. Entre 1978 e 1980 o filme brasileiro chega perto de ocupar o patamar de um terço da bilheteria total, que por si só crescera consideravelmente na década. (Ramos, 1983). O ano de 1976 havia visto o sucesso estrondoso de *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto), com mais de 10 milhões de

⁴⁰ André Klotzel relatou em entrevista que, durante a pré-produção de *Estrada da Vida*, se impressionou ao ver Nelson Pereira dos Santos falando ao telefone com Roberto Farias, então presidente da Embrafilme, “como amigos, discutindo política pro cinema”.

espectadores, e o de *Xica da Silva* (Carlos Diegues), com mais de 3 milhões. Em 1977, *Lucio Flavio, passageiro da agonia* (Hector Babenco) passa da marca de 5 milhões⁴¹. Os três filmes, todos co-produzidos pela Embrafilme, superam ou igualam as altas marcas dos *campeões* Mazaropi e Trapalhões, costumeiras ao longo de toda a década. No caso de Mazaropi, à margem da Embrafilme.

Em 1977, o diretor de distribuição da Embrafilme, Gustavo Dahl, elabora a formulação “mercado é cultura”, em artigo publicado na *Revista Cultura*⁴². O texto tem um percurso intelectual curioso. Dahl organiza o argumento a partir da ideia de que, na história do cinema brasileiro, a contradição de fundo era um foco na produção que não resolvia o problema da distribuição: “Isso nos dá a sensação de que o cinema brasileiro vê a si mesmo como uma árvore que se satisfaz em produzir frutos e que esses frutos ali permaneçam, ou caiam, sejam comidos por pássaros ou por algum passante eventual.” Ele afirma que a essência do cinema está em sua exibição ao público e classifica o meio como uma “*mass media*”⁴³.

O passo seguinte do discurso é a afirmação de que o espectador quer ver-se na tela através de um cinema que fale a própria língua, reflita a sua cultura: “ver-se como no mito de Narciso”. Aqui, na chave do nacional, o argumento é antigo no debate do cinema brasileiro (Bernardet; Galvão, 1983), mas, em binômio com a ideia de popular, é também o centro do argumento de Nelson Pereira dos Santos, de que o público quer ver na tela os “valores populares”. Dahl completa o raciocínio apontando que esse contato do público com o seu cinema só pode se consolidar se este cinema tiver clareza do “terreno onde essa linguagem vai-se exercitar. Esse terreno é realmente o seu mercado. Nesse sentido explícito, é válido dizer que ‘mercado é cultura’”⁴⁴.

A novidade estaria no trabalho da Embrafilme, principalmente no setor de distribuição. A empresa estava realizando o trabalho de levar o cinema brasileiro às telas “não oferecendo privilégios à expressão industrial, em detrimento da expressão cultural, nem favorecendo o inverso -, foi deixar que ambas se casassem.” Ele cita *Xica da Silva*:

⁴¹ Segundo dados históricos de bilheteria contabilizados pela Embrafilme e disponibilizados, até 2022, em uma planilha no site da Ancine. Sempre que cito bilheterias remeto a esta fonte. A planilha não estava mais no ar em setembro de 2023, mas a página da Wikipédia que a referencia está disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_filmes_brasileiros_com_mais_de_um_milh%C3%A3o_de_espectadores#cite_note-1.

⁴² Mercado é cultura. Gustavo Dahl, *Cultura - MEC*. v6, n. 24, jan.-mar. 1977.

⁴³ *Ibid.*, p. 126. Dahl ainda cita o jargão “meio é mensagem” e chega a falar em “era da reprodutibilidade técnica”, aludindo a texto do filósofo alemão Walter Benjamin. As menções à teoria das mídias e aos estudos de comunicação são interessantes porque dialogam com outro dado observado por Ortiz: o processo de profissionalização da cultura entre as décadas de 1960 e 1970 é acompanhado da criação de faculdades de comunicação no país. Voltaremos a este tema logo a seguir.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 127.

Quando Carlos Diegues vai ver *Xica da Silva* num cinema da Zona Norte do Rio - a zona proletária - repleto, e a sessão que presencia lhe dá a impressão de uma “festa bárbara”, neste momento se rompe a barreira entre consumo e cultura. O que passa a existir é uma cerimônia antropológica. O lazer amalgamado à informação cultural decorrente da produção industrial. O cinema reencontra afinal, na sociedade, a posição que havia perdido.⁴⁵

O sentido do texto é sugerir que a Embrafilme é uma verdadeira panaceia para o cinema brasileiro. Apontando o insucesso dos grandes “ciclos” do cinema brasileiro (Cataguazes, Vera Cruz, Cinema Novo) com a distribuição, ele dá lastro histórico para o projeto da Embrafilme como resolução de uma contradição secular. Esta resolução é resultado da clareza de que o mercado é o *meio* de encontro entre o cinema brasileiro e seu público. E este encontro no mercado não é visto como um frio enumerar de dados de bilheteria, e sim um verdadeiro reencontro da cultura nacional consigo mesma, a volta do cinema a seu devido lugar na sociedade. A formulação chega a ser transcendente, a barreira entre “consumo e cultura” se rompendo em imagens mistificadas - e, claro, preconceituosas - de “festa bárbara” ou “cerimônia antropológica”. Imagens que remetem também a problemas que discuto à frente. É, enfim, um documento de otimismo e construção de justificativa política para uma valorização do mercado como espaço em conquista.

Sem chegar a estas mesmas conclusões, e detendo-se na formulação do título do artigo, no ensaio *A moderna tradição brasileira*, Renato Ortiz amplifica a leitura de Gustavo Dahl, vendo-a como sismógrafo para o campo mais amplo da cultura brasileira naquele momento, afirmando que em “mercado é cultura”, como formulação, “é todo o espírito de uma época que se enuncia” (1999, p. 168).

Mesmo figuras menos interessadas que Dahl em produzir um balanço eufórico expressam um sentimento de progresso mercadológico do cinema brasileiro. Funcionário da superintendência de produção da Embrafilme entre 1977 e 1981, Tunico Amancio aponta retrospectivamente em seu estudo sobre a empresa que, pela quantidade de recursos aportados por ela e pelos sucessos do cinema brasileiro na época, ele próprio acreditava que “era, enfim, chegada a hora da industrialização” (2000, p. 12). Em 1978, Jean-Claude Bernardet publica no *Última Hora* um artigo intitulado “Nosso cinema não é mais artesanato”, em que questiona quais seriam os impactos do crescimento em termos de equidade e durabilidade, sintetizando:

A tendência que em geral se aponta como a mais forte no cinema brasileiro atual é a sua industrialização. Os produtores - “os grandes

⁴⁵ Ibid., p. 127.

produtores” - vão paulatinamente substituindo os autores/diretores/produtores independentes cada vez mais esmagados pela política da Embrafilme, pelo orçamento das superproduções [...], pelos circuitos de distribuição e exibição que só querem filmes de grande bilheteria, pela regulamentação da profissão de técnico e a exigência de piso salarial e equipe mínima. Em suma, o capitalismo penetra francamente o cinema. (Bernardet, 2009, p. 170).

As citações dão conta de uma percepção de crescimento econômico do cinema brasileiro, fenômeno observado pela historiografia dentro de um quadro de ampliação do mercado cultural brasileiro. Renato Ortiz observa que “paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais” (1999, p.114). Há uma grande expansão de vendas de toca-discos e aparelhos de televisão ao longo da década de 1970, em um movimento duplo de desenvolvimento dos mercados de suporte e mídia, eletrodomésticos e cultura. Processos econômicos amplos, como o crescimento do “Milagre Econômico” e a modernização conservadora, expandiram o mercado de bens de consumo e incluíram uma massa de novos trabalhadores urbanos em um meio cultural de massas que crescia e se estratificava.

Ortiz ainda oferece um panorama do crescimento desse mercado de cultura, destacando a televisão, o disco e o mercado publicitário como pontas de lança do desenvolvimento do setor, que operavam sob lógica racionalizada, baseada em teorias científicas e pesquisas de mercado, com alta rentabilidade e intercomunicação entre áreas. O autor destaca ainda que é no período que são criadas faculdades de comunicação no eixo Rio - São Paulo, centros de produção de publicidade e produtos culturais: ECA (1966), FAAP (1967), UFRJ (1968). Este dado tem sua relação com o próprio processo de *Estrada da Vida*. Como vimos, boa parte da equipe do filme era composta por estudantes ou recém formados do curso de cinema da ECA-USP. Aos olhos de hoje, isso pode parecer um sinal de precariedade da produção. Mas na década de 1970 a formação de um corpo de profissionais pela universidade era um dado recente que indicava um avanço técnico do setor cinematográfico.

O setor cinematográfico, enfim, era parte do avanço do mercado de bens culturais. As fontes de Ramos (1983) e Ortiz divergem ligeiramente, mas pode-se falar com segurança de um crescimento constante do número de filmes brasileiros lançados, com um pico de pouco mais de 100 longas em 1979, contra 74 em 1970. A bilheteria de filmes nacionais sobe do patamar da faixa de 30 milhões de espectadores anuais para a de mais de 50 milhões entre 1976 e 1980, chegando no fim da década a ocupar a faixa dos 30% do mercado nacional (Ramos, 1983, p. 136). Ortiz aponta como não é apenas o público do

filme nacional que cresce, mas o próprio hábito de ir ao cinema, com crescimento das bilheterias em geral.

Ortiz observa ainda que um dos dados indicativos da profissionalização é o crescimento do número de entidades de classe. No setor cinematográfico, criam-se na década de 1970 a Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI), a Associação Paulista de Cineastas (APACI) e a Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas (ABD), entre outras.

Em 1978, por iniciativa do cineasta Geraldo Sarno, um grupo em torno de Nelson organiza a Cooperativa Brasileira de Cinema. Tunico Amancio (2017) recupera a trajetória da fundação da cooperativa, com assinatura inicial de 40 cooperados sob presidência de Nelson Pereira dos Santos⁴⁶. O projeto tem origem na insatisfação, diante dos bons resultados do cinema brasileiro, com o mercado exibidor - particularmente o grupo Severiano Ribeiro - arredio à exibição do filme nacional. Com influência nos sistemas de co-produção e distribuição da Embrafilme, os cineastas decidem partir para a última fronteira: o mercado exibidor.

O projeto era comprar ou arrendar salas de cinema para exibição dos filmes dos cooperados. O desenho do financiamento se deu, segundo depoimentos dados a Amancio, a partir de relações políticas e pessoais envolvendo Nelson Pereira dos Santos e João Paulo dos Reis Veloso, Ministro do Planejamento dos governos Médici e Geisel. Em uma reunião em Brasília em 1978, o Ministro garantiu os recursos para arrendamento de salas, que foram repassados à Embrafilme.

Com os aportes, a cooperativa parte para o arrendamento de 10 salas da empresa mexicana PELMEX⁴⁷, cujas intenções de sair do mercado brasileiro haviam sido um disparador para o projeto da cooperativa. O parque exibidor era de mais de 10 mil poltronas, em “um conjunto de salas muito próximo das camadas populares do Grande Rio, alvo discreto de todo o projeto” (Amancio, 2017, p. 8). É interessante retomar que, à altura do lançamento de *Estrada da Vida*, uma das revisões que Nelson fazia do projeto de *O Amuleto de Ogum* é que ele não chegara ao público popular pois fora lançado nos cinemas

⁴⁶ Segundo documentos consultados por Amancio: Geraldo Sarno, Jack London, Leon Hirszman, Hugo Carvana, Oswaldo Caldeira, Maurice Capovilla, Zelito Viana, Marcos Farias, Alberto Salvá, Otto Engel, Antonio Carlos Fontoura, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Walter Goulart, Ana Carolina, Domingos de Oliveira, Eduardo Escorel, Alex Viany, André Faria, Carlos de la Riva, David Neves, Dilma Loes, Geraldo Veloso, Ipojuca Pontes, Jom Tob Azulay, Luiz Paulino dos Santos, Maria do Rosário Nascimento Silva, Miguel Faria Junior, Moisés Kendler, Neville D’Almeida, Orlando Senna, Renato Neumann, Rui Santos, Tereza Trautman, William Cobbert e Xavier de Oliveira.

⁴⁷ Uma coincidência interessante: a PELMEX era responsável pela distribuição, no Brasil, de filmes Mexicanos pelo menos desde o fim da década de 1940. Estes filmes foram em parte responsáveis por divulgar, no Brasil, a música mexicana, com grande influência na música sertaneja (ver Cymrot, 2017). Particularmente, Milionário e José Rico foram muito influenciados pela *ranchera*, estilo de bolero rural mexicano. Em entrevista para o seriado *13 Canções para falar de sertanejo*, Milionário nos afirmou que uma de suas principais influências vinham dos filmes do ator-cantor mexicano Miguel Aceves-Mejía.

de arte, não conseguindo atingir justamente os subúrbios cariocas. Financiando a empreitada com os recursos do Ministério do Planejamento, a Embrafilme tinha como contrapartida a exclusividade da distribuição nas salas controladas pela Cooperativa - com prioridade para os filmes dos cooperados.

O arranjo foi bem sucedido, pelo menos no primeiro ano. Em 1980, matéria do *Jornal da República* intitulada “O filme brasileiro rompe o cerco dos exibidores”⁴⁸, recorre a entrevista com Nelson Pereira dos Santos, que respondia como liderança do projeto da cooperativa. Na entrevista, o cineasta menciona a expansão do parque para 28 salas, todas reformadas, e oferece dados de bons resultados: “nada menos que 1 milhão e cem mil pessoas assistiram a 65 filmes nacionais em 12 meses nos cinemas suburbanos da cooperativa”. É notável a reiteração da ideia de que atingia-se um novo público *suburbano*: o repórter menciona a descoberta da “receptividade de seus filmes junto ao grande público, aquele que não frequenta cinemateca”. Reitera-se a procura por um espaço de público popular a ser desbravado, elemento central para o projeto de *Estrada*.

Todo esse projeto da Cooperativa - que acabaria por se desmantelar entre 1982 e 1983⁴⁹ -, é contemporâneo ao processo de produção e exibição de *Estrada da Vida*. Em entrevistas de divulgação do filme, Nelson é frequentemente questionado também na função de presidente da entidade. Observando os anúncios de exibições de *Estrada da Vida* no Rio de Janeiro em 1981, vemos que vários dos cinemas que exibiram o filme eram os mesmos arrendados da PELMEX.

Esta passagem, longa ainda que lacunar, por documentos e processos da década de 1970 tem a função de assinalar o tipo de ambiente cultural em que *Estrada da Vida* se inseria enquanto discurso sobre o mercado de bens culturais. É fato que o filme aparece em um momento de otimismo para o futuro econômico do cinema brasileiro, com conquistas concretas de renda, aumento da produção, fatia de mercado e profissionalização do setor. Neste sentido, o recuo às décadas anteriores deixa ver a diferença de percepção possível de um cineasta-militante como Nelson sobre o mercado de bens culturais. Assumindo a perspectiva de que nos filmes os músicos funcionam, ainda que em parte, como metáforas do criador artístico frente à indústria, percebemos a mudança: nos anos 1950, o mercado era um outro problemático a ser olhado em suas contradições; na década de 1970, é um caminho aberto, espaço a ser conquistado.

Dessa maneira, a obra *Estrada da Vida* associa-se a documentos como “Mercado é cultura” e a processos como o da CooperCine como parte de um momento de altas perspectivas para o cinema brasileiro como indústria. O otimismo destas perspectivas

⁴⁸ “O filme brasileiro rompe o cerco dos exibidores”. Marcelo Fagá, *Jornal da República*, 15/01/1980, p. 9.

⁴⁹ Ver Amancio (2000).

aumentava na medida em que os cinemanovistas faziam parte da direção do projeto - sempre em negociação com o Estado autoritário via Embrafilme. A estatal entrava em cena para solucionar contradições históricas: industrialização sem perder a perspectiva nacional-popular, a valorização do filme autoral, o diretor como figura propositiva da política do cinema. Era tempo de avançar, e a entrada no mercado exibidor por meio da CooperCine é indicativa desse projeto de salto adiante.

Em *Estrada da Vida*, o percurso de Milionário e José Rico é um da pobreza ao estrelato no mercado de música. Darlene Sadler (2012) vê no filme uma característica utópica do musical clássico, em que a vida dura do dia a dia se transforma com a possibilidade do sucesso no *showbiz*. O filme é sincero: ao invés de cinismo, há um verdadeiro idealismo da possibilidade. Tendo em vista o percurso de Nelson na década de 1970 e os avanços do cinema brasileiro sob atuação da Embrafilme, o filme ganha a dimensão de um indício das esperanças e um sismógrafo da aceitação do mercado como caminho a ser trilhado. E o próprio movimento de realizar este filme é uma opção estratégica, um entendimento da possibilidade de bilheteria, de um público a ser acessado. Militante do cinema, Nelson Pereira deixa transparecer em *Estrada da Vida* uma das respostas às transformações políticas e econômicas que os cineastas brasileiros deram na década de 1970. É um capítulo de um processo mais amplo, sintetizado por Marcos Napolitano (2017, p. 225):

o fato paradoxal que o artista de esquerda, 'herói da resistência', foi um agente fundamental na reestruturação e modernização da indústria da cultura brasileira nos anos 1970, ainda que involuntariamente, dado que este foi um movimento mais estrutural do que voluntarista.

Por falar na ida dos artistas de esquerda ao mercado de cultura, uma ausência é notável em *Estrada da Vida*: a televisão. Como veremos no próximo capítulo, a distância de Milionário e José Rico da TV tem razão de ser pelo lugar cultural da música sertaneja de então. Mas é perceptível como a TV, que se consolidava como maior meio de comunicação de massa no país na época, não aparecia como caminho a ser percorrido nos projetos de Nelson. Em 1977, ele defende a telenovela, mas como dado *paralelo*:

A novela de televisão veiculou maciçamente a dramaturgia brasileira. Colocou no vídeo o que o cinema brasileiro já tinha colocado na tela: o coronel do interior, o lixeiro, o drama urbano, o drama rural. Com isso, habituou o povo a se ver, a ter seu próprio espelho. [...] Então chegou a telenovela e fez o que o cinema já tinha feito, sem nunca ter conseguido chegar ao público por causa do monopólio das salas de exibição. A Globo produz suas novelas e ela mesma as leva para

dentro das casas. Não há intermediários e essa é a sua grande vantagem.⁵⁰

A novela “fez o que o cinema já tinha feito” em termos de representação, de espelho do povo em tela, mas tem a vantagem do modo de distribuição. A ausência de “intermediários” poderia ser então um modelo, e remete ao empreendimento de distribuição da Embrafilme e o de exibição da Coopercine. A TV não aparece como espaço a ser conquistado pelo cineasta, mas sim um dado ao lado, passível de comparação.

A vaga otimista para o cinema brasileiro não resistiria à década de 1980, e já dava indícios de esgotamento quando *Estrada* foi filmado. No início de 1979, começam a aparecer na imprensa menções a uma disputa, dentro do setor cinematográfico, à sucessão de Roberto Farias na direção da Embrafilme⁵¹. No período, acontecia um processo mais amplo na vida brasileira: a transição de governo e a posse do General João Batista Figueiredo. É perceptível uma ansiedade com a perspectiva de rearranjo do pacto que viabilizou a Embrafilme. O avanço do ano de 1979 trouxe o segundo choque do Petróleo, e a inflação dobrou em relação ao ano anterior. Ramos (1983) fala na percepção de um “desaquecimento” do estímulo estatal do cinema via Embrafilme, crescente no governo Figueiredo. Em agosto de 1979, em entrevista sobre as filmagens de *Estrada da Vida*, Nelson é questionado, como presidente da Coopercine, sobre um sentimento de crise no cinema brasileiro. A resposta admite insegurança e crise:

A crise não é do cinema brasileiro, a crise é geral. [...] Há uma dificuldade maior para a ampliação das atividades da Embrafilme: a Embrafilme apenas está começando. Ela saiu, vamos supor, de menos 15 e chegou a menos 5. Mas a Embra é uma empresa e todo o cinema brasileiro ainda precisa de um aquecimento, como diriam os economicistas, não pode apagar a caldeira agora né? Então, a crise é maior porque houve uma grande mobilização do setor, recrutamento de mais gente, mais técnicos, mais atores, mais diretores. O curta-metragem também mobilizou muita gente e sempre tem o apoio oficial, quer dizer, a Embrafilme está por trás desse movimento todo. Então, agora houve uma parada, mudança de Governo, essa discussão toda e a repercussão foi uma diminuição da produção.

Mas mantém com firmeza a crença no avanço - defendendo sua continuidade:

Mas eu acredito que isso vai ser corrigido rapidamente. Mas o cinema, na realidade, não foi quem causou a crise. Em termos

⁵⁰ “Nelson Pereira, contra a imagem do colonizador”. *Folha de São Paulo*, 19/05/1977.

⁵¹ “Durante vários meses, entre o fim do ano passado e o início deste, os realizadores de cinema travaram, nos bastidores, a briga de boca sobre quem seria o sucessor de Roberto Farias na direção-geral da Embrafilme”. “O Festival dos encalhados”, Orlando L Fassoni, *Folha de São Paulo*, 16/03/1979.

gerais, o que significa a economia cinematográfica ao nível monetário é mixaria, é gorjeta, é comissão, perto do que significam outras atividades econômicas do País. Agora, o resultado cultural é inestimável. Por isso mesmo não podemos parar nesse momento, temos esperança de que o processo de crescimento do cinema brasileiro, e o fortalecimento da Embrafilme, não vão parar.⁵²

No ano seguinte, a situação era mais preocupante. Em novembro de 1980, o setor cinematográfico se viu procurando por respostas governamentais no *foyer* do Cine Brasília, por ocasião da 1ª Feira do Cinema Brasileiro. *Estrada da Vida* foi exibido, e o presidente Figueiredo assistiu à sessão. Ele posou para fotos ao lado de Milionário e José Rico e afirmou que pretendia distribuir discos da dupla para seus “soldados do Rio Grande do Sul”. Reportagem do *Jornal do Brasil* enfatiza a ansiedade do setor cinematográfico com os rumos da política para o cinema, e relata que haveria uma romaria de atores, atrizes e cineastas ao Palácio do Planalto. A repórter afirma que Figueiredo “esclareceu, de uma vez por todas, qualquer mal-entendido que pudesse ter existido em sua opinião sobre o cinema nacional”, tendo batido “calorosas palmas” para *Estrada da Vida*. E conclui a reportagem com uma interação entre Figueiredo e um anônimo militante do cinema:

- Presidente, eu queria muito agradecer o que o senhor fez pelo cinema nacional hoje - disse alguém na confusão de seguranças, garçons, figuras do cinema e do segundo escalão que envolviam o Presidente.
- Mas eu não fiz nada, só bati palmas...
- Pois era exatamente isso que a gente queria que o senhor fizesse.⁵³

1.3 A retirada do intelectual

Durante a campanha de lançamento comercial de *Estrada da Vida*, no início de 1981, Nelson Pereira dos Santos concedeu várias entrevistas na imprensa em que explica sua concepção para o filme. Em mais de uma delas, o texto de apresentação dá a entender que o filme teria sido criticado em sua dimensão política. No jornal *Movimento*, a entrevistadora Dulce Tupy afirma na introdução que Nelson foi “acusado de ingênuo por alguns de seus críticos mais acirrados”⁵⁴, e no *Jornal do Brasil* Susana Child indica que Nelson “não se via tão bombardeado” desde *Quem é Beta?* (1972), e que foi acusado de “fazer apologia do sistema capitalista”⁵⁵.

⁵² “E agora, com vocês, Milionário e Zé Rico!”. *Folha de S. Paulo*, 25/08/1979, p. 12.

⁵³ “URSS compra *Aléluia Gretchen* e *O Grande Palhaço*”. Cora Ronai, *Jornal do Brasil*, 01/11/1980.

⁵⁴ “‘Estou me descolonizando’: o diretor de *Estrada da Vida* explica seu filme”. Dulce Tupy, *Movimento*, n. 295, 1981.

⁵⁵ “Chega de sociologia na tela”. Susana Child, *Jornal do Brasil*, 15/02/1981, p. b4.

A recepção ao filme na imprensa, na verdade, foi majoritariamente positiva⁵⁶, e Nelson menciona na entrevista ao *Jornal do Brasil* que recebeu críticas feitas oralmente por amigos e pares. Mas em todas as entrevistas é possível perceber um Nelson na defensiva, justificando o projeto do filme. Como veremos, a música sertaneja era desprestigiada nos círculos intelectuais, e subentende-se que a crítica ao filme em geral apontou uma adesão acrítica a esta manifestação cultural tida como mercadológica.

A linha de defesa de Nelson é que o filme parte de um projeto dialógico e empático com seus personagens, superando o que seria uma empostação intelectual pretensiosa: “Evitei um discurso autoritário do diretor que usa desse poder e impõe ao espectador uma visão sociológica reducionista e superconhecida, tudo apenas por uma questão de afirmação pessoal.”⁵⁷ Repete-se a menção a um abandono da “sociologia” pelo cineasta:

Há tanto ensaísta das ciências sociais desempregado, dando sopa, que podemos devolver-lhes esse bastão, mesmo porque corremos risco de dizer muita besteira. Não temos formação acadêmica para dizer essas coisas. A linguagem do cinema é a emoção. Chega de sociologia dentro do filme.⁵⁸

O debate crítico sobre o filme seguiu a mesma linha. Na *Manchete*, José Haroldo Pereira afirma que “Nelson acertou a mão, justamente, porque afastou da cabeça toda teoria”⁵⁹. E no *Jornal do Brasil* o crítico José Carlos Avellar aponta para as expectativas do público conhecedor da obra de Nelson: “parte dos espectadores se perguntará, ao final da projeção, onde se encontra a visão crítica séria e conseqüente do cineasta”, para em seguida defender o filme como uma recuperação do “prazer de contar histórias” construída a partir do universo filmado⁶⁰. Nelson enfatiza a participação de Milionário e José Rico na construção da narrativa, minimizando sua própria intervenção:

Com “O Amuleto de Ogum”, tentei fazer um filme sobre umbanda para umbandistas, absolutamente integrado com aquele clima. Só que não consegui ficar de fora e acabei fazendo o meu próprio comentário. Não pude evitar um viés sociológico. Mas agora me limitei a *filmar um relato tal como ouvi, sem adicionar nenhuma interpretação* minha que acabaria reduzindo a realidade filmada a um conceito. O filme mostra a vida de Milionário e Zé Rico segundo Milionário e Zé Rico. O sentido crítico que porventura a história possa ter se insere na consciência possível da dupla.⁶¹

⁵⁶ Conforme mapeamento que realizamos na pasta do filme na Biblioteca da Cinemateca, nos acervos online da *Folha de S. Paulo* e do *Estado de São Paulo*, e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁵⁷ “Chega de sociologia na tela”. Susana Child, *Jornal do Brasil*, 15/02/1981.

⁵⁸ *Ibid.* p. b4.

⁵⁹ “Na estrada do filme popular”. José Haroldo Pereira. *Manchete*, n.1550, 1982, p. 94

⁶⁰ “O amuleto de Aparecida”. José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*, 10/12/1981, p. 6b.

⁶¹ “O cinema à moda caipira de Nelson Pereira”. Luciano Ramos, *Folha de S. Paulo*, 31/10/1981, p. 27, grifo nosso.

A menção a *O Amuleto de Ogum* é importante porque *Estrada da Vida* foi visto como a continuidade de um projeto iniciado com o filme de 1974 - tanto na época do lançamento quanto depois, pela historiografia, como veremos à frente. E desde o lançamento do *Amuleto*, passando por *Tenda dos Milagres* e chegando a *Estrada da Vida*, Nelson protagonizou um debate sobre a figura do cineasta enquanto intelectual intérprete da sociedade brasileira. Nos filmes, mas principalmente em suas declarações, o diretor questionou a cultura intelectual em que se formou, apontando para uma transformação da visão sobre a problemática do nacional e do popular. Convém retornar a *O Amuleto de Ogum* e a *Tenda dos Milagres* para compreender a tríade de filmes em suas continuidades e mudanças discursivas chegando a *Estrada da Vida*.

Como vimos, *O Amuleto de Ogum* foi lançado no fim de 1974 com considerável repercussão na imprensa, com destaque para o mencionado “Manifesto por um cinema popular”⁶². O texto de apresentação do panfleto fala em um “novo cinema novo”, termo usado também por Jean-Claude Bernardet no título de sua crítica no *Opinião*⁶³. E, ainda no “Manifesto”, outro texto de Jean-Claude tem o título “O Amuleto mudou tudo”. Neste texto, o crítico retoma uma leitura sobre o que poderíamos entender então como o *velho* Cinema Novo:

O conceito de conscientização que vigorava no fim dos anos 50 e início dos 60 supunha que o cineasta tivesse da realidade social e da solução de seus problemas um conhecimento superior ao do povo, e desta posição superior ele mandava o seu recado.⁶⁴

E, na entrevista do “Manifesto”, Nelson revisa a própria trajetória:

Quando fiz *Rio, 40 graus*, fiquei quase um ano andando pelo morro, frequentando a rapaziada, vendo sessões de umbanda, esbarrando em despachos. Mas minha câmera não filmava nada disso. A visão religiosa do povo e a própria visão de mundo do povo eram totalmente ignoradas por mim. A realidade que eu procurava não estava diante das câmeras mas no modelo que tinha na minha cabeça. E é isso que tem acontecido com o cinema brasileiro.⁶⁵

O “modelo que tinha na cabeça”, então, impedia o diretor de perceber um aspecto fundamental da experiência da cultura popular: a religião. Sabemos que este “modelo” é

⁶² SANTOS, Nelson Pereira dos. *Manifesto por um cinema popular*. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, 1975. 16 p. Biblioteca da Cinemateca Brasileira, fol. 145.

⁶³ “O Novo Cinema Novo”, Jean-Claude Bernardet, *Opinião*, 14/02/1975.

⁶⁴ “O Amuleto mudou tudo”. Jean-Claude Bernardet, In: SANTOS, op. cit., p. 11.

⁶⁵ “A hora da Virada”. Marcelo Beraba. In: SANTOS, op. cit., p. 4.

parte de uma concepção corrente na cultura de esquerda das décadas de 1950 e 1960 que via a religiosidade popular como alienante. Se o Cinema Novo produziu discursos complexos em sua relação com a cultura popular, a religião foi ponto de ataque mais direto, como se vê em documentários como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967), mas também, fundamentalmente, na ficção *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), filme montado por Nelson Pereira dos Santos. Nas três produções, que contém suas dubiedades em maior ou menor grau sobre a cultura popular⁶⁶, a religiosidade é vista como fator alienante e manipulador do “popular”.

Agora, em *O Amuleto de Ogum*, a religião popular tem outro estatuto. O filme tematiza a umbanda na baixada fluminense como universo simbólico e material onde se desloca o protagonista Gabriel, imigrante nordestino de corpo fechado. O filme adota as crenças retratadas - ou uma visão sobre elas - como realidade na *diegese*: tendo o corpo fechado, Gabriel de fato é imune a tiros e ferimentos. Francis Vogner dos Reis sintetiza o olhar do filme como uma “câmera que acredita” (2018, p. 198) e destaca uma cena em que ela se coloca dentro do ritual. Na cena, o personagem de Jofre Soares, coronel antagonista de Gabriel, incorpora uma entidade e a câmera se aproxima em movimento de mão, com uma lente grande-angular, distorcendo seu rosto para criar a impressão de uma experiência que é ao mesmo tempo sobrenatural e real dentro do mundo narrado.

Reinaldo Cardenuto faz uma síntese precisa sobre a operação de *O Amuleto de Ogum*, apontando que a visão de mundo da umbanda “é tomada de empréstimo com o intuito de fabricar uma dramaturgia em diálogo com um gênero policial modernizado.” (2014, p. 81-82). Precisa porque, por um lado, enfatiza que o saldo final é de fato um filme policial moderno, de narração ágil, que não deixa de se aproveitar do apelo do submundo do crime e da contravenção, da vida de gângsters, de certo erotismo e da violência filmada de maneira crua e em locação⁶⁷. Importante ressaltar que o filme policial, que explora a representação da criminalidade urbana, tinha precedentes importantes de sucesso de bilheteria no país pelo menos desde *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962), e com sucesso na década de 1970 com os filmes de Hector Babenco, por exemplo. Importante notar também que neste período o filme policial moderno tinha importância para o sistema de estúdios norte-americano, na chamada Nova Hollywood.

Por outro lado, a ideia de que a visão da umbanda é “tomada de empréstimo” condiz com uma noção de alteridade, de ver naquela cultura um outro. Na entrevista do

⁶⁶ Para uma análise das contradições de forma e discurso em *Barravento*, ver Xavier, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Cosac Naify, 2007. E para uma leitura sobre o discurso dos documentários *Viramundo* e *Opinião Pública*, ver Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003.

⁶⁷ É relevante que, nas entrevistas de lançamento de *O Amuleto*, Nelson não enfatize a questão do gênero policial como elemento de aproximação com o público.

“Manifesto”, Nelson diz que precisou de “uma certa vivência para me situar melhor dentro da coisa toda. Descobrir a que santo estou ligado. [...] E pedir permissão para fazer o filme, mostrar o roteiro ao pai-de-santo para ver se ele concordava”⁶⁸. Nelson afirma ainda que a pesquisa com “estudiosos” precedeu o roteiro, e que “depois de pronto, ele se modificou com as informações dos pais-de-santos.” Ou seja, a aproximação é pautada por uma noção da diferença que exige responsabilidade. O “modelo que tinha na cabeça”, as informações levantadas em pesquisa e as concepções intelectuais precisam ser confrontadas pela leitura feita pelas próprias pessoas que fazem parte daquele universo. Seguindo esse procedimento, a apropriação benevolente da visão de mundo deste outro - tido como cultura popular - é uma possibilidade aberta. E, como vimos, o caminho para um contato mais direto com o povo/público.

A proposta segue com outras nuances em *Tenda dos Milagres*. Baseado em um romance de Jorge Amado, filmado em Salvador e lançado em 1977, o filme trabalha com uma leitura sobre o candomblé na cidade no início do século XX. A narrativa se estrutura a partir da mediação de uma figura ausente em *O Amuleto de Ogum* e *Estrada da Vida*: o intelectual. Pedro Arcanjo, personagem interpretado por dois atores em fases diferentes da vida, é um intelectual negro que pratica a religião nos terreiros e a defende na faculdade de direito. É um *intelectual do povo*, conhecido pelas pessoas nas esquinas da cidade. Ele não é aceito pelos bacharéis da academia, mas seu legado entre o povo permanece por décadas, a ponto de se tornar, no tempo presente, foco de interesse para um cineasta e um intelectual estadunidense. Oscilando entre os dois tempos, é um filme sinuoso e de muitas mediações, realizando um discurso mais direto sobre uma ideia de “mestiçagem”, de cultura popular e do papel do intelectual frente a ela. Como em *O Amuleto*, a religião é tida pela narrativa como real na diegese. Nelson afirma sobre o filme: “ele procura assumir a visão política-social-religiosa do povo”⁶⁹. A partir de relatos da equipe, Helena Salem (1996), aponta que o projeto do filme foi acompanhado pela imersão do cineasta e parte da equipe nos espaços do candomblé soteropolitano.

Há um outro intelectual em cena em *Tenda dos Milagres*, o Professor Nilo (Nildo Parente), que defende Pedro Arcanjo (aqui Juarez Paraíso) na academia, mas discorda dele sobre a religião. Trata-se de um professor branco caracterizado como “materialista”. Em uma cena, já próxima do fim do filme, Arcangelo e Nilo dialogam sobre esta discordância. Aqui há uma afirmação direta do discurso de Nelson Pereira à época - afirmação que para *Amuleto* e *Estrada* se restringe às falas à imprensa. Os dois estão em um botequim, e, enquanto Arcanjo mantém uma dignidade impositiva, Nilo vai se embebedando ao longo da cena. Esta se dá num campo-contracampo longo, que enfatiza,

⁶⁸ “A hora da Virada”. Marcelo Beraba. In: SANTOS, op. cit., p. 3.

⁶⁹ “Nelson Pereira, contra a imagem do colonizador”. Isa Cambará, *Folha de S. Paulo*, 19/05/1977.

a cada vez que volta ao plano de Nilo, sua embriaguez progressiva. Arcanjo é superior no debate, e a cena termina com ele sorrindo de maneira triunfante mas cordial, enquanto Nilo concorda com o colega enquanto já está falando mole e enfiando a cara na mesa. A cena é tão direta em seu discurso que vale a pena reproduzir o fim do diálogo. Quem começa aqui é Nilo:

- Ouço contar que você invocou não sei quantos demônios, e eles puseram toda a polícia a correr. Uma história absurda!
- Veja professor, como o seu materialismo é pequeno, estreito e perigoso. Não há absurdo, professor. Os encantados vieram quando eu chamei com a boca de praga. E derrotamos Pedrito! Entende agora?
- Creio entender. Mas repito: não é com os orixás que vamos modificar a sociedade, nem transformar o mundo!
- Os orixás são um bem do povo, professor. Por que o senhor quer acabar com eles? Cuidado que o seu materialismo pode transformá-lo num parceiro do delegado Pedrito.
- Começo a crer que você tem razão.
- Estamos fazendo o Brasil professor, e não basta ser materialista para fazê-lo. É preciso um pouco mais: saber conciliar a teoria e a vida. Amar o povo, mas não o dogma.
- Entendo. Não basta aprender nos livros.

O ensinamento de Arcanjo ao professor é que, se mantiver-se preso à teoria, ao “materialismo”, o intelectual pode cegar-se e perder de vista o dado da cultura popular que é a base da construção do nacional. “É preciso amar o povo, não o dogma”, caso contrário, o risco é de se colocar ao lado das forças repressivas. A revisão da postura frente ao popular se torna não só uma possibilidade, mas um imperativo moral e político. A cena é prescritiva, dá um recado à comunidade intelectual à qual Nelson faz parte. Na entrevista do “Manifesto”, ele havia dito:

A gente fica querendo explicar as coisas e o problema é bem mais simples, embora exija um trabalho altamente violento: *deixar de ser intelectual*, um pouco, e se esforçar para não manter essa repressão violenta que existe em cima do povo e em cima da gente também. *Nós frequentamos escolas, depois uma universidade e parece que o que fazemos é um curso de desbrasilização.*⁷⁰

“Desbrasilização”: enevoado pela teoria, o intelectual corria o risco de perder de vista a matéria viva popular que forma as bases do nacional. E o risco se estende mesmo a uma dessensibilização com o povo que pode ser “repressiva”, “autoritária”. Estamos diante dos problemas do nacional e do popular como colocados desde a década de 1950, agora reequacionados com uma auto-análise da postura do intelectual intérprete do Brasil - ou do

⁷⁰ “A hora da Virada”. Marcelo Beraba. In: SANTOS, op. cit., p. 5.

diretor cinemanovista. A questão do nacional, como aponta Xavier (2001) foi central para o cinema brasileiro moderno, e tornava-se mais complexa à medida que o projeto de transformação social da esquerda nacionalista tinha diante de si a modernização conservadora do Estado autoritário. Novamente ressoam os impasses descritos por Paulo Emilio Sales Gomes na *Trajectoria no subdesenvolvimento*. Na entrevista do “Manifesto”, Nelson cita-o nominalmente:

Aí tem outro dado: acredito realmente nessa diferença feita por Paulo Emilio Sales Gomes, na sociedade brasileira, entre ocupados e ocupantes, cultura e cultura popular. *Então existe uma opção*. Saber um pouco mais a respeito do nosso ser cultural, se ligar mais a ele, praticar uma observação mais aberta, menos facciosa.⁷¹

É uma revisão que busca resolver o que o crítico viu no Cinema Novo: uma geração que se viu como mediadora, mas que “esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma.” (Gomes, 2016, p. 153). Na formulação de Paulo Emilio, o sucesso da experiência do Cinema Novo na década de 1960 estaria localizado no campo do “ocupante” (Morettin; Xavier, 2015), não tendo conseguido atingir a maioria da população - em leitura próxima da realizada por Roberto Schwarz no ensaio “Cultura e política: 1964-1969” sobre a cultura de esquerda em geral. A citação de Nelson a Paulo Emilio aponta para uma implicação importante: a sugestão de que os *cinastas são ocupantes*. Ao mesmo tempo que afirma que “existe uma opção”.

O problema de base é, novamente, a noção de povo, e a percepção crescente deste como uma alteridade a partir do golpe de 1964. Todo o debate em torno da trilogia de Nelson que tratamos aqui aponta para um dado mais geral: a percepção constante do elemento popular como um *outro*. A relação do cineasta-intelectual com este outro é tema central e se coloca como problema político a ser enfrentado.

A recuperação realizada por Santiago Júnior (2009) sobre o debate de *O Amuleto de Ogum e Tenda dos Milagres* na imprensa evidencia como o período colocava o cineasta em uma posição de resposta ao problema da alteridade. Em fevereiro de 1975, Jean-Claude Bernardet publica em *Opinião* um texto intitulado “Os babalaôs resistem aos sociólogos”⁷², no qual apresenta as opiniões de dois pais de santo e um antropólogo sobre a representação da umbanda em *O Amuleto de Ogum*. Os pais de santo - apresentados pelos nomes Sr. Nilo e Paulo César, seguidos dos nomes de seus terreiros - divergem sobre a positividade do filme para a religião, e o fazem analisando cenas e personagens, questionando a verossimilhança das representações. O antropólogo Mauro Aurélio Luz aponta que o filme se depara com dilemas de seu próprio campo: “coloca uma pergunta

⁷¹ “A hora da Virada”. Marcelo Beraba. In: SANTOS, op. cit., p. 6.

⁷² “Os babalaôs resistem aos sociólogos”. Jean-Claude Bernardet, *Opinião*, 25/02/1975.

mas não lhe dá a resposta”. Como saldo, Bernardet aponta que o filme representa a umbanda “vista de fora para dentro”. O procedimento crítico do texto é o de uma análise de recepção por parte dos *retratados* - os “babalaôs” - e de um mediador especialista - o “antropólogo”. Que o debate se dê nestes termos indica que filme e cineasta estão sujeitos a uma avaliação ativa por parte daquele que se entende como o *outro* filmado.

Pelas palavras de Mauro Aurélio Luz, o texto de Bernardet indica brevemente a questão racial, apontando a umbanda como religião afro-brasileira. Santiago Júnior analisa detidamente o debate em torno da representação do negro e de religiões afro-brasileiras no cinema da década de 1970. O autor recupera o debate crítico sobre *Tenda dos Milagres*, citando o sociólogo Muniz Sodré, segundo o qual Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado dariam “um passo juntos na direção do reconhecimento de *uma diferença* presente na forma social brasileira: a cultura negra”⁷³. O passo seria insuficiente porque o saldo final, a “doutrina do mestiçamento”, não levaria a sério a cultura negra. Um ano antes, na crítica de Beatriz Nascimento a *Xica da Silva*, a historiadora afirmava que o filme procura manter os estereótipos em relação a “um povo que no momento procura, em função da sua *autonomia cultural*, se livrar justamente desses estereótipos”. O título do texto, “A senzala vista da casa grande”⁷⁴, coloca a origem do olhar de Carlos Diegues em um eixo que parte da casa grande em direção à senzala. Santiago Júnior sintetiza o movimento mais amplo realizado por estes críticos:

Os mais engajados interpelados e maiores críticos dessas imagens eram, todos, exteriores ao campo cinematográfico. Ativistas políticos (Beatriz Nascimento), sociólogos (Carlos Hasenbalg), comunicadores (Muniz Sodré) e outros críticos culturais interrogavam as imagens criadas pelos cineastas, nos anos 1970, segundo suas necessidades e demarcavam uma diferença que os próprios realizadores não assumiam antes: os produtores de imagens são brancos e ocidentais. Criava-se uma contra-nomeação. (Santiago Júnior, 2009, p. 86)

O debate sobre as representações da cultura negra apontado por Santiago Júnior, me parece, é a parte mais visível do problema que se apresentava então para um cineasta como Nelson Pereira dos Santos. A nomeação da diferença, nos termos da alteridade do popular, aparecia como um dado estabelecido para o cinemanovista. Outros termos aparecem no léxico do período: “heteroculturalidade”⁷⁵, “relativismo cultural”⁷⁶ e

⁷³ “Mulata da melhor mulataria”. Muniz Sodré, *IstoÉ*, 23/11/1977, apud Santiago Junior, 2009, p. 84. Grifo nosso.

⁷⁴ “A senzala vista da casa grande”. Beatriz Nascimento, *Opinião*, 05/10/1976, grifo nosso.

⁷⁵ apud Santiago Junior, op. cit., p. 84.

⁷⁶ “O cinema à moda caipira de Nelson Pereira”. Luciano Ramos, *Folha de São Paulo*, 31/01/1981, p. 27.

“antropologia”. Este último é importante porque, por um lado, aponta para um movimento ativo do cineasta e, por outro, foi percebido pela historiografia do cinema brasileiro.

Escrevendo em 1983, José Mário Ortiz Ramos descreve o projeto de *O Amuleto de Ogum* nos seguintes termos:

A crítica não era endereçada à empostação sociológica, mas sim à pretensão conscientizadora, fortemente politizada, do projeto nacionalista da década anterior. [...] Assim, um movimento que ia da postura “sociológica” para a “antropológica” (RAMOS, 1983, p. 129, grifo nosso).

As aspas em torno das palavras “sociológica” e “antropológica” são significativas. A ideia da virada de *O Amuleto* como uma espécie de transformação “antropológica” da postura do cineasta é importante, mas não tanto como um paradigma de interpretação histórica, e sim como possível chave de leitura para o discurso do período. De fato, não são raras as menções a esta noção no debate da época. O próprio Nelson justifica o olhar para a religião no lançamento de *O Amuleto*: “Dizem os antropólogos que a verdade da sociedade pode ser encontrada nos mitos que ela produz”⁷⁷. Recuperando a trajetória do cineasta desde *Como era gostoso o meu francês* até o lançamento de *Estrada da Vida, a Folha de S. Paulo* afirmava: “Como um antropólogo, [Nelson Pereira] procurava trazer para a estética cinematográfica o princípio do relativismo cultural”⁷⁸, com o complemento de que *Estrada* radicalizou a proposta.

Não é difícil ver na própria carreira de Nelson uma aproximação com a antropologia como disciplina e campo de estudos. André Monfrini (2023) recupera o documentário *Fala Brasília* (1966), feito quando Nelson era professor da UnB e em parceria com estudantes de cinema e de linguística, e percebe que o filme está ligado a um repertório intelectual próximo da antropologia estruturalista. No comentário do DVD de *Como Era Gostoso o Meu Francês*⁷⁹, Nelson afirma que parte da inspiração para o filme veio da leitura de *Tristes Trópicos*, livro do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Mas o que nos interessa aqui é perceber como essa ideia de “antropologia” é, mais exatamente, uma proposta de incorporação *do olhar* do outro. A síntese precisa é de Ismail Xavier, e a escolha da palavra “moda” dialoga com nossa leitura de que trata-se de um recurso discursivo corrente na época:

O consenso é de que a teoria está em crise, há muita coisa de esquemático no pensamento socialista, nos modelos da revolução.

⁷⁷ “A hora da Virada”. Marcelo Beraba. In: SANTOS, op. cit., p. 6

⁷⁸ “O cinema à moda caipira de Nelson Pereira”. Luciano Ramos, *Folha de São Paulo*, 31/01/1981, p. 27.

⁷⁹ *Box Nelson Pereira dos Santos*, Volume II, Versátil Home Video, 2017.

O enfoque se altera e perde terreno uma sociologia de base marxista, entra na moda uma antropologia disposta a consagrar um maior pluralismo, uma relação mais dialógica entre observador e observado [...] Nesse quadro de questões, é Nelson Pereira dos Santos que avança uma proposta mais acabada, cineasta que, de *O Amuleto de Ogum* a *Memórias do Cárcere*, trabalhou as tensões entre o *discurso sobre* (feito de fora) e o *discurso de* um segmento oprimido da sociedade. (Xavier, 2001, p. 89)

Mais do que representar positivamente o mundo popular, a ideia de antropologia parece estar ligada a uma busca empática pelo *olhar* do outro, pela construção de vivências conjuntas, por oferecer ao outro o próprio filme enquanto discurso: “O filme mostra a vida de Milionário e Zé Rico segundo Milionário e Zé Rico”⁸⁰, afirmou Nelson. Lembremos de outra fala do diretor, tornada título de entrevista com ele por ocasião do lançamento de *Estrada da Vida*: “Estou me descolonizando”⁸¹. A percepção é cada vez mais aguda quanto à alteridade de si em relação ao que se entende como “popular”; ou, nos termos de Paulo Emilio, a consciência de estar no campo do “ocupante”. Mas o dado fundamental é que isso não incorre em uma paralisação. Pelo contrário, como aponta Nelson no *Manifesto*: entre ocupados e ocupantes, “existe uma opção”⁸². Descolonizar-se, deixar de ser intelectual, agir como um antropólogo, “amar o povo, não o dogma”, etc, são *possibilidades de ação* para o cineasta. Feito o saldo da autocrítica, o discurso implica que, se bem sucedido, o projeto pode amenizar ou apagar a clivagem da diferença.

Talvez possamos falar então em uma mudança de estratégia. Percebido o problema, era necessário romper com o enclausuramento. Mas o objetivo não deixava de ser representar o popular, para assim tocar de fato o nacional. Como vimos, era um momento em que a cultura do nacional-popular em geral se reorganizava após os conflitos da década anterior, agora lidando de fato com uma busca pela comunicação (Napolitano, 2017). Crítico dos resultados, Bernardet avalia a ruptura em seus limites. No texto “O Amuleto Mudou Tudo”, ele aponta a contradição do movimento: “A posição, então, é oposta e radical. E a longo prazo talvez tão ingênua quanto a tese da conscientização do início do Cinema Novo. De fato, os ‘valores populares’ não constituem uma entidade autônoma”⁸³. A posição a longo prazo, segundo Bernardet, era no limite “romântica e populista”.

De fato, ao olharmos para os filmes e os discursos de Nelson nesse período, percebemos que trata-se de uma ruptura limitada. O giro discursivo precisa ser visto como uma reorganização estratégica: Nelson Pereira dos Santos opera uma revisão dentro dos

⁸⁰ “O cinema à moda caipira de Nelson Pereira”. Luciano Ramos, *Folha de S. Paulo*, 31/10/1981, p. 27

⁸¹ “‘Estou me descolonizando’: o diretor de *Estrada da Vida* explica seu filme” Dulce Tupy, *Movimento*, n. 295, 1981.

⁸² “A hora da Virada”. Marcelo Beraba. In: SANTOS, op. cit., p. 6.

⁸³ “O Amuleto mudou tudo”. Jean-Claude Bernardet, In: SANTOS, op. cit., p. 12.

parâmetros da cultura do nacional-popular. O projeto se organiza basicamente propondo uma saída de cena do cineasta como intérprete crítico e/ou militante, mas mantendo as bases do entendimento sobre nacional e popular professado já na década de 1950. A leitura é a de uma realidade já disposta no espaço da nação, que pelas mãos do cineasta pode ser refletida. Uma imanência do popular a ser trabalhada como dado construtor do nacional. Agora, com a ressalva de que é necessário não perder-se em interpretações, mas sim realizá-la plenamente através de um gesto de escuta. Diz Nelson sobre *Estrada da Vida*, transformando a desprestigiada música sertaneja em um aspecto antes não percebido do nacional:

Passa-se a atribuir à cultura que vem de fora a qualidade de modificar nosso comportamento, enquanto podemos encontrar em nós mesmos partes desconhecidas e nem por isso menos ricas e abrangentes.⁸⁴

O movimento valoriza a ideia de popular em outras bases. Antes, o elemento popular era representado com base no que Xavier chamou de “sociologia de base marxista”: explorado economicamente, o povo é promessa de transformação social da nação, e isso é configurado em uma equação que envolve a *conscientização*. Agora, o elemento popular é dado como positivo em si, em sua própria constituição como *cultura popular*. Como aponta Santiago Jr, falando da abordagem sobre a religião: “O próprio campo cinematográfico mudou sua classificação: de *ritos fetichistas* passou para *religiões populares*, invertendo o estatuto social do Candomblé e da Umbanda.” (2009, p.16). O mesmo se dá com a música sertaneja em *Estrada da Vida*. A própria constituição como popular, como dado ligado ao povo, dá valor positivo à manifestação cultural no espaço da nação, não sendo mais necessário colocar à prova seu viés político na régua da *conscientização* como vista pela esquerda.

Este movimento discursivo não deixa de promover idealizações e representações típicas da cultura do nacional-popular. Em *O Amuleto de Ogum* a umbanda é caracterizada como popular, mas só lateralmente como afro-brasileira. O mesmo se dá em *Tenda dos Milagres*, e, como bem percebe Santiago Junior (2009), a formulação de Pedro Arcanjo coloca os orixás como “um bem do povo”, que é nomeado como “brasileiro”, e não propriamente negro. Tende-se ao amálgama: mesmo com a consciência da alteridade “multicultural”, o movimento é de pinçar a manifestação cultural e elevá-la a dado constitutivo do povo-nação. A defesa da “mestiçagem” realizada pelo filme vai no mesmo sentido de apagamento das arestas da cultura na arena social. E é tributária de Gilberto

⁸⁴ “Chega de sociologia na tela”. Susana Child, *Jornal do Brasil*, 15/02/1981.

Freyre, sociológica por excelência, ligada à experiência intelectual moderna brasileira e, já à época, retrógrada⁸⁵.

Neste sentido, podemos ver os limites da retirada do intelectual “sociólogo” justamente na permanência deste movimento *tipificador*, que extrapola as partes separadas da “multiculturalidade” em direção a um todo nomeado como povo-nação. Tanto em *Estrada* quanto no *Amuleto*, um tipo mobilizado é o do imigrante rural que vai à cidade - tema corriqueiro para o Cinema Novo. No *Amuleto* há na escolha do elenco um resultado que dificilmente passaria despercebido para um público que conhecesse a trajetória de Nelson Pereira. A mãe do protagonista Gabriel é interpretada por Maria Ribeiro, e o bicheiro por Jofre Soares. Os dois desempenham papéis análogos aos de dez anos antes em *Vidas Secas* - a mãe retirante e o antagonista poderoso. Como aponta Darlene Sadlier (2012), isso faz com que *O Amuleto* passe por uma espécie de continuação do filme interior. A hipótese é que este fato produz uma implicação de que aquele mundo rural visto em *Vidas Secas*, com seus conflitos sociais, se transportou com a imigração para os subúrbios e periferias das grandes cidades. O papel de Jofre Soares é mais direto ao se colocar da mesma maneira como uma espécie de coronel urbano que oprime o protagonista. Em movimento auto-referencial, *O Amuleto de Ogum* faz um retorno discreto à primeira fase do Cinema Novo, que não deixa de produzir uma interpretação sobre a sociedade brasileira.

Ainda em relação à representação do mundo rural, podemos ver em *Estrada da Vida* um certo romantismo, como proposto por Marcelo Ridenti para descrever a cultura de esquerda da década de 1960. O autor cita justamente uma entrevista concedida a ele por Nelson Pereira dos Santos - na década de 1990, portanto já sob olhar retrospectivo -, em que o cineasta afirma que via a favela que filmou em *Rio, Zona Norte*, como “um ambiente semi-rural” (2000, p.25). A hipótese de Ridenti é que haveria na cultura do nacional-popular uma proposta de transformação social que tendia a procurar suas bases em um povo “cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado”. O passado rural positivado poderia fornecer “elementos que permitiriam uma alternativa de modernização da sociedade que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro” (2000, p.25).

Se a hipótese pode ser mais ou menos verdadeira em cada produto cultural do período, em *Estrada da Vida* ela se relaciona com a contradição que permeia o filme. Milionário e José Rico são homens do povo, imigrantes do mundo rural que chegam à

⁸⁵ Como percebemos pela leitura de críticas ao filme: “Entrega complacente aos mitos da sensualidade baiana e da miscigenação racial”. “Um delicioso vatapá”, Sérgio Augusto, *O Pasquim*, n. 438, 1977. E também pela leitura de textos contemporâneos de intelectuais negras, como o de Beatriz Nascimento sobre *Xica da Silva*: “O filme é a projeção empobrecida de Casa Grande & Senzala”. “A senzala vista da casa grande”, Beatriz Nascimento, *Opinião*, 08/10/1976.

cidade para vencer como artistas. Como vimos, a indústria da cultura é positivada, e consumismo e dinheiro são constituintes da própria identidade de Milionário e José Rico como imagem pública. Mas em várias sequências o filme reafirma que os dois são, no fundo, dois imigrantes como os outros que vemos ouvindo suas canções. Isso se coloca claramente na sequência final, que completa um giro discursivo que complexifica a narrativa. Depois de vencerem e tornarem-se dois artistas conhecidos e ricos, Milionário e José Rico decidem que é a hora de voltarem a suas terras de origem.

A sequência se dá simbolicamente em um trevo de estrada. Cada um com seu carrão, eles se despedem das namoradas e seguem em separado rumo ao interior sob o pôr do sol. A montagem paralela faz com que, mesmo separados, eles cantem juntos uma canção de nome “Rastro de Saudade” - única composta especialmente para o filme. A música é uma moda de viola tradicional que relembra “o sertão que eu não esqueci” e deseja: “ai se eu pudesse voltar ao tempo que foi / papai sempre contente tocando o carro de boi”. E assim o filme termina, cortando para os créditos sobre imagens de uma estrada de terra. Depois de todas as conquistas na cidade e no mercado de música, o saldo final é um retorno à origem rural. Milionário e José Rico, a despeito de tudo que se tornaram, não perderam a essência de homens do campo - e, como o filme coloca insistentemente, de povo. Para o meio cultural da esquerda nacionalista, isto funciona como defesa da música sertaneja. E o discurso se relaciona diretamente com um elemento central deste meio cultural, a nostalgia melancólica pelos idos tempos na roça, sintetizado na canção clássica *Saudade de Minha Terra*. A maneira como isto aparece no filme será explorada mais detidamente no próximo capítulo. Por hora cabe arriscar a hipótese de que esse sentimento romântico sobre o mundo rural talvez seja a realização mais plena da aproximação empática entre as duas esferas culturais que se encontram em *Estrada da Vida*.

O procedimento discursivo foi bem percebido pela crítica. Na *Folha*, Leandro Ramos escreve: “Como todos os outros, a primeira coisa que fazem é comprar uma terrinha no interior e remediar a família. Para eles, tudo não passa de um milagre.”⁸⁶ E no *Jornal do Brasil*, Cora Ronai se pergunta sobre a moral da história e conclui: “no fundo, com todas as suas calças Fiorucci e Cardin, as suas camisas Rachel e seus paletós Cerutti, este é um país caipira.”⁸⁷ Para além da evidente condescendência, percebe-se que em ambas as formulações o movimento é de entender a dupla como parte de um todo. Nelson elabora o mesmo sentido, citado por Susana Child no *Jornal do Brasil*:

Na sua essência - define o diretor - *Estrada da Vida* é um documentário, não pela forma, mas porque observa a trajetória de

⁸⁶ O Cinema à moda caipira de Nelson Pereira. Luciano Ramos, *Folha de São Paulo*, 31/01/1981. p.27.

⁸⁷ “Em Brasília, os bons negócios do cinema”. Cora Ronai, *Jornal do Brasil*, 30/10/1980, p. b1.

vida desses dois migrantes, *igual de milhões de outros*, com uma diferença: são artistas, *formados pelo povo*, que emergem com sua linguagem musical.⁸⁸

O filme faz repetidas vezes esta afirmação de que Milionário e José Rico são tão povo quanto seu público. Uma cena tem isso como tema central. Ainda antes da fama e passando fome, os dois entram em uma plantação para almoçar laranjas. Ao verem que bóias-frias estão fazendo a colheita, eles partem para ajudar os trabalhadores. Depois de colher laranja, sobem com eles na caçamba de um caminhão e tocam uma canção (figura 9). A câmera se posiciona na caçamba, enquadrando os dois emoldurados pelos trabalhadores. Produz-se um efeito duplo: por um lado, como de praxe, coloca o espectador do filme na posição de um espectador da dupla; por outro, nivela Milionário e José Rico a seu público de trabalhadores rurais. Os dois estão juntos com os bóias-frias, irmanados porque provém do mesmo mundo, são pessoas como eles.



Figura 9. *Estrada da Vida* (1980)
Milionário e José Rico no meio dos bóias-frias

Funcionando como defesa da música sertaneja - e do próprio filme -, este procedimento é, fundamentalmente, um discurso político. *Estrada da Vida* é, de fato, um filme em que está ausente uma crítica social como víamos nos filmes do Cinema Novo anteriormente. Mas não deixa de haver uma leitura do cineasta sobre o universo filmado: Milionário e José Rico são parte do povo, a música sertaneja é expressão da vida dos imigrantes, e esta cultura popular é também constituinte da experiência nacional. Apesar de toda negação da “sociologia”, há uma interpretação de sentido tipológico: apesar de celebridades, Milionário e José Rico *representam* o povo. E, ato contínuo, são válidos como

⁸⁸ “Chega de sociologia na tela”. Susana Schild, *Jornal do Brasil*, 15/02/1981, grifo nosso.

dados do nacional. Apesar das diferenças, estamos próximos dos parâmetros da cultura do nacional-popular.

Tomando como gancho a frase de Nelson citada acima, a de que *Estrada* seria “quase um documentário”, sigamos um novo percurso. A problemática da postura do cineasta-intelectual frente à alteridade na década de 1970 é um dos temas tratados pela historiografia do documentário brasileiro. Nos aproximamos da discussão proposta por Jean-Claude Bernardet no livro *Cineastas e imagens do povo* (2003). Escrito no início da década de 1980, o ensaio trata do documentário brasileiro de curta e média-metragem em uma transformação que, entre as décadas de 1960 e 1970, vai progressivamente complexificar a postura do cineasta frente ao mundo filmado. O processo descrito pelo crítico no documentário, de estabelecimento e quebra do “modelo sociológico”, é contemporâneo e se relaciona ao debate que viemos explorando sobre o do cinema de ficção - a escolha do termo “sociológico” pelo crítico não deixa dúvidas. O discurso político interpretativo da década de 1960, sintetizado na voz *over*, vai se complexificando na década de 1970, principalmente pelo som direto e pela presença da voz dos personagens filmados.

Mas em alguns documentários a encenação chega a tematizar, e incorporar como procedimento, uma noção de transferência do aparato cinematográfico para as pessoas filmadas. Em *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971), o diretor entrega a câmera para o personagem e incorpora as imagens feitas por ele - creditando-o como fotógrafo. Do mesmo diretor é *Tarumã* (1975), que oferece o tempo do filme ao depoimento completo e eloquente de uma camponesa, enfatizando a surpresa da equipe com a situação, de maneira que fica no ar a proposta de uma maior atenção ao discurso do povo em si. E em *Os Queixadas* (Rogério Corrêa, 1978), já próximo do fim do percurso apresentado por Bernardet, o cineasta propõe a um grupo de grevistas que encenem, eles próprios, o movimento que conduziram um ano antes - contando a própria história.

Não é possível afirmar que Nelson assistiu a estes curtas nem que conhecesse o debate em torno destes procedimentos formais. Na verdade, recupero o percurso colocado por Bernardet porque a interpretação do crítico para o problema da voz *ou olhar* do outro no documentário se relaciona com *Estrada da Vida*. É curioso como, na entrevista ao jornal *Movimento*, Nelson tem que responder a uma pergunta que dialoga diretamente com este problema. Vale a pena recuperar o raciocínio todo. O assunto começa quando a entrevistadora Dulce Tupy pergunta se *Estrada da Vida* seria “equivalente” a um filme de Mazaropi. Nelson nega, irritado, e o debate avança:

Movimento: *E se a sua postura de intelectual atuante levasse a colocar uma câmara na mão de um amigo do Milionário e Zé Rico*

para que ele, por estar dentro do próprio meio, conseguisse a linguagem ideal que você teria buscado no filme?

Nelson: Se eu fosse produtor e milionário eu gostaria de fazer essa experiência. Mas já fizeram várias vezes. São experiências. Ficou no plano experimental mesmo.

Movimento: *No caso do Mazzaropi, não seria ele essa pessoa do próprio meio filmando dentro do seu espaço? Então qual é a diferença fundamental entre o Mazzaropi filmando o próprio meio e o intelectual?*

Nelson: Olha aí, cuidado com o preconceito! O Mazzaropi também é um cineasta, um intelectual. Ele tem uma formação de cinema enorme. Ele começou na extinta Vera Cruz...⁸⁹

A conversa segue então com a entrevistadora questionando a posição de Nelson de entrar no mundo da música sertaneja como uma atitude “colonizadora” - nos termos do debate que vimos acima sobre *O Amuleto* e *Tenda*. Mas nos interessa mais, primeiro, o questionamento da entrevistadora de que *Estrada* talvez devesse ter sido feito por “alguém do próprio meio”. Um filme feito colocando “a câmera na mão de um amigo do Milionário e José Rico”. A tensão evidente é de que Nelson é *de fora*, e que a “linguagem ideal” que ele “teria buscado” talvez fosse melhor encontrada por *alguém de dentro*. Mas Nelson defende sua posição, acredita que a outra opção seria um experimentalismo já tentado - talvez em *Jardim Nova Bahia*?. A entrevistadora encurrala, reformulando a pergunta sobre qual seria a diferença de *Estrada* e um filme do Mazzaropi. E a resposta do diretor é, no fim, colocar Mazzaropi no mesmo lugar que a si próprio, “*um cineasta, um intelectual*”.

Puxar Mazzaropi para um campo em comum é uma jogada discursiva, uma escapada conceitual ampla para uma pergunta que é insistente na busca pela raiz da questão. Mas o binômio “um cineasta, um intelectual” ressoa os problemas que vinha discutindo e aponta para os próximos. Em geral, o que aparece neste trecho da entrevista é que a proposta “antropológica” - ou essa percepção da alteridade do povo filmado -, para além de uma positivação política do que é entendido como ponto de vista popular, também se refere aos próprios procedimentos formais. Diante da consciência da alteridade, quais são os instrumentos à disposição do cineasta para a aproximação com o “olhar do outro”? Entregar a câmera ao personagem passa a ser uma possibilidade em debate. Em *O Amuleto de Ogum*, os roteiros são analisados pelos pais-de-santo. Em *Tenda*, atuam artistas locais ligados ao candomblé. Discutimos acima como o intelectual busca sair de cena no percurso de Nelson que culmina em *Estrada da Vida*. A seguir, veremos como *Estrada* deu forma a uma ideia em que saía de cena também o autor de cinema.

⁸⁹ “‘Estou me descolonizando’: o diretor de *Estrada da Vida* explica seu filme”. Dulce Tupy, *Movimento*, n. 295, 1981.

1.4 “Autor zerado”

Existe uma leitura pouco científica mas recorrente quando se trata da primeira impressão ao se ver *Estrada da Vida*: não parece um filme de Nelson Pereira dos Santos. Esta percepção um tanto intangível, que é um dos pontos de partida desta pesquisa, não deixa de se manifestar nos textos sobre o filme. Na entrevista que citamos acima, ao questionar Nelson se o filme não seria melhor feito por um “amigo de Milionário e José Rico”, Dulce Tupy está implicando a sugestão de que o filme, como resultado, talvez prescindia da direção de Nelson Pereira dos Santos. Ela cita ainda uma crítica de Sérgio Augusto⁹⁰ que chama o diretor de “naif de profeta”, afirmando que o filme é um exercício de inocência artística calculada. Ismail Xavier fala em uma “espécie de auto-abolição do cineasta em *A Estrada da Vida*” (2001, p. 90) e Jean-Claude Bernardet, escrevendo em 2017, analisa uma cena e chega à conclusão: “autor zerado, sem estilo” (2018, p. 213). A partir de *Estrada da Vida* e esta percepção sobre o filme, é possível traçar uma discussão sobre a ideia de autoria cinematográfica no Brasil no período.

Quando falo de autoria, me refiro à “política dos autores”, projeto crítico, político e *autoral* firmado na França pelos chamados “jovens turcos” a partir de meados da década de 1950 (Bernardet, 2018). Esta geração francesa estabeleceu um olhar crítico para o cinema clássico hollywoodiano que afirmava que, no meio da indústria, alguns diretores eram verdadeiros artistas que depuravam ao longo da carreira um conjunto de características morais, discursivas e estilísticas que poderiam ser vistas ao longo dos filmes. Estas características tomam forma e se consolidam, em cada autor manifestando elementos próprios, pessoais. Segundo a política, dentro da estrutura dominada por produtores e estúdios, estes diretores exprimiam, através fundamentalmente da composição plástica - a *mise-en-scène* - uma visão pessoal e *autoral* - em termo que Bernardet aponta ter origem na literatura, domínio elevado da cultura. Quando esses críticos se lançam à direção de filmes, são autores - “aqueles que dizem ‘eu’” (Bernardet, 2018, p. 28) -, iniciando com a *nouvelle vague* as novas ondas do cinema moderno que colocam a expressão do diretor como sentido central do projeto cinematográfico.

No Brasil, a política vai influenciar o projeto cinemanovista no início da década de 1960. Mas a ideia encontra seu lugar em uma cultura política de esquerda voltada para a transformação radical da sociedade. Ismail Xavier aponta como a noção de autoria foi central para a construção do cinema moderno brasileiro, e como a política foi assimilada aqui:

⁹⁰ Não pude encontrar a crítica original. Ela foi provavelmente publicada no jornal *O Pasquim*, onde Sérgio Augusto escrevia na época.

Tal hegemonia do autor se ajustava a uma concepção do cinema-arte em princípio totalmente convencional, em termos da tradição estética que se consolidou com a ascensão da burguesia; no entanto, ela ganhou, nos anos 1960, uma feição particular. No Brasil, ela se construiu em consonância com uma cinefilia internacionalizante mas se efetivou, na prática, como alavanca do nacionalismo cultural e do cinema político. Nas condições do país, o cinema dominante e o comércio internacional, contra os quais a ideia do autor se rebelava, se confundiam com os interesses imperiais de Hollywood, o que conferia uma forte conotação nacional, e de esquerda, ao moderno. (Xavier, 2001, p. 24)

Está aí a imbricação do autor com o intelectual de esquerda, comprometido com a transformação da sociedade, que é dado central do projeto cinemanovista. E, inserido numa cultura política mais ampla, o autor de cinema se vê em debate com o autor de canções e o autor de teatro político. Este autor de filmes é delimitado por Glauber Rocha em um dos documentos fundacionais do cinema novo, seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado em 1962. Nele, o cineasta recoloca uma oposição formulada antes por Paulo Emilio Sales Gomes, no texto “Artesãos e autores” (2016)⁹¹, no qual o crítico faz um corpo a corpo com a política dos autores com base em dois filmes brasileiros. Mas se em Paulo Emilio há uma argumentação que procura amenizar o juízo de valor sobre um ou outro “tipo” de diretor, em Glauber é exatamente o contrário: a posição de autor é um encastelamento político, estratégia de combate. Ele realiza uma “defesa radical dos autores como o lugar da virtude e, feito isso, monta a equação que alia autor, cinema independente e revolução, opostos a artesão, cinema industrial e conformismo” (Xavier, 2003, p. 18-19). Nas palavras de Glauber, para o autor, “sua estética é uma ética, sua *mise en scene* é uma política” (Rocha, 2003, p. 36).

Francis Vogner dos Reis aponta para o caráter prescritivo e restritivo deste projeto para o cinema brasileiro, fechado como manifesto de luta do cinema novo. “Fora desse âmbito e desse debate, o autor acabou por ser um luxo ou um acidente” (2018, p. 188). De fato, se observarmos a análise histórica de Glauber - em relação aos conflitos entre os cineastas brasileiros - percebemos, por exemplo no olhar dedicado a Walter Hugo Khoury, que o cineasta paulista é visto como um autor, mas “em chave menor” (Xavier, 2003, p.18). Talentoso sim, mas aburguesado, distante do parâmetro ético-político.

Já Nelson Pereira dos Santos é visto no livro como o fundador da autoria plena no cinema brasileiro. Sobre uma cena de *Rio, Zona Norte*, Glauber afirma, sem deixar de associar o estilo à dimensão crítica: “Eis o primeiro sintoma de realismo crítico no cinema brasileiro: o primeiro momento de *mise-èn-scene*; o primeiro traço de autoria maior.”

⁹¹ O texto original é de 1961. Ano indicado no corpo do texto é da coleção de textos CALIL, Carlos Augusto (Org.). *Uma Situação Colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

(Rocha, 2003, p. 109). E, seguindo à risca o método da política, faz uma recuperação da trajetória de Nelson até então, dividindo-a em fases, observando o desenvolvimento do autor ao longo da carreira, em chave tipicamente cinéfila⁹². O exercício crítico é interessante, mas parece cair no que considero o principal problema da política dos autores: o agrupamento de filmes muito diferentes em um único critério baseado na pessoa do diretor. Ficam em segundo plano os meios de produção, o desenvolvimento da cultura em geral, os pragmatismos, os projetos interrompidos. Como vimos, mesmo *Estrada da Vida* só compõe uma linha direta de “filmes populares” de Nelson por razão das circunstâncias: o projeto do diretor à época era na realidade realizar um filme sobre o poeta Castro Alves. *Estrada* passou à frente porque sua produção mostrou-se imediatamente mais viável. Se este o filme sobre Castro Alves seria um “filme popular”, só pesquisas futuras poderiam confirmar.

E, para Nelson particularmente, a crítica baseada na política fica particularmente complicada. Quais são as características de estilo que poderíamos perceber recorrentes em *Estrada da Vida* e em *Vidas Secas* ou em *Como era gostoso o meu francês?* Aceitemos a provocação de Francis Vogner dos Reis, que arrisca aplicar a Nelson a régua da política dos autores original, tal como pensada pelos franceses:

Se formos aplicar a Nelson Pereira dos Santos a prova da política dos autores, exigindo dele a lógica de uma depuração gradual do estilo e da coerência interna da obra (temática e moralmente), ele não passa no teste. (Reis, 2018, p. 197)

Concordo com Reis na afirmação de que Nelson está muito mais para um “diretor de ocasião”. O projeto estilístico de Nelson se adapta ao tema filmado, às circunstâncias materiais de produção, e a uma leitura sobre o momento político em que filma. Tudo que podemos ver de recorrente no cinema de Nelson está nos campos da política e cultura: o olhar para o popular e o nacional, o ponto de vista analítico para as relações sociais e o momento político imediato, a lida com material-base literário. Nelson só pode ser autor se autor e intelectual crítico são dois lados da mesma moeda, termos de um binômio inseparável. Nelson só é autor na medida em que, ao lançar um filme, tem de debater

⁹² “Já é possível para a crítica dividir a obra de Nelson Pereira dos Santos em três fases:

a) neo-realismo de Rio, 40 graus e Rio, Zona Norte, dois filmes de autor; como produtor-autor de O Grande Momento.

b) Filmes de artesanato e de transição, mas que lhe permitem o domínio da técnica: Mandacaru Vermelho, Boca de Ouro; corte e montagem de Barravento, de Glauber Rocha, Menino da Calça Branca de Sérgio Ricardo; Pedreira de São Diogo de Leon Hirszman.

c) Realismo crítico, quando retorna amadurecido ao filme de autor, com *Vidas Secas* de Graciliano Ramos.” (Rocha, 2003, p. 107)

“sociologia” e “antropologia” em entrevistas. Só é autor na medida em que é cinemanovista e intelectual. O centro do argumento é que, no Brasil das décadas de 1960 e 1970, estas condições estão dadas: Nelson é autor.

Em parte é por isso que há, em *Estrada da Vida*, a percepção de que Nelson está “auto-abolido” ou “zerado” como autor. O discurso político do filme é tão despreocupado em realizar uma crítica ao dado social representado que, para o espectador versado no cinema de Nelson Pereira dos Santos, o autor parece desaparecer.

Mas isto não explica tudo. Se tomarmos a política dos autores como um projeto discursivo que foi fator de estruturação do cinema brasileiro moderno, convém pensar este “autor zerado” dentro dos parâmetros do debate histórico e formal do campo do cinema.

Pela lógica, o saldo do movimento seria uma visão transparente da realidade representada, despida de um juízo do diretor. Diz Nelson: “É um filme expositivo. Ele tem um tom de documentário. Estou dando apenas um toque. Está muito mais próximo de um trabalho jornalístico do que outra coisa”⁹³. E, defendendo o filme em 2018, Francis Vogner dos Reis afirma: “o autor desaparece para dar lugar ao cinema, pois o cinema seria um olhar lançado ao mundo, não um ‘mundo que corresponde aos nossos desejos’” (Reis, 2018, p. 204). A ideia de que o diretor se deixa impor pelo mundo traz consigo uma implicação que é histórica.

Voltemos a “Artesãos e Autores”, texto de Paulo Emilio Sales Gomes publicado em 1961. Como dissemos, o texto procura dar uma resposta à política dos autores a partir da formulação de que os cineastas se dividem nesses dois tipos. Como bem aponta Bernardet, para Paulo Emilio o importante é desmontar uma hierarquia de valor entre artesãos e autores, chegando mesmo a criticar o que seria um “fetichismo” do cinema de autor (Bernardet, 2018, p. 163). Pelo contexto, fica evidente que o endereço é tanto a política dos *Cahiers* quanto o Cinema Novo. Paulo Emilio deixa claro que a divisão que realiza é um esquema simplificador. Mas o esquema é relevante aqui, tanto por causa da apropriação feita dele por Glauber Rocha quanto por que, em termos, ele se aproxima da discussão sobre *Estrada da Vida*:

O mundo exterior, os outros, existem objetivamente para os cineastas artesanais. Quanto aos autores, eles debatem sobretudo os seus problemas, debatem-se neles, confessam. (Gomes, 2016, p. 189, grifo nosso)

O trecho faz lembrar a análise de Bernardet sobre *Estrada da Vida*: “Nelson Pereira dos Santos adotou outra estratégia: não tematizou a crise do intelectual mas, propondo um

⁹³ “‘Estou me descolonizando’: o diretor de *Estrada da Vida* explica seu filme” Dulce Tupy, *Movimento*, n. 295, 1981.

intelectual ‘a reboque’ do povo (expressão dele), pôs a ideia em prática” (2018, p. 213). Ao invés de “debater-se” na crise - como Sarraceni em *O Desafio* e o próprio Nelson antes em *Fome de Amor*, por exemplo - altera-se a postura e a forma de produção. Voltando a Paulo Emilio, ele sintetiza uma visão sobre a posição do autor na cultura e na história:

O artesão, mesmo quando possui autoridade no esquema de produção, é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura sempre dar relevo à sua personalidade. *Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. O artesão aproxima-se mais dos fabricantes de epopéias e catedrais.* (Gomes, 2016, p. 189, grifo nosso)

Pode-se discutir se a formulação contém uma leitura teleológica da história do cinema, posicionando modos de produção distintos em uma sucessão temporal - apesar de o objetivo do texto ser justamente atacar uma hierarquização evolucionista. Mas de fato, como demonstrou Ismail Xavier (2001), a própria noção de cinema moderno no Brasil é imbricada com a assimilação - se quisermos, terceiromundista - da política dos autores e do primado do cinema de autor.

Se aceitarmos o primado da autoria como critério de modernidade no cinema brasileiro, poderíamos ver *Estrada da Vida* como um momento de crise desta modernidade. Seria mais apropriado considerar o filme um resultado do avançar do próprio debate cultural em que se deslocava o autor-intelectual cinemanovista durante o regime militar e a modernização conservadora. Mas sugestões de que *Estrada da Vida* comporia um recuo temporal vez ou outra aparecem à época do lançamento. José Carlos Avellar afirma que o objetivo do filme é “reafirmar a forma de expressão popular como uma expressão artística mesmo, e a partir daí *reinventar o cinema*. Começando assim, *recuperando* o prazer de contar histórias.”⁹⁴ Nas entrevistas, Nelson cita referências “pré-modernas”: “Na forma, uma relação com a tradição de espírito circense, de espetáculos populares. Um filme mais para Meliés”⁹⁵. São pistas de um entendimento de que o filme era um retorno a formas anteriores.

Mais importante do que a menção a Meliés, entretanto, é o fato de Nelson propor uma relação com o espetáculo circense. Porque ela indica uma referência formal, e uma que é ligada ao mundo retratado. Se é interessante o exercício de ver o diretor de *Estrada da Vida* como um “artesão” de Paulo Emilio, não é precisamente porque ele se tornaria um “modesto participante de uma obra de expressão coletiva”. Um autor não desaparece

⁹⁴ “O amuleto de Aparecida”. José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*, 10/12/1981, p. 6b, grifo nosso.

⁹⁵ “Nelson Pereira dos Santos e ‘Estrada da Vida’: ‘Chega de sociologia na tela’”. Entrevista a Susana Schild, *Jornal do Brasil*, 15/02/1981

passivamente, simplesmente se retirando. Sabemos que um diretor faz escolhas, define estratégias, decide de onde a câmera vai enquadrar a cena. As imagens formuladas por Ismail Xavier (“auto-abolição do cineasta”) e por Sérgio Augusto (“naif de proveta”) são precisas porque indicam que não há passividade no movimento, ele é empreendido pelo cineasta ativamente. Quando fala do espetáculo circense, Nelson está indicando o procedimento: apropriação calculada dos modos de expressão do mundo filmado.

Nelson sintetiza o movimento que vai da influência do mundo filmado, passa pela apropriação formal e chega a uma justificação política da retirada do intelectual:

A narrativa, aliás, pretende copiar a simplicidade do espetáculo de circo, por isso a câmara muitas vezes se coloca na posição de platéia voltada para um picadeiro imaginário onde os atores se movimentam. Acho que a realidade brasileira é muito mais circense que científica.⁹⁶

A posição da câmera no lugar da platéia, como vimos, aparece na cena do circo do Fundinho. Mas Nelson procura generalizá-la quando fala em um “picadeiro imaginário” no qual Milionário e José Rico se colocam. De fato, o filme prioriza composições que colocam os dois lado a lado em quadro em plano médio, de frente para a câmera, como veria o espectador de um show da dupla. O que não significa que a montagem não faça movimentos internos, com planos mais fechados em cada um - principalmente compondo o campo-contracampo com o público que assiste. Mas de fato predominam construções que colocam a dupla no “picadeiro”, fundamentalmente quando há apresentações musicais (figuras 10 a 13). No próximo capítulo, discutiremos as relações imbricadas entre a música sertaneja e o espetáculo teatral circense.



⁹⁶ “O cinema à moda caipira de Nelson Pereira”. Luciano Ramos, Folha, 31/01/1981, p. 27



Figuras 10 a 13. *Estrada da Vida* (1980)
Composição visual que coloca Milionário e José Rico “no palco”.

Podemos questionar o quanto esse tipo de composição é de fato pensada como “picadeiro”. A principal fonte deste trabalho sobre a dinâmica do set de *Estrada*, o assistente de direção André Klotzel, disse em entrevista que o diretor “jamais” discutia linguagem ou falava sobre suas escolhas formais. O que podemos elaborar com alguma certeza é que se trata de um tipo de composição simples que privilegia os dois protagonistas em suas habilidades como profissionais do entretenimento treinados no palco. Eles são nivelados como iguais de frente para o público, têm espaço para se expressarem fisicamente com poses e trejeitos característicos, e podem fazer um tipo de diálogo semi-improvisado em bate-bola que flui com naturalidade.

Quando Jean-Claude Bernardet (2018) qualifica Nelson como “autor zerado”, está se referindo a uma cena desse tipo. Trata-se de quando eles se conhecem no Hotel dos Artistas. Nelson compõe a cena com os dois escorados no balcão em plano médio, com o gerente (Turíbio Ruiz) ao centro. Eles estão encenando, tanto um para o outro quanto para o gerente, apresentando-se como ricos e famosos, e gabando-se de seus carrões. Como nós, o gerente percebe que trata-se de uma lorota - e também participa do jogo de cena com caras e bocas. Bernardet afirma que ouviu de Nelson que, quando filmavam essa cena, ele teria ficado insatisfeito com o enquadramento, mas teria deixado a cena seguir porque a atuação era boa em determinado *take* - e aí estaria, na avaliação do crítico, o “zerar-se” do autor. De fato, a cena é um longo plano-sequência estático que dá espaço e tempo para que os dois atuem com humor. A narrativa causal faz uma pausa para apreciarmos a brincadeira, como quando se detém para apreciarmos a música. Eles contam suas mentiras, fazem poses esnobes, e a tensão cômica cresce à medida que partilhamos com o gerente a consciência da encenação dos personagens. Para resolver a cena, um corte põe em quadro um funcionário do Hotel, que chega desmontando a mentira de Milionário e recolocando a narrativa em andamento.

A estratégia de dar tempo e espaço a Milionário e José Rico de fato não se restringe aos números musicais e parece estar relacionada também ao registro de atuação. Os dois não eram atores profissionais de cinema e, segundo a produtora Dora Sverner, a dificuldade em darem o texto roteirizado gerava atrasos e gastava metros preciosos de filme. André Klotzel narra que Nelson trabalhava com uma estratégia de estímulo a um clima bem humorado no set, propondo, imediatamente antes de rodar câmera, brincadeiras e piadas que a própria dupla trazia:

Esse bom humor era o estado permanente da história. E era levado assim, na maneira de dirigir. Não ficava dirigindo ator, “ah, vai mais aqui, mais lá, não sei o que”. Mas no fundo ele dirigia. Não era uma direção formal, era uma direção informal que acontecia o tempo todo. De certa forma, que também não eram atores né. Mas o Nelson tinha muito isso. Não fazia ensaio, nada disso. Ele conversava às vezes: “ah como você faz aquilo lá? Como é que você falou aquilo?”. Começava a levar um papo, tinha vez que isso acabava sendo incorporado, esse papo todo, esse jeito todo. Entendeu? Ele ficava brincando “ah, como é que é aquela história? Ah, faz aquele negócio...” E saía. Então era bem bacana.

De fato, na comparação do roteiro com o resultado final, é perceptível que há em muitas cenas um registro de fala improvisada. Em uma delas, que não existe no roteiro, eles caminham por uma estrada rural em dois planos abertos e longos, com movimentos que os mantêm no centro do quadro. Eles conversam entre si, fazendo descrições redundantes das ações e da narrativa: “será que vamo um dia sair dessa vida?”, “vamo ter que ir a pé mesmo”, frases de efeito e outros cacos. Como contraste, em outros momentos é possível perceber quando estão dando um texto decorado do roteiro. Quando estão desonerados de conduzir a narrativa causal, põem-se a falar, preencher silêncios das cenas, dar conta dos sentidos de forma literal e expositiva. É possível perceber - pelo registro de atuação e pela comparação com o roteiro escrito - que são falas improvisadas, provavelmente partindo de indicações mais gerais, lançadas sobre cenas que tinham no texto apenas um sentido ou uma ação silenciosa.

Por outro lado, o filme chega a de fato apropriar-se de suas histórias. O roteiro de Chico de Assis é baseado nas histórias de vida contadas pela dupla. Mas sabemos que, durante as filmagens, mais episódios eram incorporados às filmagens de maneira mais direta e intempestiva. A produtora Dora Sverner conta que:

A gente filmava, depois tinha o jantar à noite e o Zé Rico adorava falar, começava a falar...E aí o Nelson ria... e aí ia acrescentando... ele era bem mais falante que o Milionário. Mas ele ia contando histórias que enriqueceram muito o roteiro, o filme. Muitas histórias

do filme foi o Zé Rico que contou. Que eram coisas verdadeiras que aconteceram na vida deles. Por exemplo aquela história que ele tá cantando no circo e o dedão aparece. Ele contou isso. “Tava lá, quando a gente era pobre, fui no circo e de repente eu percebi que tinha um furo, eu tentei disfarçar”, enfim. E aí o Nelson falava: “vamo filmar isso amanhã”. Era tudo assim, “vamo filmar isso amanhã”.

De fato, a cena a que Sverner se refere - quando Zé Rico procura esconder de Isabel (Silvia Leblon) um sapato furado durante a apresentação do Circo do Fundinho - não está no roteiro. No texto, eles simplesmente se apresentam, e Isabel vai aparecer repentinamente depois do show. Do ponto de vista de construção de roteiro, a ideia de Zé Rico de fato enriquece a cena, porque cria uma tensão anterior com a possibilidade da futura namorada perceber que ele é pobre.

Ainda recuperando o processo, podemos perceber nos relatos da equipe que havia uma figura importante que fazia uma espécie de mediação com a dupla e o mundo dela. Trata-se de José Reynaldo Cezaretto, que à época trabalhava no estúdio de rádio do produtor do filme Luiz Carlos Villas Boas na feitura do programa Porteira Aberta. Zé Reynaldo era conhecedor de música sertaneja, foi o contato dos produtores do filme com José Raimundo, empresário da dupla, e depois seria ele próprio empresário de música sertaneja. Zé Reynaldo, que também faz o papel do caminhoneiro que faz amizade com a dupla, foi assistente de produção e cuidava da mediação entre a equipe e a dupla. Conta André Klotzel:

E ele fazia produção e era um pouco pra lidar com Milionário e José Rico, com o empresário. Ele que lidava, porque ele sabia a linguagem deles. Então era a ponte da produção com eles. Pra produzir os caras ele que cuidava: “ah o Zé Rico vai não sei onde”, vinha não vinha, tinha que fazer... Ele que falava com Zé Raimundo, ele que cuidava das coisas.

Dora Sverner nos contou que, mais do que mediação, Zé Reynaldo prestava uma espécie de consultoria nas filmagens:

E aí o Nelson falava: “olha vai ser assim, assim, assado”. Aí tinha o Zé Reynaldo, aquele que nos introduziu, que era uma pessoa maravilhosa, bem pé no chão. E ele falava assim: “não, Nelson, não tá bom, o povo não vai entender. Óh, mastiga, mestre, mastiga” [e faz um movimento de abrir e fechar as mãos].

“Mastiga” no sentido de deixar mais simples. São exemplos que pudemos perceber de incorporações formais e modos de escuta e mediação com a música sertaneja de Milionário e José Rico. São procedimentos que indicam uma dimensão experimental do

processo de trabalho do cineasta. No gesto de escuta, a busca ativa pela incorporação do mundo filmado. É o que, no caldo cultural do período, vai ensejar a pergunta: porque então não entregar logo a câmera? Coloca-se o problema da alteridade em sua dimensão formal. Mas porque essa percepção da música sertaneja como um outro é tão direta no debate sobre o filme? No próximo capítulo, procura-se de fato compreender as manifestações culturais em torno da música sertaneja e de que maneira o filme as incorpora. Por hora, como estamos lidando com o “lado” de Nelson neste encontro, é conveniente passar pelo tema de como a música sertaneja era percebida pelos meios da cultura intelectual de esquerda em que Nelson circulava.

1.5 Música sertaneja: o outro

Em agosto de 1980, no periódico alternativo *O Pasquim*, o crítico Tárík de Souza publicou uma coluna intitulada “Qual é o Brasil do leitor?”. Citando a canção de Aldir Blanc e Maurício Tapajós *Querelas do Brasil* - do verso “O Brazil não conhece o Brasil” -, ele propõe uma espécie de “testezinho” ao leitor. Em tom irônico, o crítico cita nomes de duplas sertanejas, questionando se o leitor as conhece. Ou melhor, se ele conhece “esse Brasil, bem distante do Brasil em que vivemos - eu e você, leitor do *Pasquim*”. Ao longo da lista ele afirma: “Milionário e José Rico também não vale: eles viraram filme, *Estrada da Vida*, dirigido pelo cinemanovista Nelson Pereira dos Santos”⁹⁷.

No próximo capítulo, será discutida com atenção a maneira como a música sertaneja funcionava - pelo menos até o final da década de 1980 - em uma espécie de esfera cultural própria, à parte dos meios intelectuais, da crítica jornalística - dos grandes veículos e da imprensa alternativa - e, até certo ponto, do sistema de mercado da MPB. Por hora, é conveniente observar os momentos em que, lá e cá, este “Brasil com s” emergia para estes meios como dado marginal até os anos de filmagem e distribuição de *Estrada da Vida*. Afinal, como bem coloca a provocação de Tárík de Souza, o filme em si é um destes momentos. Ao fazê-lo, podemos perceber que já era comum a ideia de que tratava-se de uma cultura separada, um outro, sobre a qual o debate, antes de Nelson Pereira entrar nesta seara, já se dava sobre questões como mercado, gosto popular, preconceito e hierarquia de valores na cultura.

Preconceito e desconhecimento são ideias centrais aqui. Como vimos, o próprio Nelson, na ocasião do lançamento do filme, dizia que antes não conhecia Milionário e José Rico e que compartilhava “do preconceito urbano em relação à música sertaneja”⁹⁸. O

⁹⁷ “Qual é o Brasil do leitor?”. Tárík de Souza, *O Pasquim*, ano XII, nº 583, 1980.

⁹⁸ Público de Mazaropi [sic] aplaude filme de Néelson Pereira dos Santos. Susana Schild, *Jornal do Brasil*, 11/12/1981.

assistente de direção André Klotzel afirma, sobre a equipe do filme, que “Nenhum de nós conhecia [Milionário e José Rico]. Nem sabia quem era, nem tinha ouvido falar. Nem o Nelson. O Nelson muito menos, porque o Nelson era completamente fora disso.” A produtora Dora Sverner afirma que a ideia dela e do marido de fazer um filme sobre Milionário e José Rico só chegou a Nelson por circunstâncias profissionais:

A gente foi falar com a [produtora] NAU, e ele estava lá. Eu nunca teria tido a audácia de pensar no Nelson pra um filme de sertanejo, que naquela época a gente desprezava. Vamos ser sinceros? Era música de... sei lá, de caminhoneiro. Eu nem sabia o que era aquilo. E o Nelson era o pai do Cinema Novo. Eu não teria pensado, sinceramente. Mas foi uma feliz coincidência.

Para fazer com que a equipe, formada por um misto de ecanos⁹⁹ e técnicos mais velhos ligados ao cinema novo, conhecesse e perdesse o preconceito com a música sertaneja, Nelson fez com que todos ouvissem discos de Milionário e José Rico repetidamente, tanto na pré-produção quanto durante as filmagens. Literalmente um movimento de *escuta*, ambientação no mundo dos personagens. Procedimento de processo em consonância com o que discuti até aqui. Dora Sverner relata que a estratégia foi bem sucedida:

Tudo uspiano. Uspiano naquela época era pior do que hoje em dia. Tudo achando que era intelectualzinho e papapá. Quando começou, antes da filmagem ele chamou a equipe inteira e falou assim: “agora nós vamos ouvir a música deles. Porque eu não vou conseguir fazer um filme se vocês não gostarem da música. Porque é um musical, então cês tem que aprender a gostar dessas músicas”. E ele punha pra gente ouvir o tempo inteiro. E chegou um momento que todos nós cantávamos as músicas do Milionário e José Rico, que até hoje eu lembro, eu gosto, acho que é uma música de muita qualidade. Era só preconceito, né?

Admitido por Nelson e pela equipe, o “preconceito” com a música sertaneja aparece inclusive durante a campanha de lançamento do filme. Quando *Estrada da Vida* foi lançado no Rio de Janeiro, um anúncio no *Jornal do Brasil* chama o espectador: “Quebre o preconceito e venha rir com a dupla mais autêntica da música brasileira”. O lançamento no Rio foi posterior ao de estados como São Paulo e Minas Gerais, sendo cidade tradicionalmente refratária à música sertaneja (Alonso, 2015).

No mesmo *Jornal do Brasil*, o pesquisador José Ramos Tinhorão dedicou várias de suas colunas durante a década de 1970 a uma defesa da “música caipira, que tanto horror causa a altos representantes da cultura urbana brasileira”¹⁰⁰. Música que ele percebia ter

⁹⁹ Estudantes e recém-formados da Escola de Comunicações e Artes da USP.

¹⁰⁰ “O que se pode aprender com a música sertaneja”. José Ramos Tinhorão, *Jornal do Brasil*, 09/07/1976.

sido “ignorada até hoje em nome de um preconceito cultural que reflete, em última análise, uma posição elitista (quando não de complexo de inferioridade)”¹⁰¹. E relata ter sido questionado por um colega de crítica do jornal: “o que é que os leitores do JB tem a ver com as duplas caipiras?”, afirmando que o desconhecimento dessa produção cultural seria sintoma de uma “herança colonial”¹⁰². Perceba-se que há aqui uma proximidade com o discurso de Nelson quando este fala que está se “descolonizando” ao realizar *Estrada da Vida*: um certo elemento do corpo cultural nacional havia sido ignorado por nosso campo intelectual, e sua redescoberta é um imperativo. Mas há um ruído nesta aproximação, porque, para Tinhorão, Milionário e José Rico já seriam parte de uma deturpação da música caipira autêntica. Entraremos nesta seara no próximo capítulo.

Por hora, o que é importante é que Milionário e José Rico estavam identificados a esta música sertaneja urbanizada, sendo vistos como modernizadores do gênero. E a crítica a eles nesta linha respingou em *Estrada da Vida*, como percebemos em coluna de Miguel de Almeida na *Folha de São Paulo*:

Ou melhor: o que adianta um filme como *Estrada da Vida*, de Nelson Pereira dos Santos, onde o conteúdo parece fornecido pela indústria do disco, não pelos artistas, vítimas do mercado fonográfico? [...] (Todos sabem que Milionário e Zé Rico não são considerados artistas sertanejos, mas um produto forjado pela indústria do disco. Cantam, e todos ouviram, boleros, rasqueados, além de imitações de intérpretes mexicanos).¹⁰³

Essa leitura que combina nacionalismo com uma crítica classista ao mercado do disco aparecia também na imprensa alternativa. Em abril de 1977, o semanário *Opinião* trazia uma reportagem sobre a concentração de músicos no Largo do Paysandu, no centro de São Paulo, reduto onde artistas sertanejos e circenses tentavam vender apresentações. O repórter Rivaldo Chinern narra a situação dos músicos como de degradação: “A impressão que se tem de longe é a de alguém tentando vender algum produto barato a preço de ocasião”¹⁰⁴. E faz uma comparação entre a situação dos músicos pobres do Largo à dos que vendem milhões, citando Leo Canhoto e Robertinho e Milionário e José Rico.

Nas reportagens da grande imprensa, a música sertaneja tendia a aparecer também na chave do destaque ao caráter mercadológico e massivo. Várias reportagens tratam do gênero no mesmo tom: enquanto os críticos esperneiam e a classe média ignora, estes curiosos caipiras faturam milhões. Em 1977, a revista *Manchete* publicou uma reportagem

¹⁰¹ “O que se aprende com os 31 anos de Tônico e Tinoco”. José Ramos Tinhorão, *Jornal do Brasil*, 08/02/1974.

¹⁰² Livro fala de música sertaneja mas cururu é com Antonio Cândido”. José Ramos Tinhorão, *Jornal do Brasil*, 29/10/1976.

¹⁰³ “Beleza e populismo”. Miguel de Almeida, *Folha de São Paulo*, 10/12/1981.

¹⁰⁴ “Moda de viola”. Rivaldo Chinern, *Opinião*, 08/04/1977.

intitulada “O Sucesso dos Caipiras”, com foto de Milionário e José Rico (figura 14). A reportagem destaca que, “ainda hoje, a música caipira provoca gargalhadas nos cariocas em geral e, com raras exceções, nos paulistas da capital”, mas afirma que o país estava vivendo um *boom* sertanejo, embalado por um verdadeiro “mercado de massa”. Massa que “embora não seja uma classe de alto poder aquisitivo, é tão numerosa que se torna incrivelmente tentadora para quem deseja vender um alguma coisa de valor inferior a 50 cruzeiros”¹⁰⁵.



Figura 14. “O Sucesso dos caipiras”. *Manchete*, 30/06/1977.

A reportagem comenta a entrada da música sertaneja nas cidades, tendo Milionário e José Rico como exemplo de “novos caipiras”.

Quase 10 anos antes, a mesma *Manchete* publicara, em junho de 1968, uma reportagem de título “Yes, nós somos bacanas”. O texto discute o fenômeno de artistas que, à margem do bom gosto, vendiam milhões. Os casos discutidos são a dupla caipira Tônico e Tinoco, o cantor gaúcho Teixeira, a escritora Cassandra Rios e o cineasta Amácio Mazzaropi. Desenha-se uma oposição entre a cultura prestigiada e a destes produtores. Mazzaropi é qualificado duplamente pela reportagem: “para os críticos o anticinema, para as estatísticas o maior êxito de bilheteria do cinema brasileiro”. O próprio Mazzaropi não deixa de afirmar oposição: “engraçado, a turma do cinema novo vive me xingando”. De Tônico e Tinoco diz-se que a versão deles de “Disparada” vendeu mais que a de Jair Rodrigues. A reportagem sintetiza o argumento:

¹⁰⁵ “O Sucesso dos caipiras”. *Manchete*, 30/06/1977.

Eles atuam nas fronteiras do que a crítica define como mau-gosto. E, no entanto, são autênticos ídolos populares. Para os sociólogos são um fenômeno típico do subdesenvolvimento. Mas enquanto os críticos discutem, todos eles permanecem em cartaz, recolhendo muitos milhões.¹⁰⁶

Essa reportagem é especialmente interessante porque seu argumento de fundo se relaciona a uma das principais discussões da cultura popular brasileira a partir de 1967. O título da reportagem oferece a pista. “Yes, nós somos bacanas”, além de trabalhar uma gíria jovem, é uma referência à marchinha “Yes, nós temos bananas”, de João Braguinha e Alberto Ribeiro, sucesso no carnaval de 1937. O título da marchinha aparecera, como verso, na canção “Marginália II”, do álbum auto-intitulado de Gilberto Gil lançado um mês antes da publicação da reportagem. E o texto opera num registro argumentativo atinado com a proposta tropicalista de tensionamento das hierarquias de valor artístico a partir da percepção do que é popular no mercado de bens culturais.

De fato, no álbum-manifesto do tropicalismo, *Tropicália ou Panis et Circenses*, de julho daquele mesmo ano, está o que pode ser o momento chave deste movimento crítico, a gravação por Caetano Veloso da canção *Coração Materno* de Vicente Celestino - tipo de música que, desde pelo menos o surgimento da bossa nova, poderia ser caracterizado como, pelo menos, uma cafonice (Vicente, 2010). A busca tropicalista pela apropriação do que vende, associada também ao tensionamento do imperativo político da arte - *panis et circenses* -, fez com que o movimento se apropriasse de gêneros tidos pela cultura de esquerda como alienados e mercadológicos - a Jovem Guarda foi o mais destacado. E não é de se surpreender que foram os tropicalistas os que, dentro do campo artístico prestigiado, mais sistematicamente procuraram um diálogo com a música sertaneja.

Gustavo Alonso (2015) realiza um panorama das aproximações de tropicalistas com a música caipira/sertaneja. A partir de 1968, particularmente o compositor Tom Zé e o maestro Rogério Duprat conduziram experiências de apropriação formal. O movimento típico de colagem aparece em *2001*, de Tom Zé e Rita Lee, gravada pelos Mutantes: viola caipira e rock psicodélico são justapostos, o sotaque da roça fazendo referência ao filme de ficção científica de Stanley Kubrick. Duprat seguiu com o projeto consciente de apropriação da música rural com *Nhô Look*, álbum de 1970. O maestro realizou pesquisa de campo em cidades do interior e formulou um disco que combina música pop e caipira - o título é uma brincadeira com a corruptela de senhor “nhô” e a expressão do campo da moda *new look*. O álbum estava associado a um desfile de moda de mesmo nome e tema produzido pela Gravadora Philips¹⁰⁷, que contou com espetáculo de Duprat com Rita Lee e Tonico e Tinoco.

¹⁰⁶ “Yes, nós somos bacanas”. Carlos Acucio, *Manchete*, 29/06/1968

¹⁰⁷ Gustavo Alonso (2015) afirma que a ideia do desfile surgiu depois do álbum, por iniciativa da gravadora. Mas em reportagem da época na revista *O Cruzeiro* de 17/11/1970, afirma-se que o álbum foi encomendado para o desfile.

São projetos pontuais, dos quais trouxemos os exemplos mais significativos - Duprat em si renegaria a experiência com música caipira posteriormente - mas que apontam para uma leitura da música sertaneja. Dentro do esquema da montagem tropicalista, que justapõe arcaico e moderno e afirma que a convivência entre eles é formadora do nacional - “bossa e palhoça”, “bumba-iê-iê-boi”¹⁰⁸ -, a música sertaneja é entendida como parte deste Brasil antigo dos rincões. Em contato com o moderno, ela produz choque.

A valorização, como dado do nacional, de uma manifestação cultural “dos rincões”, que é massiva e desprestigiada, bem como o questionamento da necessidade de uma crítica política direta são procedimentos comuns ao projeto tropicalista e a *Estrada da Vida*.

No próprio ciclo dos “filmes populares” de Nelson Pereira dos Santos podemos ver dicas de uma aproximação com os tropicalistas. Tanto em *O Amuleto de Ogum* quanto em *Tenda dos Milagres* há a participação central do músico Jards Macalé - se não propriamente um tropicalista do núcleo, Macalé estava próximo, foi vaiado no IV Festival da Globo de 1969 por cantar uma canção sobre o Batman, e foi arranjador do álbum *Transa* de Caetano Veloso. No inferninho de *O Amuleto de Ogum*, hora toca-se Rolling Stones, hora um bolero. E *Tenda dos Milagres* tem como música tema *Babá Apalá*, de Gilberto Gil.

A hipótese é que o movimento político de Nelson em direção a Milonário e José Rico tem, entre outros fatores, uma certa sensibilidade análoga à postura tropicalista, que permite olhar para a música sertaneja como algo a ser valorizado na ideia de nacional. Música desprestigiada, vista com preconceito e tida como mercadológica, ela pode ser apreciada em uma cultura que progressivamente - e com o empurrão fundamental dos tropicalistas - vai aceitando cada vez mais a mediação do mercado e “libertando” os produtores da necessidade do discurso político direto. Em síntese, isso que chamo de sensibilidade tropicalista se associa aos outros problemas aqui debatidos: o olhar atento para o filme popular proposto por Paulo Emilio; o entendimento do povo como possível público de uma cultura de massa; a retirada da negatividade para com o mercado de bens culturais; e por fim um distensionamento das intenções críticas e conscientizadoras da arte. Como não se pode ser esquemático, para *Estrada da Vida* e os “filmes populares” de Nelson, como vimos, isso se associa a certas permanências do projeto nacional-popular, e transcende para discussões além, como as da moda “antropológica” e a diluição da política autoral.

Até aqui, olhamos para *Estrada da Vida* como um projeto de Nelson Pereira dos Santos, e para a música sertaneja como uma manifestação cultural vista como “outra” pelo cineasta e seus pares. No próximo capítulo, vamos observar *Estrada da Vida* como um filme

¹⁰⁸ Dos versos das canções *Tropicália*, de Caetano Veloso, e *Geléia Geral*, de Gilberto Gil.

de Milionário e José Rico, procurando ver nele as questões internas do campo cultural da música sertaneja.

Capítulo 2 - Um filme de Milionário e José Rico

2.1 Caipiras e sertanejos

No Circo do Fundinho, pouco antes de entrarem no picadeiro, Milionário e José Rico entram em conflito com o empresário Malaquias, que os agenciou para o show no local. Nos bastidores, Malaquias pergunta se os dois “não vão se vestir”, ao que respondem: “por acaso estamos pelados?”. Os dois estão com roupas casuais, ambos de camisa aberta e paletós diferentes, e José Rico, habitualmente, de óculos de sol tipo aviador. O empresário diz que assim não podem se apresentar, esclarecendo que “dupla caipira se veste igual”. Ao que José Rico responde: “olha aqui zum, dupla caipira não! *Nóis* *somo* Milionário e José Rico, caipira pode ser você e o teu pai”.

Construído no filme com humor leve, este diálogo contém em si coordenadas que localizam Milionário e José Rico na música sertaneja. A questão das roupas se relaciona com a negativa à caracterização como “dupla caipira”. Ao longo da narrativa, o figurino da dupla varia. Quando são pobres, usam roupas casuais como as do Circo do Fundinho. Quando estão trabalhando como pintores, usam uniformes sujos de tinta, com um chapéu de papel um tanto mambembe. Mas quando ascendem à fama, passam a se vestir de forma espalhafatosa e colorida (figura 16). Roupas que remetem à Jovem Guarda ou talvez ao tropicalismo e à cultura da discoteca, por vezes com o acessório do chapéu de *cowboy*. De fato, eles não se vestem como uma dupla caipira. A maior de todas elas, Tônico e Tinoco, era conhecida por vestir-se com a mesma roupa, frequentemente uma combinação de camisa de flanela e chapéu - no início da carreira, de palha (figura 15).



Figura 15. Tônico e Tinoco em foto promocional do filme *Lá no meu Sertão* (1963).



Figura 16. *Estrada da Vida* (1980)
Figurino da dupla já no fim do filme.

A questão do figurino da dupla refletia mudanças em andamento na música sertaneja no período. Desde o início da década de 1970, várias duplas como Milionário e José Rico já não se vestiam sob a convenção visual do caipira. A música também mudava. Ao invés de usar somente violas, as canções já contêm instrumentação orquestral, metais e guitarras. As letras passam a explorar um romantismo popular à la Roberto Carlos, e amenizava-se o sotaque caipira. As formas musicais se aproximam de ritmos estrangeiros, em detrimento dos ritmos tradicionais paulistas cantadas por Tonico e Tinoco e outras duplas caipiras.

Em matéria no *Correio Braziliense* em 1980, Milionário e José Rico relatam a produção de *Estrada da Vida*. Uma pergunta do repórter mostra que Nelson Pereira dos Santos não era o único a ter de se defender de questionamentos à época:

- A gente percebe que a música sertaneja há uns dez anos se mantinha muito num trabalho de viola e um instrumental mais apropriado. Mas vocês trabalham com orquestração, com uns arranjos que se aproximam muito da música mexicana. Vocês não acham que isto pode ser perigoso para a tradição da música sertaneja e para a própria cultura que ela representa?
- Não acreditamos que represente perigo, porque ainda existe a tradição da música sertaneja. Veja bem o Tonico e Tinoco, que são um patrimônio da música sertaneja. Mas até eles estão usando este tipo de instrumento. Eles estão apenas melhorando o gênero, mas o estilo é o mesmo, a intenção é a mesma. Antigamente, as duplas gravavam apenas com uma viola e um violãozinho, mas hoje todos

¹⁰⁹ Cód. FB_0471_027

estão preocupados em melhorar, em modificar, de acordo com a evolução das coisas. É apenas uma *roupagem* diferente.¹¹⁰

A “tradição da música sertaneja” se mantém apesar da “evolução das coisas” e da “roupagem diferente”. Cinco anos depois, José Rico seria mais duro com Tonico e Tinoco em sua defesa da “evolução”: “Quem grava música folclórica hoje não vende. Tonico & Tinoco empacaram na toada e não são capazes de tocar um bolero. Nós tocamos de tudo e nos tornamos campeões” (apud Alonso, 2015, p. 67) - cutucou, fazendo referência à canção *Estrada da Vida* com “campeões”.

A menção a uma tradição, representada por Tonico e Tinoco, juntamente com a consciência da transformação, fornecem os dados para compreender do que se trata, afinal, a música sertaneja na década de 1970. Existe uma coesão que integra Milionário e José Rico e as duplas caipiras, mesmo que os protagonistas de *Estrada da Vida* façam questão de demarcar uma separação. Neste sentido, trabalho com a hipótese de Allan de Oliveira em sua *Antropologia da música sertaneja* (2009), de que a música sertaneja constitui um campo dentro da música popular. O uso do termo, baseado na leitura do sociólogo francês Pierre Bourdieu, tem no trabalho de Oliveira o caráter de ferramenta de análise do que ele vê como um sistema simbólico em torno da música sertaneja, visto como autônomo e permeado por disputas internas de legitimidade. A música sertaneja constituía no período um gênero musical atravessado por uma trajetória histórica, narrativas de origem e disputas em torno de transformações e acomodações.

Ainda que continuasse em movimento, sofrendo muitas transformações até hoje, esse campo já estava plenamente configurado naquela década de 70, quando Nelson Pereira dos Santos decidiu representá-lo em filme. Na realidade, *Estrada da Vida* é um filme que tematiza justamente o campo. Não é só um filme *de* música sertaneja, como muitos outros feitos à época, mas um filme *sobre* música sertaneja. Narrando a trajetória de uma dupla importante, o filme apresenta ao público os diversos meios e situações que configuram o campo: o circo, a gravadora, as revistas, as rádios, os shows, os rodeios. Estes elementos não são genéricos, mas existem na realidade: a gravadora é a Chantecler, a rádio é a Aparecida, a revista é a *Moda e Viola*. São elementos familiares para o público de Milionário e José Rico, que vê na tela um universo que reconhece. Mesmo os conflitos do campo são aludidos em *Estrada da Vida*. O cenário urbano em que se passa o filme alude à transformação fundamental dessa música: sua ida às cidades nas décadas de 1960 e 1970. É por estas razões que neste capítulo exploro este universo, procurando

¹¹⁰ “Milionário e José Rico: uma dupla que explode no oitavo disco e no cinema nacional”. *Correio Braziliense*, 12/01/1980. Grifo nosso.

compreender a representação feita da música sertaneja por *Estrada da Vida* e o lugar do filme dentro do campo.

A ideia de que a música sertaneja é um campo autônomo na música popular brasileira se relaciona à principal disputa travada nele a partir da década de 1960: a de tradição e modernidade, ou, em outras palavras, caipira e sertanejo. Milionário e José Rico, como já apontamos, são vetores deste debate, e sua representação em *Estrada da Vida* aponta para esta tensão entre continuidade e ruptura.

Há consenso acadêmico de que a música caipira que chega ao disco é um conjunto de adaptações de manifestações musicais que acontecem na vida cotidiana dos caipiras¹¹¹. São exemplos as festas religiosas como Folia do Divino e de Reis, danças como a de São Gonçalo, catira e cateretê, e desafios como o cururu. Tem destaque na construção desta bibliografia os trabalhos de pesquisa folclórica de Mário de Andrade na década de 1920, que por seu lado influenciaram Antonio Candido. Este autor, partindo do projeto de estudar o desafio musical cururu, acaba por escrever o ensaio etnográfico mais amplo *Os Parceiros do Rio Bonito*, tese de doutorado defendida na FFLCH USP em 1954. Neste texto o autor propõe a definição de que o caipira seria o morador das zonas rurais ocupadas pelos paulistas. Absorvendo o termo “paulistânia”, de seu professor Alfredo Ellis Junior, Candido afirma que essa região “é o atual estado de São Paulo, é grande parte do estado de Minas, é o sul de Goiás, é parte do Mato Grosso e é parte do Paraná, com afinidades com o Rio de Janeiro e o Espírito Santo, aí você encontra o caipira”¹¹². Na etnografia, Candido (2017) descreve os caipiras que observou como camponeses de modo de vida rústico, organizados em torno da produção de subsistência, com elos de ligação através da organização em bairros rurais.

Sendo amparada na observação de modos de vida e tratos culturais, a definição de Antonio Candido influenciou a produção acadêmica sobre a cultura dos caipiras, notadamente a música feita antes ou fora do mercado fonográfico. Ivan Vilela (2013) enfatiza a centralidade da viola caipira nessas manifestações musicais, e coloca a moda de viola como um dos ritmos centrais dessa cultura. As características principais da moda de viola são a dupla cantando em intervalos de terças, instrumentação em viola e, fundamentalmente, estrutura de romance, ou forma épica, em que cada música “conta uma história” - usualmente trágica. O mesmo autor, bem como José de Souza Martins (1974), afirma que a música caipira tem valor utilitário dentro dos bairros rurais, sendo fator de coesão de grupo, parte da liturgia religiosa popular e meio de transmissão oral de memória e valores comunitários.

¹¹¹ Ver, por exemplo, Vilela, 2013, Oliveira, 2009, Martins, 1974.

¹¹² Entrevista a Walnice Nogueira Galvão, Jornal da USP, disponível em: <https://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-antonio-candido-paulo-betti-e-o-cururu-um-inedito/>. Consulta em 03/04/2021.

Esta música chega ao disco inaugurando novas configurações de forma¹¹³ e uso, bem como um dos gêneros que mais venderam no Brasil no século XX (Vilela, 2013). A história consagrada das primeiras gravações envolve o escritor e humorista Cornélio Pires, que atuava na imprensa, no rádio e em apresentações orais conhecidas como “conferências humorísticas”. Nestes meios Pires utilizava anedotas e “causos” para realizar uma defesa do caipira paulista, de certa forma em resposta ao “Jeca Tatu” pejorativo de Monteiro Lobato, que aparecia em fins da década de 1910, em crônicas de jornal e no livro *Urupês* (1918). Elementos do trabalho de Cornélio influenciaram, a partir da década de 1930, outros caipiras: o uso da linguagem oral acaipirada, a figura do caipira bom mas astuto, que se vinga com esperteza do desdém do homem da cidade, e a criação de humor no choque da representações dos mundos rural e urbano (Saliba, 2002).

A anedota da gravação dos primeiros discos de música caipira é cercada de folclore, e como bem nota Elias Saliba (2002), folclore alimentado pelo próprio Cornélio. O escritor consegue um acordo com a empresa Byington & Co., representante nacional da gravadora norte-americana Columbia. A Byington era uma empresa importante do setor elétrico, conjugando serviços de infraestrutura, produção de energia e as chamadas “diversões eletrônicas” (Freire, 2013). Cornélio Pires consegue lançar com a empresa uma série de discos de 78 rotações que contém, além de modas de viola, anedotas e imitações de aves¹¹⁴.

A série vende bem, e a A Byington & Co rapidamente organiza a Turma Caipira Cornélio Pires, coletivo que lançaria os próximos discos da série - a gravadora concorrente, RCA-Victor, lança sua própria Turma Caipira Victor em 1931. A Byington manteria uma longa trajetória no entretenimento popular, com a criação da Rádio Cruzeiro do Sul, incursões importantes no cinema sonoro e a continuidade do interesse pela música rural por parte da gravadora - que depois se tornará a Continental, dona do selo Chantecler, de Milionário e José Rico. Cornélio, e seu sobrinho Ariovaldo Pires, que depois adotaria o pseudônimo de Capitão Furtado, seriam populares no agitado cenário do rádio e da música popular paulista nos anos 1930 (Moraes, 2000), com programas humorísticos que tocavam música caipira.

¹¹³ Tinoco descreve a cantoria na fazenda, antes do disco: “Antigamente eu com o Tônico, nós cantava romance. Romance de três horas, duas horas. Tomava café no meio do romance, um bolinho. E tudo de cor! [...] Hoje o povo ouve a música olhando no relógio.” Programa Ensaio, TV Cultura, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1RlencM9SA0>. Acesso em 09/06/2023.

¹¹⁴ Alguns discos originais da série vermelha estão depositados na Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo, com uma e outra digitalização disponível *online*: <https://www.youtube.com/watch?v=VTKMW1aJb7g>. Consulta em 27/04/2021 . Outras cópias circulam entre colecionadores, como se vê numa busca no site de revendas Mercado Livre. Muitos discos foram digitalizados e disponibilizados por colecionadores no site Youtube, como exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=EKyN7ouoCEc>. Consulta em 27/04/2021.

A aventura fonográfica de Cornélio Pires ganharia, ao longo do tempo, o status de mito fundador da música caipira/sertaneja, em caso análogo a “Pelo Telephone”, gravação tida como primeiro samba gravado (Oliveira, 2009). Apesar de manifestações do mundo rural já aparecerem antes, na produção de figuras como Catulo da Paixão Cearense e Paraguassu, as gravações de Cornélio firmaram-se como marco inaugural. Foge ao escopo deste trabalho discutir as razões para isso, mas é digno de nota o fato de figuras envolvidas nas primeiras gravações, como Cornélio Pires, Capitão Furtado e Raul Torres terem longa carreira no rádio e no disco ligado à música caipira, passando décadas em relevância. A narrativa fundacional em torno de Cornélio Pires seria valorizada por organizadores da história da música caipira, como a folclorista e apresentadora Inezita Barroso, a jornalista Rosa Nepomuceno (1999) e o crítico José Ramos Tinhorão (1979), este último um preservador da história e do acervo de Capitão Furtado¹¹⁵.

No Rio de Janeiro, a dupla Alvarenga e Ranchinho ganha notoriedade na década de 1930 caracterizados como caipiras, mas misturando as referências rurais com ritmos diversos como tangos e marchinhas. Eles articulam a figura do caipira com uma comicidade de teor fortemente político que renderia alguns problemas com a censura do regime varguista (Mazotti, 2011).

Oliveira (2009) e Tinhorão (1979) observam que principalmente nas décadas de 1920 a 1940, a música popular constituía um amálgama de ritmos, em que duplas caipiras gravavam marchinhas de carnaval e sambistas gravavam emboladas. Era o tempo dos “conjuntos regionais”, como Turunas da Mauricéia e Bando de Tangarás. Figuras como Noel Rosa, Donga, Pixinguinha e Almirante tiveram suas passagens por conjuntos regionais. Alvarenga e Ranchinho, nesse universo, cumpriam o papel de caipiras paulistas. Oliveira comenta que a ideia de “sertanejo” na cultura do Rio de Janeiro daquele momento era pouco distintiva, sendo o sertanejo do Nordeste e o caipira paulista parecidos para o olhar do público urbano, curioso pela música dos interiores tanto quanto pela internacional, num clima de cosmopolitismo cultural. Por outro lado, o interior, ou um “sertão” totalizante, se colocava em oposição ao “litoral” urbanizado, influenciado pela cultura europeia e norte-americana e visto como local onde se dava o progresso (Oliveira, 2009). O acerto de contas com a ideia de um “sertão” atrasado foi tema central nas primeiras décadas da República, permeado por uma ideia de “redescoberta do país” (Hardman, 1992).

A partir da década de 1950, a música caipira e os próprios Alvarenga e Ranchinho deixam de ter qualquer destaque no Rio de Janeiro, restringindo-se como gênero musical identificado aos interiores, na chamada “paulistânia”. Enquanto Alvarenga e Ranchinho ainda faziam sucesso no Rio, nas décadas de 1930 e 1940, em São Paulo, a música caipira

¹¹⁵ Acervo hoje depositado, juntamente com outros recolhidos por Tinhorão, no arquivo do Instituto Moreira Salles.

ampliava seu espaço. Era o que Ivan Vilela (2013) chamou de “primeira fase” da música caipira, ainda bastante vinculada aos personagens das Turmas Caipiras. Além de Capitão Furtado, outros nomes importantes eram Raul Torres, com suas duplas com Serrinha e Florêncio, e o compositor João Pacífico. Mesmo Vilela não inclui Alvarenga e Ranchinho como parte central desse período da música caipira. Ao invés do caipira mais satírico e cosmopolita que aparecia na noite carioca, as duplas que atuavam em São Paulo já apontavam para maior ênfase nos ritmos e temas rurais caipiras, na melancolia e nas tragédias narradas em modas de viola.

Mas até meados da década de 1940, a música de artistas como Raul Torres era ainda gravada com arranjos que misturavam a viola e instrumentos de choro. Como dissemos, a música popular permitia um trânsito dos artistas entre os gêneros de diferentes origens, num cenário ainda parecido com o que se via desde a década de 1920. Ao longo da década de 1940, entretanto, consolidou-se um processo que centralizou o samba carioca como referência de música “nacional”. Hermano Vianna (2002) observa como este projeto teve participação de intelectuais e do próprio Estado, no movimento varguista de difusão de uma coesão nacional difundida pelo rádio desde a capital federal. Essa ideia permanece forte na década de 1950, justamente quando Nelson Pereira dos Santos realiza *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1956).

Como observa Allan de Oliveira (2009), a partir do momento em que o samba é visto como “nacional”, consolida-se a visão de que tudo que vem de outras regiões do país é “regional”. Ao mesmo tempo que o regional passa a não ser mais tão indistinto, e diferentes representações vão surgindo. Exemplo claro são as primeiras gravações do “gaúcho” Pedro Raimundo, do “nordestino” Luiz Gonzaga e dos “caipiras” Tonico e Tinoco, todas feitas entre 1945 e 1950. Tonico e Tinoco se tornariam a base da dupla caipira, a partir de uma ênfase reiterada do “caipirismo” de vestuário, linguagem, encenação de palco e forma musical. Começa principalmente com Tonico e Tinoco o que Vilela (2013) chamou de “segunda fase” da música caipira. Neste momento, com a dupla como ponta de lança, a música caipira passa a fazer sucesso com base no instrumental de viola e violão e nas formas musicais consideradas tradicionais paulistas. Tonico e Tinoco conformam o que seria visto a partir de então como a mais “caipira” ou “de raiz” das formas da música caipira.

Os irmãos João Salvador Perez e José Perez, oriundos de São Manuel (SP), tinham a música como atividade paralela aos serviços agrícolas e manuais até chegarem à capital do estado em 1941. Rapidamente entram no circuito de calouros no rádio paulista, consagrando-se em 1942, quando vencem um concurso do *Arraial da Curva Torta*, programa de Capitão Furtado na Rádio Difusora. O radialista dá o nome Tonico e Tinoco à dupla, que se notabiliza pelo canto em terças muito agudo. Em 1946 lançam seu primeiro clássico - talvez o maior da música caipira -, *Chico Mineiro*, moda de viola de narrativa

trágica. Nesse período já estão contratados pela Discos Continental, gravadora da Byington & Co., que em 1943 terminara seu contrato com a norte-americana Columbia. Ainda nos anos 1940 recebem o epíteto “Dupla Coração do Brasil”, sempre se portando como caipiras e focando as canções no repertório rítmico mais tradicional do interior paulista. Passam a atuar na Rádio Bandeirantes e na Rádio Nacional e a se apresentar regularmente em circos. Em 1950 participam da transmissão inaugural da TV Tupi. Veremos à frente que Tônico e Tinoco teriam ainda uma carreira considerável no cinema brasileiro.

Nas décadas de 1960 e 1970, a música sertaneja se consolida como um dos maiores filões da música popular. Este processo se constitui através de diversas transformações de ordem estética, midiática e de produção que vão tornar esta música massiva e ao mesmo tempo apartada, ou autônoma, da consagrada cultura brasileira produzida durante a ditadura militar.

Eduardo Vicente (2010) propõe que a partir de fins da década de 1950 começou a se conformar no país uma “estratificação do consumo musical”. Este paradigma é inaugurado com o surgimento da bossa nova. Segundo Vicente:

a bossa nova surge e acaba por se estabelecer como o grande divisor de águas no campo [da música popular]. “Chega de Saudades” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes, 1958) assume o papel de canção manifesto da bossa nova, que se estabelece como a oposição urbana, discreta e moderna aos temas melodramáticos e interpretações carregadas típicas dos cantores do rádio. Ao sintetizar o Brasil moderno e progressista do período JK, a bossa nova não só oferece uma nova configuração de nacionalidade, [...] como constrói e legitima sua linha de influenciadores (Noel, Ary, Mário Reis, Caymmi) e oposições (a fossa, o samba-canção abolido, o dó de peito...). (2010, p. 81)

Como vimos, nas décadas de 1960 e 1970 aconteceu uma forte massificação da música popular. Era o período da consolidação do Long-Play (LP), formato de disco de longa duração em 33 rotações, tendo *Chega de Saudade* de João Gilberto como um marco. As gravadoras multinacionais, como Phillips, Polygram e EMI, com seus *casts* repletos das últimas modas do rock e de outros gêneros de sucesso, formavam seus próprios elencos nacionais incluindo artistas da Jovem Guarda, MPB, tropicalismo, etc. Estes discos nacionais eram mais associáveis ao produto estrangeiro, possuíam maior valor agregado e se destinavam, relativamente, a um público de maior renda. Em 1969, a chamada “Lei Disco é Cultura” é promulgada, oferecendo às *majors* a possibilidade de abater parte dos impostos no pagamento de direitos autorais a compositores e intérpretes brasileiros. Com isso, além de trazer ao país discos já lucrativos no exterior, tinham incentivo fiscal para produzir o disco nacional, favorecendo o aumento de seus *casts* com o que havia de mais popular e até mesmo de músicos com menor potencial de venda (Oliveira, 2018).

Ainda segundo Claudio Oliveira (2018), as gravadoras nacionais denunciavam à época o “jogo duro” praticado pelas multinacionais. Neste sentido, uma estratégia da indústria brasileira do disco foi fixar-se na produção de música popular massiva: por um lado, românticos como Amado Batista e Waldick Soriano, e por outro, “regionais” como o gaúcho Teixeirinha e a música sertaneja. Esta música, segundo Eduardo Vicente (2010), era destinada a um público de menor renda, morador dos interiores do país ou das periferias urbanas repletas de migrantes rurais. Esta estratificação se reflete na maneira como a música sertaneja era percebida - ou ignorada - pelos meios culturais prestigiados.

A estratificação tinha ainda um componente regional. Enquanto as multinacionais eram sediadas no Rio de Janeiro, as gravadoras paulistas, como Continental, Chantecler e Copacabana, encabeçavam a produção da música regional e romântica. A Chantecler é fundada em 1959, seguindo uma estratégia inicial de manter a produção de discos de 78 rotações, principalmente música sertaneja. O LP de 33 RPM não toca na vitrola voltada para o disco mais antigo de 78 RPM, exigindo a troca do eletrodoméstico por um modelo mais moderno. Assim a gravadora voltava-se a uma fatia do público de menor renda, que demoraria mais para trocar suas vitrolas (Vicente, 2010). Uma forte concorrência se estabelece entre as gravadoras paulistas, cada uma com nomes fortes no mercado do sertanejo. Em 1972, a Chantecler é comprada pela Continental, tornando-se um selo da última. O selo será responsável por lançar Milionário e José Rico, que na década de 1970 seriam o segundo produto mais vendido da gravadora, atrás apenas do cantor “brega” Amado Batista¹¹⁶.

A sede da Chantecler é um dos principais cenários de *Estrada da Vida*, onde Milionário e José Rico alcançam a fama. Logo na primeira vez em que chegam ao estúdio, uma panorâmica dá conta do espaço: a fachada térrea, a recepção e um “estúdio A”. Ao chegarem, veem pelo aquário do estúdio uma outra dupla sertaneja gravando uma canção. O empresário Zé Raimundo apresenta os protagonistas a um senhor que está na recepção, que logo entendemos tratar-se de figura de chefia na empresa. É evidente que há, na representação da Chantecler, uma simplificação que não se arrisca a debater criticamente a indústria do disco. Mas é curioso observar como a empresa é apresentada: não vemos um grande edifício corporativo impessoal, e sim um espaço pequeno ao nível no chão. Temos contato com um “chefe” próximo, colocado na recepção¹¹⁷. E quem grava antes de Milionário e José Rico não está cantando outro gênero que não música sertaneja.

¹¹⁶ Segundo relato de Wilson Souto Jr, diretor artístico da Continental na década de 1970, dado em entrevista à série *13 Canções para falar de Sertanejo*.

¹¹⁷ Interpretado por Mathias Malthus. Na ficha do filme na Filmografia Brasileira, o personagem é creditado com o nome de “Dr. Braulio”. É possível arriscar a hipótese de que, pelo nome, o personagem é inspirado em Brás Baccarin, executivo da Chantecler que é fonte de Vicente (2010)

O mercado da música sertaneja era disputado pelas gravadoras, que testavam novidades para criar novos filões. É nesse momento que a música sertaneja se transforma bastante esteticamente. Uma das principais pontas de lança dessas transformações havia sido a dupla Cascatinha e Inhana, intérprete da guarânia *Índia*, 78 RPM que vendeu pelo menos 500 mil cópias em fins da década de 1950, quando a população brasileira era de pouco mais de 50 milhões de habitantes. *Índia*, versão em português de uma canção de forte caráter nacionalista no Paraguai, foi um marco do processo de incorporação de gêneros latino-americanos na música sertaneja. Danilo Cymrot (2017) demonstra que essa incorporação já acontecia desde os anos 1930, mas se intensifica a partir de *Índia*, chegando, nos anos 1960, a uma verdadeira moda de guarânias e *polkas* paraguaias, boleros e *rancheras* mexicanas. Milionário & José Rico seriam, nos anos 1970, grandes representantes dessa incorporação latina, tendo entre seus sucessos muitas guarânias e *rancheras* - como a própria canção *Estrada da Vida*, uma valsa com pistões à lá *mariachi*.

Por outro lado, em 1959, mesmo ano da eclosão da bossa nova, surge com grande importância a dupla Tião Carreiro e Pardinho. A dupla implantou na música sertaneja uma série de inovações musicais, que incluem diferenças na relação entre as vozes, a invenção do ritmo pagode de viola, a valorização do violeiro como solista e uma linha temática que representa o sertanejo como figura menos melancólica e mais assertiva (Vilela, 2013).

As mudanças eram amplas. Diogo de Souza Brito (2009) aponta para a importância de Gérson Coutinho da Silva, o Goiá, radialista e compositor que na década de 1960 criou a persona de um músico sertanejo bem empostado e elegante. Fundamentalmente, ele vai ser conhecido por escrever clássicos sertanejos em “português correto”, como *Saudade de Minha Terra*, que trata da experiência do migrante caipira na cidade, e à qual voltaremos a seguir. Essa mudança vai ganhar tração posteriormente, com os músicos sertanejos abdicando, cada vez mais, de utilizar o linguajar acaipirado nas canções.

Nas décadas de 1960 e 1970 tem destaque a dupla Léo Canhoto e Robertinho. Como bem aponta Gustavo Alonso (2015), a dupla, famosa desde 1967 pelo sucesso *Apartamento 37*, foi responsável por uma verdadeira revolução na música sertaneja. Por um lado, trocaram os assuntos do mundo rural por uma temática romântica e urbana; por outro, adicionaram sistematicamente o instrumental de rock (baixo, bateria e guitarra) na canção sertaneja; finalmente, utilizavam roupas espalhafatosas num estilo que misturava o hippie e o *cowboy*, com capas de discos brincando com a mistura: em uma, Léo Canhoto está montado em uma moto do tipo *Harley Davidson*, e Robertinho em um jegue (figura 17).



Figura 17: Capa de *Amazonas Kid*, Leo Canhoto e Robertinho, RCA, 1973. Não deixa de lembrar a colagem tropicalista como descrita por Roberto Schwarz (1978).

Léo Canhoto e Robertinho foram os principais alvos de uma tendência crítica que se apresenta mais claramente nos anos 1970, e que atinge também Milionário e José Rico. Por um lado, como vimos, José Ramos Tinhorão criticava frequentemente no *Jornal do Brasil* a apropriação de ritmos estrangeiros que aparecia na música sertaneja urbanizada da década de 1970, apontando uma “desagregação cultural”¹¹⁸. Este argumento vai na mesma linha do trabalho de pesquisadores paulistas daquele momento, ligados à Universidade de São Paulo. O sociólogo José de Souza Martins (1974) traçava uma distinção entre a música caipira, ligada a ritos e práticas comunitárias rurais, e a música sertaneja, idealização urbana do mundo rural. O livro *Acorde na aurora*, (1977) de Waldenyr Caldas, realiza uma crítica adorniana à indústria do disco como instância que agia, por um lado, deturpando as raízes rurais da música caipira e, por outro, explorando os músicos como trabalhadores. São leituras de pesquisadores interessados em observar, na cultura, reflexos de fenômenos sociais, quais sejam, o êxodo rural e as transformações no campo durante a modernização conservadora. O saldo era uma distinção entre a música caipira autêntica, ligada ao mundo rural, e o sertanejo, espécie de simulacro construído pela indústria cultural a partir de modismos e incorporação de ritmos estrangeiros. Essas distinções não eram restritas ao debate acadêmico e crítico. Como exemplo, em 1980, contemporaneamente a *Estrada da Vida*, estreou na TV Cultura o programa *Viola, Minha Viola*, com o apresentador Moraes Sarmiento. Posteriormente, a cantora e folclorista Inezita Barroso assumiria o programa, que

¹¹⁸ “Vamos conhecer Tião Carreiro e Pardinho enquanto é tempo”. José Ramos Tinhorão, *Jornal do Brasil*, 15/07/1975.

foi por décadas uma trincheira da defesa de uma ideia de música caipira autêntica contra as influências urbanas e estrangeiras.

Com as diferenças apontadas, entretanto, é importante notar que o campo da música sertaneja da década de 1970 tem uma tendência de maior coesão do que o sugerido pelas divisões terminológicas. Tônico e Tinoco seguem a carreira na década apostando nos ritmos tradicionais paulistas e na fala caipira. Durante a década de 1960 chegam a entrar em crise com a gravadora Chantecler por não aceitarem incluir guitarras elétricas em um disco¹¹⁹. De qualquer maneira, continuavam uma referência, tendo em 1979 tocado no Teatro Municipal de São Paulo. Mesmo duplas como Léo Canhoto e Robertinho mantinham-se em diálogo com o mundo rural e clássicos caipiras no repertório. Como vimos, Milionário e José Rico ainda consideravam estratégico, para defender seus procedimentos musicais, comparar-se com Tônico e Tinoco. O que podemos perceber é que estas divisões convivem no mesmo espaço, nas mesmas gravadoras e, provavelmente, entre o mesmo público.

Evidência disto, e prova da contribuição da música sertaneja para a massificação da indústria cultural no Brasil, é a profusão de revistas especializadas que aparecem entre a década de 1960 e 1970. Tivemos acesso a três publicações voltadas ao público de música sertaneja lançadas entre 1955 e 1985: *Revista Sertaneja* (publicada pelo menos entre 1958 e 1959), *Álbum Sertanejo* (publicada no início da década de 1970) e *Moda e Viola* (publicada entre 1977 e 1985). Este conjunto de publicações oferecia aos leitores colunas sociais com cantores famosos, cifras e letras de canções, pôsteres, histórias em quadrinhos, passatempos, horóscopos, programações de rádio, circo, TV e cinema. Tratava-se de uma verdadeira “imprensa especializada” em música sertaneja, fonte importante para este trabalho. Nestas publicações, caipiras convivem com sertanejos, bem como com artistas de circo e com o cineasta Amácio Mazzaropi¹²⁰. Em *Estrada da Vida*, na sequência em que a cidade acorda ao som de Milionário e José Rico, a revista *Moda e Viola* aparece rapidamente na tela, seguindo a convenção da montagem que inclui uma capa de jornal para mostrar a repercussão pública de um evento.

¹¹⁹ Segundo verbete do Dicionário Cravo Albin. Disponível em:

<https://dicionariompb.com.br/tonico-e-tinoco/dados-artisticos> . Consulta em 02/10/2023.

¹²⁰ As edições estão compiladas no *site* Recanto Caipira, que também é a fonte sobre os períodos de publicação. Criado pela colecionadora Sandra Peripato, o *site* é um verdadeiro repositório de conteúdo sobre música sertaneja, com muitas imagens, discografias e biografias de centenas de artistas do meio. Sua existência aponta para como a música sertaneja mobiliza seus fãs em grupos de fruição compartilhada e coleções, com forte apelo à manutenção da memória do gênero. Todas as citações a estas três revistas tem o *site* como fonte. Disponível em:

<https://www.recantocaipira.com.br/>. Consulta em dezembro de 2020. É notável que estas revistas não aparecem em arquivos públicos como a Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Por outro lado, em 2019 entrei em contato com algumas editoras que lançaram estas revistas. Como a Luzeiro, editora de *Moda e Viola* e hoje especializada em literatura de cordel, que respondeu que não guarda nenhum exemplar da revista. A prática colecionista amadora é o que preservou algo destas revistas.

Allan de Oliveira (2009) demonstra que para o próprio campo sertanejo as divisões são menos exclusivas, se alteram com o tempo, numa dinâmica em que o “moderno” de ontem torna-se em alguns anos o “tradicional” de hoje. Os próprios termos vão mudando, aparecendo epítetos como “sertanejo de raiz”. A mudança do termo “caipira” para “sertanejo” acontece ainda na década de 1960, no contexto de disputa das gravadoras paulistas, como forma de inaugurar uma nova marca para a música que se transformava¹²¹. O debate acadêmico contemporâneo se debruçou ostensivamente sobre as diferenças¹²², mas fico com Oliveira, que vê nas disputas por legitimidade um dos fatores que caracterizam a música sertaneja como um campo. A própria construção da diferença interna, com uma miríade de formas e discursos compartilhando e disputando um espaço entendido como comum, é uma das linhas de força da construção da autonomia da música sertaneja no contexto amplo da música popular. A imprensa especializada e a enorme quantidade de produtos culturais sugere um campo cultural percebido como tal por seus consumidores. Como síntese, o que se coloca é uma trajetória marcada pelo êxodo rural, em que migrantes se deslocam para as cidades e ouvem uma música que, por um lado, se altera para atender às mudanças amplas da vida, e, por outro, mantém-se como fator de coesão ligado à origem interiorana (Vilela, 2013). *Saudade de Minha Terra*, clássico sertanejo de Goiás, dá uma pista desta percepção comunitária dos caipiras imigrantes. O eu-lírico, expressando o descontentamento com a vida na cidade e a saudade do interior, canta: “Estou aqui pensando / de longe escutando / alguém está chorando com o rádio ligado”. Um vizinho, na mesma situação, também chora de saudade ouvindo música sertaneja.

Uma versão de *Saudade de Minha Terra* foi lançada no LP com a trilha sonora de *Estrada da Vida*, apesar de a canção não aparecer no filme. E Milionário chega a dizer literalmente que está com “saudade da minha terra”. A descrição saudosista do mundo rural deixado para trás era tema comum da canção sertaneja, e não deixa de ser um tema explorado pelo filme. No prédio onde são pintores, Milionário e José Rico cantam num andaime a canção *Berço de Deus*, que descreve uma contemplação bucólica da natureza. Os pedreiros, colegas de obra da dupla, observam encantados - mais um momento em que há destaque para a relação entre a dupla e aqueles que a assistem (figura 18). Ao fundo do prédio, a vista urbana de São Paulo se transforma em paisagens rurais pintadas em

¹²¹ Segundo nos relatou Brás Baccarin, diretor artístico da gravadora paulista Chantecler durante a década de 1960 e 1970, o epíteto “sertanejo” surge nos estúdios da empresa. Mas outras fontes indicam que o termo aparece primeiro em gravações da Continental.

¹²² Para uma abordagem definidora, ver Vilela, 2013. Para abordagem histórica que aponta para o desenvolvimento do debate ao longo do tempo, ver Alonso, 2015.

aquarela (figura 19), numa fusão fílmica algo primária¹²³, mas que descreve uma espécie de comunhão entre a dupla e os colegas pautada nessa contemplação do natural.



Figuras 18 e 19. *Estrada da Vida* (1980)
A fusão cinematográfica traz o campo para a cidade.

Em outra cena, que discuti no capítulo anterior, em que a música de Milionário e José Rico chega à cidade pelo rádio no início da manhã, o filme realiza um discurso claro de afirmar uma origem rural àqueles trabalhadores urbanos. Migrantes como eles, Milionário e José Rico cantam sobre a experiência compartilhada da “saudade de minha terra”, de estar na cidade relembrando os tempos de roça. A cena ainda faz referência à incorporação dos ritmos latinos que ditaram as transformações na música sertaneja no momento de sua urbanização. A canção tocada na cena chama-se *Do Mundo Nada Se Leva*, que é uma versão em português de *Las Dos Puntas*, canção tradicional do ritmo *cueca* e de origem no Cuyo, região andina fronteiriça entre Argentina e Chile.

Conta Milionário que uma das principais influências da dupla foi o cantor e ator mexicano Miguel Aceves Mejía, que estrelou filmes da Era de Ouro do Cinema Mexicano, distribuídos no Brasil pela estatal PELMEX. Coincidência histórica, o circuito da PELMEX foi o arrendado pela Coopercine de Nelson Pereira dos Santos contemporaneamente à produção de *Estrada da Vida*. Segundo Cymrot (2017), Mejía fazia turnês pelo interior de São Paulo na década de 1960.

Milionário e José Rico eram então parte de uma onda “modernizadora” da música sertaneja. Não se tratava do caipira idílico da casinha ao pé da serra, mas justamente de uma nova geração que chegava às cidades com perspectivas pragmáticas de sucesso. Apesar do discurso de Nelson Pereira dos Santos à época do lançamento enfatizar uma

¹²³ A fusão fílmica foi feita com mattes, um tipo de tecnologia de combinação de duas ou mais imagens em uma. Em 1978, a NAU produções conseguiu uma aprovação de financiamento da Embrafilme para trazer um aparato para produção de mattes dos Estados Unidos, para uso no projeto de *Castro Alves em São Paulo*, projeto anterior de Nelson Pereira. A técnica seria usada para produção do cenário de época do século XIX. *Castro Alves em São Paulo* não foi realizado, e a técnica foi aproveitada em *Estrada da Vida* (Amancio, 2000).

ideia de “autenticidade”, ligando Milionário e José Rico à cultura rural, havia um deslocamento entre o lugar da dupla e aquele mundo. *Estrada da Vida* não se passa de fato no interior, e sim em São Paulo. Milionário e José Rico não são agricultores atormentados por um patrão ou um grileiro, e sim uma dupla musical que se desloca pelos espaços da indústria da cultura com o objetivo permanente de fazer sucesso. Mantém-se conectados com a origem rural e isso implica em sua conexão com o povo. De fato, a história do filme é a história do enriquecimento deles, da transformação de figuras anônimas do povo em celebridades. É pelo mercado da cultura que, com pragmatismo e talento, alcançam “o primeiro lugar”. Por fim, como vimos, ao final, decidem voltar para suas terras, mantendo-se ligados à origem rural. O filme acaba por refletir estes elementos que me parecem uma tensão entre coesão e diferença, rural e urbano. É neste sentido que, observando os produtos culturais que cercam a música sertaneja, *Estrada da Vida* se insere como obra que reflete as transformações mais amplas do gênero em sua migração para as cidades.

2.2 Circo e Mazzaropi

Ao longo deste trabalho demos destaque à cena do Circo do Fundinho, por condensar questões formais e discursivas de *Estrada da Vida*. Lembremos de Nelson Pereira falando na câmera que está “voltada para um picadeiro imaginário”¹²⁴. Há uma segunda cena de circo no filme, este na sequência em que Milionário e José Rico viajam pelo interior. A dupla se apresenta no picadeiro, e repete-se o esquema que destaca os rostos do público que assiste. O circo é maior e está lotado. Depois da apresentação, há um desentendimento com o dono do circo, que não quer honrar o preço combinado de 30% da bilheteria. A discussão é interrompida pela chegada de um personagem de jaqueta de couro e chapéu, que exige o dinheiro de volta pela apresentação. Ele abre a jaqueta e mostra que está armado, demonstrando que trata-se na verdade de um assalto. Enquanto os funcionários do circo percebem o perigo, José Rico toma o dinheiro da mão do dono e, para escapar do assaltante, joga as notas espalhadas para o alto. Inicia-se uma confusão ao som de trilha musical em banjos. O dinheiro voa pelos ares e os personagens se atrapalham em correrias, enquanto nossa dupla sai correndo pelos fundos.

Ao longo desta sequência, nos fundos do picadeiro, está em cena, sem falas, o humorista circense Nhô Moraes. Moraes era conhecido no circo-teatro do interior de São Paulo, tendo se apresentado com Tônico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho¹²⁵. Também lançou dois discos de anedotas e piadas pela gravadora Continental entre 1969 e 1970,

¹²⁴ “O cinema à moda caipira de Nelson Pereira”. Luciano Ramos, *Folha de São Paulo*, 31/01/1981, p. 27

¹²⁵ Segundo texto da blogueira e colecionista Sandra Peripato, do site Recanto Caipira. Disponível em: https://www.recantocaipira.com.br/duplas/nho_moraes/nho_moraes.html. Consulta em 28/06/2023.

caracterizado como um cômico caipira. É plausível aferir que a participação de Nhô Moraes nesta cena tem ligação com a maneira como esta foi escrita no roteiro de *Estrada da Vida*¹²⁶. Lá existe o desentendimento com o dono do circo, mas ele é intermediado por um palhaço de nome Bola-Bola - que tem falas e enredo mais desenvolvido. É possível que a participação do personagem palhaço tenha sido reduzida nas filmagens ou na montagem.

De todo modo, o circo em *Estrada da Vida* não deve ser visto como uma espécie de entretenimento popular genérico. O espetáculo circense é um espaço ligado à música caipira e sertaneja, é um dos meios nas quais ela se manifesta naquele momento. Primeiramente, é onde se realizam os shows, como representado no filme. Em segundo lugar, é o espaço da encenação teatral de histórias adaptadas das modas de viola. E, por fim, como espetáculo onde aparece o cômico caipira, um tipo humorístico consagrado então pelo Jeca de Amácio Mazzaropi. Representado em *Estrada da Vida*, o circo é um circuito integrado à música sertaneja, e conectado, como veremos à frente, à sua chegada ao cinema.

Walter Sousa Junior (2008) demonstra como a música caipira começa a se estabelecer mais fortemente no circo-teatro paulista ainda na década de 1940, com os Três Batutas do Sertão - Raul Torres, Florêncio e Rielli. Raul Torres, que havia participado da Turma Caipira de Cornélio Pires e era regular no rádio paulistano desde a década de 1930, foi parte do que o autor chamou de uma primeira geração mais sistematicamente ligada ao trabalho no circo. Na década de 1950, Tônico e Tinoco, também regulares no rádio paulista, vão assumir protagonismo no circo-teatro. Segundo Sousa Jr:

A própria história do gênero musical caipira sempre esteve próxima da história do circo-teatro paulista. Se a música gravada em 1929 por Cornélio Pires teve em sua “primeira denteção” as figuras do Capitão Furtado e de Raul Torres [...], ambos viram no circo-teatro uma maneira de levar as histórias de suas composições ao público popular, fosse ele rural ou urbano. Assim, os dois discursos culturais, a música caipira e o circo-teatro, estiveram próximos no período de consolidação de ambos frente ao público, isto é, a década de 1940. Na década seguinte, quando a influência musical estrangeira passou a transformar o discurso da música caipira, o circo-teatro continuou sendo um canal tanto de resistência, como no caso de Tônico e Tinoco, que “herdam”, o público de Raul Torres, como de expressão dessa música pré-“sertaneja”, agregadora de influências estrangeiras. (Sousa Junior, 2008, p.132)

Tônico chegou a escrever mais de 20 peças teatrais, encabeçando um procedimento a ser muito explorado em seguida: peças baseadas em histórias de modas de viola. A forma épica da moda de viola, que conduz uma narrativa sobre o mundo rural, seria aproveitada

¹²⁶ SANTOS, Nelson Pereira dos. *Estrada da vida*. Roteiro de Chico de Assis. S.l. : s.n., 1979?. 123 p. Fot. Acesso: R. 1610. Biblioteca da Cinemateca Brasileira.

como argumento de peças teatrais. É o caso de *Chico Mineiro*, de Tonico e Tinoco, encenada pelo menos desde a década de 1950, e *Menino da Porteira*, interpretada pela dupla Luizinho e Limeira como peça de circo-teatro na década de 1960.

Citado por Sousa Junior, Tinoco faz um relato daquele tempo:

O mercado de circos estava ótimo: muitos shows para todas as duplas, conforme a categoria. Assim era o ambiente artístico sertanejo em 1950. Somente em São Paulo existiam cerca de duzentos circos, com atrações variadas - um negócio muito rentoso. Os donos de circos oficializaram um lugar para seus encontros - o Café dos Artistas, na esquina da Rua Dom José de Barros com a Avenida São João - onde eram feitos os contatos. (2008, p. 132)

O local citado por Tinoco ficava em frente ao tradicional bar Ponto Chic, no Largo do Paissandú. A região era um centro tradicional do circo paulista desde o início do século XX, tendo visto nos anos 1920 o sucesso do palhaço Piolin¹²⁷. Acontecia naquele lugar o encontro entre artistas circenses e empresários, e relatos da década de 1970¹²⁸ dão conta da participação de muitos músicos sertanejos nesta espécie de mercado aberto, em que duplas se formavam e tentavam vender apresentações. Nesse mesmo local, no início da década de 1970, Milionário e José Rico se conheceram e formaram a dupla¹²⁹.

Ainda como exemplo de associação entre música sertaneja e circo, a revista *Álbum Sertanejo*, no começo da década de 1970 tinha como subtítulo “A revista do sertanejo e do circense”. De fato, as publicações voltadas ao público de música sertaneja que pude analisar lançadas entre 1955 e 1985 contém entrevistas com artistas e informações sobre o lançamento de espetáculos circenses.

Destaca-se também a atuação de José Fortuna com a companhia independente Os Maracanãs, que se aproveitava do sucesso das guarânias sertanejas para as peças, como *Meu Primeiro Amor e Índia*. Os Maracanãs encenaram mais de 40 peças de circo-teatro entre 1950 e 1970 (Sousa Junior, 2008). Nos anos 1960, a dupla Leo Canhoto & Robertinho ficaria famosa pelas paródias de “banguê-banguê” que realizava no circo, alimentadas pelos lançamentos em disco. Cada álbum da dupla continha uma canção baseada na encenação sonora, com muitos efeitos especiais e música referente às trilhas musicais do *western spaghetti* italiano.

¹²⁷ Hoje no largo há uma rua com o nome de Piolin, Abelardo Pinto, e a sede do Centro de Memória do Circo, instituição municipal da cidade de São Paulo. “Centro de Memória do Circo reúne cerca de 80 mil peças e oferece programação gratuita”. *O Estado de S. Paulo*, 06/05/2023. Disponível em: <https://expresso.estadao.com.br/bairros/2023/05/06/instituicao-resgata-tradicao-circense-do-largo-do-paissandu/>. Acesso em 28/06/2023.

¹²⁸ Ver Waldenir Caldas (1977) e a reportagem “Moda de viola”. Rivaldo Chinern, *Opinião*, 08/04/1977.

¹²⁹ Segundo relato de Milionário, em entrevista para o seriado televisivo *13 Canções para falar do Sertanejo*.

Sousa Junior dá conta de que os repertórios do circo-teatro caipira transitavam entre comédias e “tragédias”, estas últimas muito ligadas às narrativas de moda-de-viola. Ainda segundo o autor, via de regra havia nas peças um romance no esquema mocinho-mocinha e pelo menos uma cena de festa em que o público tomava parte e as duplas interpretavam suas canções. Centralmente, a figura do cômico caipira era presença constante, mesmo que a narrativa fosse mais séria. É no circo-teatro que surgem alguns cômicos caipiras que, como Mazzaropi, vão participar do cinema que discutiremos à frente. Destacam-se Nhá Barbina, que participaria de mais de uma dezena de filmes¹³⁰ e Simplício, que possuía uma Cia. Circense contemporânea à de Mazzaropi nos anos 1940¹³¹. Outros apareceriam no cinema nos anos 1970, como Chico Fumaça e Zé Coqueiro.

Em geral, o cômico caipira, como o de Mazzaropi, partia de uma tradição da comédia de costumes brasileiras do início do século (Silveira, 1981), muito creditada ao cômico teatral Sebastião Arruda, que apareceu no cinema paulista da época. Em 1917, o conto de Cornélio Pires “Passe os Vinte” foi adaptado por Antonio Campos no hoje perdido *O Curandeiro*, descrito na ficha da Filmografia Brasileira como “filme de costumes rurais”¹³². No elenco estrelava Arruda, encenando um tipo caipira. Ao discutir as “raízes teatrais” do filme posado paulista, Maria Rita Galvão (1975) cita que o pioneiro Antonio Campos realizava na época um ciclo de filmes de “estudos dos usos e costumes sertanejos”, que se prolongaria em *A Caipirinha* (1919), baseado em peça encenada na época também por Arruda. Sousa Junior (2015) aponta que Sebastião Arruda e Vicente Felício faziam sucesso com a dupla caipira-italiano no teatro de variedades paulistano daqueles anos. Posteriormente Genésio Arruda e Tom Bill reproduziriam a dupla de tipos cômicos em filmes, principalmente em *Acabaram-se os Otários* (1929). Amácio Mazzaropi pode ser considerado um herdeiro desse tipo caipira do início do século, tendo realizado sua própria síntese. A criação do tipo cênico do caipira é atribuída a Sebastião Arruda por Silveira (1981), mas também por Mazzaropi, Nhá Barbina e Tônico (Paschoa Junior, 1982).

Independente de uma genealogia do tipo do caipira, que teria que abranger a literatura do início do século XX, é possível afirmar que a encenação oral de um humorismo acaipirado tem lastro histórico forte, tendo se organizado a partir do entretenimento popular no circo, no rádio, no disco e no teatro de revista. Nesse sentido, a figura de ligação mais central entre a encenação circense de humor acaipirado e o cinema é Amácio Mazzaropi.

¹³⁰ Segundo dados do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/nha-barbina/dados-artisticos>. Consulta em 30/03/2021.

¹³¹ Simplício ficaria conhecido por inventar a piada de que os objetos de sua cidade natal, Itu-SP, são gigantes.

¹³² Esta e todas as outras informações sobre filmes citados neste trabalho tem como base a Filmografia Brasileira. Ano de produção, elenco, equipe, etc. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=001602&format=detailed.pft#1>. Consulta em 09/03/2021.

Encarnando o personagem do Jeca, o humorista de Taubaté construiu em torno de si um modelo de produção cinematográfica que, como veremos, foi uma das vertentes que desembocam na produção de filmes com duplas sertanejas na década de 1970.

A filmografia de Amácio Mazzaropi pode ser organizada em três fases: a primeira, entre 1952 e 1956, quando atua em comédias urbanas da Vera Cruz; a segunda, entre 1956 e 1957, quando tem uma breve passagem pela chanchada carioca; e a terceira, de 1958 até sua morte em 1981, ao longo da qual produz 25 filmes com sua própria empresa, a Produções Amácio Mazzaropi (PAM). É tarefa ingrata realizar uma síntese da produção de Mazzaropi, mesmo que em geral os filmes sejam relativamente parecidos. Sua obra é vasta, atravessa duas ou três gerações de público, foi amplamente distribuída e mobilizou muitas críticas e detratores. Procuo trabalhar aqui com elementos de sua filmografia que podem dar pistas sobre seu público, bem como suas possíveis relações com a música sertaneja.

Quando estreou no cinema pela Vera Cruz em 1952, Mazzaropi já era conhecidíssimo no teatro e no rádio. Sua trupe teatral familiar formou, na década de 1930, parte de um contexto em que várias Cias teatrais e famílias circenses apresentavam comédias de costumes pelo estado de São Paulo. O circo-teatro se estabelecia na época, primeiro encenado no próprio picadeiro e posteriormente num palco italiano instalado atrás daquele (Sousa Junior, 2009). Mais perto do fim da década ganha força o “Teatro de Emergência”, feito em estruturas desmontáveis de zinco coberto com lona. Mazzaropi trabalha na década de 1940 com Nino Nello. O encenador era um continuador do que Miroel Silveira (1981) chamou de filodrama, um teatro que se dava em torno da comunidade imigrante italiana no início do século em São Paulo. Ainda segundo Miroel Silveira, Mazzaropi realizou uma síntese do teatro dramático italiano com a comédia de costumes regionalista que surgiu em fins da década de 1910, na qual o tipo do “caipira” era central, com figuras como Sebastião Arruda e depois Genésio Arruda.

Em 1945 Mazzaropi é contratado pela Rádio Nacional e em 1946 pela Rádio Tupi, onde estrela o programa dominical de auditório *Rancho Alegre*. Em 1950 estreia já no primeiro ano da TV Tupi. Foi na TV que os diretores da Vera Cruz Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida viram Mazzaropi e decidiram convidá-lo a filmar com a empresa (Costa; Cánepa, 2018). Protagoniza três filmes: *Sai da frente* (1952), *Nadando em Dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953). São comédias populares em que Mazzaropi interpreta um italiano suburbano acaipirado, ainda não exatamente o personagem do Jeca. Os filmes eram parte de um projeto de diversificação de produção por parte do estúdio, com menor preocupação na “qualidade” internacional almejada pela Vera Cruz, porém com bons resultados de bilheteria (Costa; Cánepa, 2018). Sua segunda fase, com três filmes protagonizados por Mazzaropi entre 1956 e 1957 no Rio de Janeiro, foi também parte da incursão do produtor Oswaldo Massaini, da Cinedistri, pela chanchada carioca. Os filmes cariocas com

Mazzaropi tem resultados fracos de público. A partir dessas duas passagens, aliadas à já consolidada experiência como produtor cultural no teatro, Mazzaropi cria sua própria produtora, a PAM.

Com sede no Largo do Paissandú em São Paulo, a Produções Amácio Mazzaropi filmava suas fitas interioranas via de regra em Taubaté, cidade onde Mazzaropi cresceu. Costa e Cánepa (2018) apontam que a experiência na Vera Cruz, com gastos excessivos e pouca relação com a distribuição, deu a Mazzaropi os exemplos negativos que guiarão sua estratégia de produção. A partir de depoimentos de técnicos que trabalharam com o ator, Glauco Barsalini (2002) narra que a produção era centralizada por Mazzaropi e tocada com controle estrito de orçamento. O acompanhamento da distribuição era muito próximo, chegando ao ponto de a PAM enviar, sistematicamente, funcionários para fiscalizar os rendimentos de salas de exibição - a fraude dos borderôs era um problema conhecido para produtores na época. Ainda segundo Barsalini, a estratégia de distribuição dos filmes partia de uma estréia anual, sempre em janeiro no Art Palácios, centro de São Paulo, que se irradiava principalmente para circuitos no interior de São Paulo, Rio e Minas.

Costa e Cánepa apontam ainda como Mazzaropi se associa a técnicos do cinema paulista, primeiro oriundos dos grandes estúdios e depois frequentadores da Boca do Lixo. Os depoimentos dados a Barsalini dão conta de um ator pouco preocupado com a técnica cinematográfica, que delegava a diretores e fotógrafos. Apesar disso, era centralizador, controlando o enredo e dando muito pouco espaço para outras figuras de destaque em seus filmes. Como bem observaram Paulo Emilio Sales Gomes (1986) e Nuno César Abreu (1982), os filmes são puro Mazzaropi. Seu personagem é o centro do espetáculo, que tem uma dramaturgia via de regra muito simples e por vezes difusa e arrastada. O ritmo dos filmes segue o tempo do Jeca, que demora, enrola com o cachimbo, coça a cabeça e faz careta antes de dar uma resposta atravessada, muitas vezes baseada na compreensão truncada e no trocadilho da linguagem acaipirada. Assim como Paulo Emilio, Paschoa Júnior (1982) também assiste a uma sessão de estreia de um filme de Mazzaropi na década de 70, e os relatos são muito parecidos: o público na sala é barulhento e dá pouca atenção para os números musicais, mas desata a rir com a simples aparição do Jeca.

Segundo Barsalini, Mazzaropi costumava fazer, na noite da estreia de um filme, uma performance ao vivo para o público da sala de cinema. O autor sugere que este procedimento estava ligado a um estudo da recepção de ideias a serem utilizadas nos próximos filmes. De qualquer maneira, a experiência de Mazzaropi no circo e no teatro popular formataram a sua compreensão do próprio público, que era fiel. Em diversas entrevistas o ator repetia sua defesa contra os críticos: ele entendia o público, e levava-o para a sala de cinema. Paulo Emilio Sales Gomes (1986) observava no dispositivo de Mazzaropi uma reiteração do lugar comum, um apelo ao que havia de “arcaico” na

sociedade brasileira, fato que garantiria seu sucesso. Costa e Cánepa (2018) veem como centrais no público de Mazaropi os sujeitos que se deslocaram do campo para as cidades no intenso êxodo rural brasileiro do século XX. A temática rural, que seria predominante a partir de *Jeca Tatu* (1959), remeteria a valores e problemas com que os migrantes poderiam se identificar. O bairro rural que faz um mutirão para ajudar o membro da comunidade, a melancolia contemplativa da natureza, a casa de sapé, a relação próxima com os animais de criação, a religiosidade popular, o *footing* em torno da praça da igreja, mas também o patriarcalismo, a grilagem, a violência na disputa de terra, a briga política que organiza a comunidade em facções rivais, e por aí vai: estas representações da vida rural formam o cenário por onde o Jeca se desloca, desconfiado e preguiçoso, rabugento mas essencialmente bom.

Os filmes seguem mais ou menos um esquema consolidado em *Jeca Tatu* (1959) e *Tristeza do Jeca* (1960). Há uma história central, com tintas mais ou menos melodramáticas, em que o Jeca precisa se defender de alguém que tenta passar-lhe a perna, comumente um patrão, vizinho ou político, frequentemente envolvendo questões fundiárias. Há quadros em que Mazaropi utiliza dos outros personagens como escada para piadas, sempre dando a última palavra. Esses quadros variam no grau em que se relacionam com a narrativa - alguns a levam para frente, outros são completamente não-relacionados, funcionando como esquetes autônomas. Via de regra há um romance entre “mocinho e mocinha”, normalmente envolvendo a filha do Jeca e incluindo triângulo amoroso que se relaciona com a trama central - em *Tristeza do Jeca*, por exemplo, a filha do Jeca se apaixona pelo filho do político rival. Normalmente, com ajuda da comunidade ou a partir de uma astúcia própria, o Jeca desmascara seus opositores e volta à vida tranquila, por vezes enriquecido. A encenação, feita normalmente em planos conjuntos com pouca decupagem do espaço, segue a lógica do palco teatral - de onde Mazaropi viera -, o que rendeu não poucas menções a um “primitivismo” de forma nos filmes, como bem documentado em críticas por Nuno César de Abreu (1982).

E há os quadros musicais. Os filmes de Mazaropi são, muitas vezes, musicais que incluem cantores famosos e o próprio Jeca interpretando canções. Os quadros normalmente aparecem sem muitas justificativas, e os intérpretes somem do filme tão subitamente quanto surgiram. Paulo Emilio chamou Mazaropi de “principal contribuição paulista à chanchada brasileira” (2016, p. 123), aludindo à combinação entre humor simples e musicalidade. Estamos cercado uma pergunta importante: qual a relação entre a obra de Mazaropi e a música caipira/sertaneja?

Logo de cara, digamos que é uma relação lateral. Na verdade, os filmes de Mazaropi dão espaço a músicos de outros gêneros, sempre num viés popular centrado na cultura do rádio. Tony e Celly Campelo, Agnaldo Rayol, Ângela Maria, Paulo Sérgio e Elza

Soares são nomes que aparecem em mais de um filme. Várias interpretações musicais, particularmente as do próprio Jeca, aludem ao mundo rural em suas letras, e os ritmos da música caipira aparecem em algumas canções. Mas a interpretação vocal de Mazzaropi é mais grave e empostada, ligada a uma matriz da era de ouro do rádio, e não ao canto em dupla em intervalos de terça. A aproximação mais direta está em *Tristeza do Jeca*, cujo título refere-se à canção homônima de Angelino de Oliveira. Composta ainda nos anos 1910, a música é na verdade uma seresta, mas a gravação de Tônico e Tinoco de 1947 consagrara a canção como clássico do repertório caipira (Freire, 1996). No filme a canção é interpretada com arranjo orquestral, e cantada por Mazzaropi com a voz empostada e grave. Sem nos atermos a uma análise extensiva do cancionário, o que chama a atenção é que as duplas caipiras ou sertanejas importantes não participam dos filmes do ator, mesmo nos anos 1970, quando ele fez suas maiores bilheterias e elas estavam mais famosas do que nunca.

Na imprensa especializada sobre música sertaneja, os lançamentos de Mazzaropi são citados com alguma frequência. O que parece é que a obra de Mazzaropi se aproxima da música sertaneja como parte de um universo de produtos consumidos pelas pessoas dos interiores e migrantes do êxodo rural. Por exemplo, Mazzaropi gravou pelo menos dois discos pelo selo Chantecler, um deles em 1976. Ao mesmo tempo, o sucesso do Jeca ao longo dos anos 60 e 70 provavelmente estimulou a produção de filmes de temática rural como os de duplas sertanejas. A presença constante de outros comédicos caipiras - pelo menos um imitador direto, como veremos - nos filmes com música sertaneja parece corroborar a hipótese.

Como saldo, podemos dizer que o cinema de Mazzaropi tem pelo menos um ponto de contato formal com *Estrada da Vida*: a estrutura de comédia musical. Discuti no primeiro capítulo sobre como *Estrada* abre enquadramento e tempo de cena para que Milionário e José Rico façam piadas físicas e verbais. Este procedimento é ainda mais usado no cinema de Mazzaropi, com a narrativa em si se atenuando em nome da performance do ator. O quadro musical completa o espetáculo. A forma que combina humor e música, tradicional no cinema brasileiro, estrutura os filmes de Mazzaropi e está presente em maior ou menor grau nos filmes feitos com duplas sertanejas na década de 1970. Com todas as suas diferenças no modo de produção, *Estrada* se insere em um meio de comédias musicais voltadas ao público dos interiores daquele período.

Estrada da Vida prescinde do tipo do comédico caipira em si para conduzir a comédia, legando a Milionário e José Rico o papel de produzir humor. Eles não são *jecas*, não aceitam ser chamados de caipiras, não usam chapéu de palha. Ao mesmo tempo, ainda são homens simples do interior, e o humor do filme está estruturado na mentira de que são ricos e famosos. Esta mentira é o instrumento que eles possuem para a negociação com as

peessoas da cidade - para, na verdade, tentar enganá-las. É possível ver nesta esperteza no contato com o mundo urbano traços de representações humorísticas do caipira que aparecem em Cornélio Pires, Genésio Arruda e Mazzaropi. Mas esta esperteza não configura uma malandragem, é um expediente inofensivo, algo patético e pouco funcional. Enfim, não nos impede de ver Milionário e José Rico como bons. Neste sentido, se aproximam do Jeca, se tomamos a formulação de Paulo Emílio (1986), que vê em Mazzaropi um apelo ao patético que reduz a agressividade do personagem, que, somado a um “sentimentalismo”, faz com que ele seja entendido como bom.

Há enfim um outro ponto de conexão que podemos traçar entre *Estrada* e o cinema de Mazzaropi, ligado à representação da mulher. Como apontei brevemente, as personagens Madalena (Nádia Lippi) e Isabel (Silvia Leblon) são as *namoradinhas* de Milionário e José Rico. São personagens genéricas, com pouca ação dramática, quase que meramente funcionais no papel de pares românticos. As namoradinhas eram comuns nos filmes de duplas sertanejas, via de regra personagens jovens e belas que formavam par romântico com os protagonistas. A mulher jovem do interior é representada também em função dos homens da história nos filmes de Mazzaropi, normalmente como filha do Jeca, cuja vida amorosa via de regra se envolve nos problemas políticos do pai. Par romântico de José Rico, Isabel mal tem uma ação dramática no filme. Madalena, por sua vez, cria um ponto de tensão na história.

Conterrânea de Milionário do interior de Minas, Madalena vai à cidade para dar-lhe notícias de seus pais. Ela chega e encontra a dupla no estúdio da Chantecler. Madalena usa um vestido discreto e um lenço estampado na cabeça, representando mesmo uma *caipirinha*. Madalena chama Milionário de Romeu e diz que soube que ele “arrumou um emprego de pintor”. Isso provoca, em pleno espaço da gravadora, uma rachadura na mentira da dupla - eles passaram o dia todo afirmando serem famosos. Imediatamente Milionário muda de postura, puxando Madalena para fora. Ele a leva até a rodoviária, agressivo. Enxotada até um ônibus, Madalena está contrariada e questiona o motivo da briga. Milionário explica que agora é um músico gravado, mas a moça não acredita, e tripudia. Por perturbar a encenação do sucesso, ela é tratada com agressividade e basicamente expulsa da cidade por Milionário. Ela chora enquanto o ônibus parte.

A cena lembra uma recorrência cênica dos filmes de Mazzaropi, que a pesquisadora Erika Amaral (2022) destaca a partir da frase “pra dentro, mulher!”. Amaral aponta como a esposa do Jeca, sempre interpretada pela atriz Geny Prado, estava sujeita a um tipo de tratamento violento por parte dele. A esposa do Jeca, via de regra, realiza uma oposição a ele, cobrando atividade e questionando os planos e maquinações. Quando faz isto, é agredida verbalmente e mandada de volta para dentro de casa ou da cozinha. Esta sequência que envolve Madalena em *Estrada da Vida* é análoga: a mulher caipira, também

esperta e capaz de perturbar a ação do protagonista, é violentamente expulsa do espaço onde os homens agem. Ao fim ela acaba por namorar Milionário.

2.3 Caipiras no cinema

Era comum que a revista especializada em sertanejo *Moda e Viola* publicasse entrevistas curtas com cantores importantes nos anos 1970, algo como uma sessão bate-bola. As perguntas eram prosaicas, como o prato preferido, o time de futebol, o cantor favorito. Sempre havia uma pergunta de quais seriam os planos dos entrevistados para o futuro. À pergunta do futuro, enquanto alguns cantores respondiam com planos de expansão de suas fazendas, outros falavam em fazer filmes. É o caso de Pedro Bento (da dupla com Zé da Estrada), que respondeu com “Atuar no cinema”¹³³, e de Robertinho (com Léo Canhoto), que cravou que seu projeto de vida era “Ser um grande artista de cinema”¹³⁴. Em 1977, Milionário respondeu à pergunta dos planos para o futuro com o seguinte projeto: “Fazer um filme.”¹³⁵

A história da concepção de *Estrada da Vida* contada nas entrevistas de Nelson Pereira dos Santos tende a colocar sobre o cineasta a responsabilidade pela criação do projeto. Levando em conta os debates que discutimos no capítulo anterior, é bastante plausível ver *Estrada da Vida* como a descoberta, por um cineasta consagrado, de um universo novo a ser explorado dentro dos parâmetros da cultura brasileira pensada em termos nacionais e populares. Mas *Estrada da Vida* só é excepcional no fato de ser dirigido por um cinemanovista. Para cantores sertanejos da década de 1970, como Milionário e José Rico, fazer um filme era algo que estava no horizonte, como projeto de carreira e possibilidade de expandir a venda de discos. Desde a década de 1960 foram produzidos filmes com duplas sertanejas como protagonistas, pensados em torno de suas canções e com a colaboração delas em seus roteiros.

A seguir, realizo uma incursão pela história destes filmes. Primeiramente, é digno de nota que a história da música caipira se encontra à do cinema brasileiro muito cedo, logo no fim da década de 1920. Entretanto, se podemos ver um percurso, não é aconselhável entendê-lo como uma evolução coesa. Como para todo o cinema brasileiro, a história da participação das duplas nele é uma de interrupções e lacunas. Se observarmos estas aproximações antes da década de 1960, percebemos que se relacionam ao desenho geral da história da música sertaneja que fizemos neste capítulo. Mas os filmes com duplas sertanejas como protagonistas se tornam um fenômeno mais frequente a partir de 1963, com um filme de Tonico e Tinoco. Sem de fato se tornar uma profusão intensa de

¹³³ *Moda e Viola*, v.11, 1977, p. 37.

¹³⁴ *Moda e Viola*, v.8, 1977, p 37.

¹³⁵ *Moda e Viola*, v.6, 1977, p.31.

produções, o número de filmes é considerável na década de 1970, com sucessos de público precedendo em pouco tempo *Estrada da Vida*. Procuramos, com o percurso a seguir, compreender o mercado, os modos de produção e o público destes filmes, observando onde *Estrada da Vida* se insere, se assemelha ou difere destas produções. O levantamento de filmes (Anexo) foi realizado na base Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileira, em cruzamento com nomes de figuras importantes da música sertaneja.

Creditado como responsável por levar a música caipira ao disco, Cornélio Pires foi em si um realizador de filmes, tendo lançado *Brasil Pitoresco* (1925, imagem X) e *Vamos Passear* (1935). O primeiro é um *travelogue* bastante conhecido (Schwarzman, 2011), e o segundo é um sonoro produzido por Gilberto Rossi, feito já no momento em que o cinema paulista perdia tração (Galvão, 1975). Em trechos do filme a que tive acesso¹³⁶, há imitação de aves e a apresentação filmada de um grupo de músicos caipiras à beira do Tietê em Pirapora do Bom Jesus - SP. A proposta de registro e de captação de elementos rurais “pitorescos”, como vimos, foi central para a produção dos primeiros discos de música caipira, realizada por Cornélio Pires.



Figura 20: Anúncio de *Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires*, *O Sacy*, 21/01/1926. A personagem em destaque é uma caricatura de Cornélio.

¹³⁶ Através de coleção em DVD lançada pelo Instituto Cornélio Pires, de Tietê - SP.

Curiosamente, o caso das primeiras gravações da música caipira se relaciona a um capítulo importante da história do cinema brasileiro. A Biyngton & Co., representante da Columbia que lançara a série vermelha de Cornélio Pires, se interessou pelo cinema sonoro logo em seguida, lançando *Coisas Nossas*, dirigido por Wallace Downey, em 1931. Era natural que naquele momento uma empresa com participação na produção de discos e vitrolas participasse das primeiras experiências de som sincronizado, pois eram estas baseadas na reprodução simultânea do filme com discos em vitrolas elétricas. *Coisas Nossas* foi o primeiro filme brasileiro inteiramente sincronizado no sistema Vitaphone, que à época era utilizado para reproduzir fitas estrangeiras. *Coisas Nossas* se perdeu, mas sabemos que trata-se de um filme de revista sem enredo, com quadros humorísticos e principalmente musicais (Souza; Freire, 2018). O elenco era composto em grande parte pelo cast da Columbia, em clara estratégia de venda associada de disco e filme. Havia nomes importantes do entretenimento paulista da época: os atores Sebastião Arruda e Procópio Ferreira, o circense Piolin e os músicos Jaime Redondo, Paraguassú, Zezé Lara & Conjunto Sertanejo, entre outros. Sheila Schvarzman (2011) atenta para a importância da música rural no filme. Apesar de não ser localizada na bibliografia sobre o filme, pelo menos cinco reportagens de jornais diferentes da época anunciam a participação de Cornélio Pires na fita. Suzana Reck Miranda (2015), em artigo que procura reconstituir *Coisas Nossas* a partir de uma série de discos atribuídos a sua trilha sonora descobertos em 1995, destaca a presença de canções caipiras, bem como a gravação de um poema por Sebastião Arruda que seria depois interpretado por Cornélio em disco da série vermelha. Nos interessa aqui o trânsito de nossos personagens pelo cinema brasileiro - tanto os artistas quanto a empresa produtora.

Além de Cornélio, seu sobrinho Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, também participa da fita, como assistente de Wallace Downey. Em depoimento muito posterior, Capitão Furtado sugere que teve participação na escolha do elenco de *Coisas Nossas*¹³⁷. Ele se tornaria produtor da comédia perdida *Fazendo Fita*, dirigida em 1935 por Victorio Capellaro e que incluía a dupla Alvarenga e Ranchinho - que logo faria sucesso na chanchada carioca. Wallace Downey e a Biyngton & Co., com a bagagem de *Coisas Nossas*, criam a Sonofilms, que em São Paulo produz o perdido *Mágoa Sertaneja*, em 1934, antes de também rumar para a capital.

Como vimos, Alvarenga e Ranchinho são a dupla representante dos caipiras no cenário do entretenimento carioca das décadas de 1930 e 1940, sendo parte do cast do Cassino da Urca e da Rádio Nacional. São também a dupla com maior trânsito no cinema

¹³⁷ Testemunho gravado de Capitão Furtado, que integra a Coleção Aramis Millarch. Disponível em: <https://www.millarch.org/audio/capit%C3%A3o-furtado>. Consulta em 21/04/2021.

no período, tendo participado de pelo menos 16 comédias carnavalescas e chanchadas entre as produtoras Cinédia, Atlântida e Sonofilms, estrelando *Abacaxi Azul* (Ruy Costa, 1944). Lays Mazoti (2011) destaca que a partir da década de 1950 a dupla vai perdendo o seu status de atração nacional, baseada no Rio, e cada vez mais se restringe a um público do interior de São Paulo, chegando à década de 1970 - já no terceiro Ranchinho!¹³⁸ - a se apresentar quase que exclusivamente em circos. Nos anos 1950, participam de sua última chanchada, *Carnaval em lá maior* (Adhemar Gonzaga, 1955), coprodução da Cinédia com o estúdio paulista Maristela. O filme conta também com as participações da dupla Cascatinha e Inhana e da cantora e folclorista Inezita Barroso.

Nos anos 1950 dois faroestes paulistas contam com a participação de músicos sertanejos. *Da Terra Nasce o Ódio*, do médico e diretor campineiro Antoninho Hossri, foi saudado na imprensa paulista em 1954 como “a primeira película de vaqueiro do nosso cinema”, feita em “Santa Rita do Passa Quatro, a Hollywood do interior Paulista”¹³⁹, ou “primeiro ‘western’ de grande ação”¹⁴⁰. O filme contava com distribuição da Cinedistri de Oswaldo Massaini e com Eduardo Llorente como roteirista e montador. O compositor e sanfoneiro Mário Zan aparece em uma cena de festa junina rural, interpretando a canção *Anchieta*. Em 1956, o sanfoneiro apareceria em outro filme de Antoninho Hossri, *A Lei do Sertão*, ao lado da dupla caipira Zico e Zeca. Os dois filmes indicam um breve projeto de produção de *westerns* no interior de São Paulo, com participação ainda discreta de músicos caipiras e repercussão na imprensa do estado.

Eduardo Llorente dirige em 1963 *Lá no meu sertão*, filme protagonizado por Tônico e Tinoco. A revista *Cinelândia* anunciava o início das filmagens de *Lá no meu sertão* em 1962, afirmando que “um grupo de elementos do rádio reuniu-se a alguns elementos de cinema na realização deste filme”¹⁴¹. Tônico e Tinoco assinaram a produção, que tem enredo livremente baseado na carreira dos dois: um início na roça seguido da chegada na cidade para tentar a vida no rádio, tornando-se cantores de sucesso. A culminação dramática é a chegada da dupla à Rádio Nacional. Este filme merece destaque em nossa história porque, assim como *Estrada da Vida*, narra a escalada da dupla para o sucesso. Ao contrário de *Estrada*, entretanto, a narrativa da carreira musical é intercalada por um melodrama sério, com histórias de amor que se passam na pequena vila rural produtora de café. A dupla interpreta suas canções ao longo do filme, que trabalha com influências de *western* e muitas cenas musicais de festa. Os cômicos circenses Pirolito e Nhá Barbina também aparecem. A

¹³⁸ O Alvarenga original, após brigar com o Ranchinho original ainda na década de 50, recrutou outros dois ao longo da carreira.

¹³⁹ “Santa Rita do Passa Quatro, a Hollywood do interior Paulista”. Osvaldo Mariano, *Correio Paulistano*, 24/06/1954.

¹⁴⁰ “Lançamento de Na Terra Nasce o Ódio”. *Cine Reporter*, n. 971, 1954.

¹⁴¹ “Simplicidade ou pretensão”. Liba Frydman, *Cinelândia*, n. 215, 1962, p. 77.

fotografia é assinada por Giorgio Atili, que, assim como Llorente, seria futuramente crédito recorrente nos filmes de José Mojica Marins. Em 1964, um crítico do *Jornal do Brasil* colocava o filme no mesmo balaio de outros dois que Mazzaropi lançava no mesmo ano, criticando pesadamente os filmes como “ameaça sertaneja” e caçoando do nome da dupla Tônico e Tinoco¹⁴².

Um ano depois, a experiência é repetida em *Obrigado a matar* (1965), outro filme dirigido por Llorente, produzido por Tônico e Tinoco e com fotografia de Giorgio Atili. Trata-se também de filme rodado no interior paulista. Este era baseado na história de *Chico Mineiro*, moda de viola clássica de Tônico e Tinoco já encenada na época como peça de circo-teatro. Tônico assina o argumento e os diálogos da fita. A história é trágica: um boiadeiro perde o colega de viagem assassinado para depois descobrir que tratava-se de um irmão há muito perdido. Os dois filmes chamam a atenção pelo modo de produção. Em um período anterior ao aumento da legislação protetora que estimularia, a partir do fim da década de 1960, a produção da Boca do Lixo, uma dupla caipira investe na produção de dois filmes paulistas em que tem controle sobre o enredo. Constatava-se aí a força que Tônico e Tinoco já possuíam no mercado fonográfico - que lançou um LP com a trilha sonora de cada filme, o primeiro pela Continental (figura, o segundo pela Chantecler. Como muito bem observado pelo resenhista de *Cinelândia*, tratava-se da reunião de uma dupla caipira com técnicos do cinema paulista, algo que se tornaria recorrente nos próximos anos. O que nos parece em retrospecto é que tratava-se de um encontro de boas implicações para os dois lados: de um, as duplas sertanejas com a experiência no circo e a demanda por produtos que promovessem as vendas de disco; de outro, profissionais do cinema paulista que percebiam o potencial mercadológico do público das duplas para o cinema. Os interesses de produção podem ser vistos como análogos, para os dois lados, aos de *Estrada da Vida*.

¹⁴² Prossegue o colunista: “Os títulos são assustadores, não são? mas eles nada significam nem amedrontam diante das histórias e dos atores em que eles implicam. Por exemplo? os dois nomes principais, os dois nomes de maior sucesso e de maior talento de *Lá no meu sertão* são - calma, leitor, que se há de fazer, estamos no Brasil e por aqui ainda acontecem dessas coisas, calma por que senão hão de negar nosso patriotismo, ao qual estamos condenados - Tônico e Tinoco, dupla sertaneja.” “Semana de fantasmas e de sustos”. Claudio Mello e Souza. *Jornal do Brasil*, 10/03/1964, b.3



Figura 21. Contracapa do LP *Lá No Meu Sertão*, Tônico e Tinoco, Continental, 1973. Cenas do filme compõe o arranjo visual do disco.

Eduardo Llorente dirigiria ainda, em 1967, seu maior sucesso de bilheteria (Sternheim, 2005): *Coração de Luto*, com o cantor gaúcho Teixeira. Como observei acima, tanto o gaúcho como os caipiras estavam proximaamente posicionados no mercado fonográfico da década de 1960, sob o guarda chuva do “regional”. Assim como Tônico e Tinoco, Teixeira também era do cast da Chantecler na década de 1960, tendo a canção *Coração de Luto*, que dá nome ao filme, sido lançada pela gravadora paulista em seguidos compactos¹⁴³. É possível supor que a proximidade pela gravadora tenha influenciado na escolha de Llorente como diretor de *Coração de Luto*, indicando uma espécie de tentativa de transpor o bem sucedido selo “regional” das gravadoras da música para o cinema.

O ano de 1966 é marcado pela criação do órgão federal Instituto Nacional de Cinema (INC), que implanta no período políticas de regulamentação e incentivo da produção nacional. Destacam-se a ampliação da cota de tela do filme brasileiro e

¹⁴³ Segundo dados da Discografia Brasileira do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.art.br/fonograma/157465/coracao-de-luto>. Acesso em 31/03/2021

regulamentação nacional do Prêmio Adicional de Renda, medidas que melhoram as chances de retorno financeiro ao investimento em filmes nacionais (Gamo; Melo, 2018). No centro de São Paulo, a região próxima das estações ferroviárias da Luz e Júlio Prestes, ocupada por escritórios de empresas distribuidoras, passa a concentrar a partir de 1967 cada vez mais produtoras, interessadas nos baixos aluguéis e no crescente número de técnicos que circulavam por ali. Constituíam-se o cenário algo mítico do cinema da Boca do Lixo, em que empresários do cinema, jovens críticos e cinéfilos, técnicos órfãos dos grandes estúdios paulistas e todo tipo de aventureiro iriam ali se encontrar na produção de filmes.

O que se seguiu foi a intensificação da produção cinematográfica, em um esquema de substituição de importações que conseguiu estabelecer diálogo com o público nacional e viabilizar a produção consistente de filmes até o início da década de 1980 (Abreu, 2006). O cinema da Boca era majoritariamente popular, com uma lógica de mercado assentada na busca da bilheteria que pagasse a produção do filme e desse lucro para viabilizar o próximo. Estimulada pelo aumento da cota de tela, a associação vertical na cadeia produtiva era recorrente, com produtores vendendo cotas de seus filmes para distribuidores exibidores. Com todos os setores lucrando a cada ingresso vendido, o filme tendia a ter distribuição mais ampla e permanecer mais tempo em cartaz na sala de cinema. A bem sucedida estratégia de produção de comédias eróticas acabou rendendo o estigma da “pornochanchada”, que, como apontam Margarida Adamatti (2019) e Wolney Malafaia (2011), era pesadamente criticada pelos círculos do Cinema Novo e da intelectualidade em geral, com algumas poucas exceções¹⁴⁴.

Mas não se produzia apenas pornochanchada. Em seu estudo sobre a Boca, Nuno César Abreu (2006) enfatiza a diversidade da produção de filmes de gênero entre o fim dos anos 60 e meados dos 70. Naquele momento articulavam-se, por um lado, a atuação de produtoras como fornecedoras de produtos para um mercado aquecido, e, por outro, a percepção da existência de uma indústria cinematográfica por parte do público consumidor. Abreu bem descreve a Servicine, de Alfredo Palácios e Antonio Polo Galante, como produtora que buscou “atender aos vários segmentos de mercado com filmes de gênero - de cangaço, sertanejos, comédias, melodramas -, marcados pelo progressivo apelo do erotismo” (Abreu, 2006, p.44). Na produção inicial da Servicine, os filmes com dupla sertaneja tiveram papel relevante. No cenário da Boca do Lixo em geral, o filme de música sertaneja operou na mesma lógica: não sendo o principal produto, mas com presença considerável ao longo dos anos.

¹⁴⁴ Notavelmente a de Jean-Claude Bernardet. Ver Adamatti, 2019.

A operação sertaneja da Servicine se concentrou entre 1970 e 1971, com os filmes *Sertão em Festa* (1970), *Luar do Sertão* (1971) e *No Rancho Fundo* (1971), todos dirigidos por Osvaldo de Oliveira. Figura carimbada na Boca, o diretor, conhecido como “Carcaça”, era outro operário do cinema, oriundo dos setores técnicos do estúdio Maristela¹⁴⁵, e dirigiu mais de 20 filmes de muitos gêneros. O modo de produção é exemplo da verticalização que descrevi: *Sertão em Festa* é co-produzido pela Serrador Cia. Cinematográfica, empresa da maior rede exibidora do país à época; *Luar do Sertão* é co-produzido pela distribuidora Titanus; e por fim *No Rancho Fundo* tem co-produção das duas empresas.

Sertão em Festa (1970) é protagonizado por Tião Carreiro e Pardinho, dupla que, como mencionei acima, havia se tornado uma das mais importantes na década de 1960. Trata-se de uma comédia musical baseada em novela de Cornélio Pires - o que demonstra a permanência da influência do escritor no gênero. A direção musical é assinada por Capitão Furtado, que voltava agora ao cinema depois dos trabalhos com Downey e Capellaro nos anos 30. Estão no elenco ainda o Duo Glacial, que interpreta quadros musicais, os cômicos circenses Nhá Barbina, Saracura, Simplício e Nhô Juca, e, durante a frequente cena da festa na roça, um grupo folclórico de nome Os Catireiros de Sorocaba. O cineasta Carlos Reichenbach, que foi assistente de Osvaldo de Oliveira e fez uma ponta de mordomo no filme, conta algo daqueles dias, falando em “sucesso estrondoso” do filme:

Eles [Galante e Palácios] produziram alguns dos melhores filmes caipiras que o Brasil já produziu. *Sertão em Festa* foi um sucesso estrondoso, com Tião Carreiro e Pardinho, os melhores cantores de música sertaneja que São Paulo já viu. [...] Aquilo é o supra-sumo. Eles são o Tom Jobim do Sertanejo. Eu filmei com eles, inclusive. (apud Abreu, 2006, p.48)

Luar do Sertão (1971), com Tonico e Tinoco, tem argumento escrito pela dupla e por Alfredo Palácios. Conta o enredo de uma cidadezinha abalada pela chegada de uma empresa encarregada de abrir uma estrada de ferro no lugar. Por uma intriga amorosa, Tinoco vai preso, e cabe a Tonico soltar o irmão, com auxílio dos cômicos Nhá Barbina, Pirolito e Simplício. Tonico e Tinoco interpretam mais de 10 longas sequências musicais no filme. A revista *Album Sertanejo*, na sessão “Nossa Gente no Cinema”, resenha o filme com o entusiasmo usual: “além de excelente interpretação, cantam as mais belas melodias

¹⁴⁵ Como a Vera Cruz, a Maristela foi um estúdio paulista ativo entre 1950 e 1958, montada no contexto de “otimismo do empresariado industrial paulista que, com os bons resultados financeiros obtidos no pós-Segunda Guerra Mundial, passa a investir em iniciativas culturais, em sintonia com as práticas de mecenato norte-americanas e europeias.” Companhia Cinematográfica Maristela. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao637288/companhia-cinematografica-maristela>>. Acesso em: 18 de Fev. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7 O projeto industrial cinematográfico paulista fracassa no fim da década. Muitos técnicos deste circuito vão migrar para a Boca do Lixo. Alguns, como o Carcaça, tornando-se diretores.

sertanejas de seu repertório. Filmado num colorido magnífico sob a direção de Oswaldo de Oliveira, tendo como cenário as belas paragens de Itú”¹⁴⁶.

No Rancho Fundo, de 1971, é o mais interessante dos filmes sertanejos da Servicine. O filme não tem uma dupla sertaneja como protagonista, e sim várias que se alternam em quadros musicais: os mais tradicionais Moreno & Moreninho e Bate Pé & Catireiro, o romântico/paraguaio Duo Glacial e até a dupla Chitãozinho & Xororó (figura 22), ainda crianças. A direção musical é de novo de Capitão Furtado. O protagonismo fica mesmo com os cômicos circenses Nhá Barbina, Simplício e Saracura, que conduzem uma comédia bastante eschachada. Carlos Reichembach faz o papel de um piloto de avião por quem Nhá Barbina se apaixona (figura 23), seguindo a linha do tipo da “solteirona”, que ela cultivava há anos e que era comum no circo-teatro (Sousa Junior, 2008). O filme tem um frescor caótico na mistura de comédia circense, música sertaneja e a cinefilia anárquica. Vemos muitos animais exóticos - provavelmente pertencentes a algum circo -, figurinos carnavalescos, insinuações eróticas, profanações religiosas, pantomimas físicas e paródias de filmes de gênero. Muito diferente de um filme bem comportado como *Estrada da Vida*, em que os corpos nunca nem se tocam, as piadas são leves e o enredo organizado.

No mesmo ano, Nhá Barbina lança o LP “Ranquei Pena!”, com piadas e canções interpretadas nos três filmes da Servicine. O subtítulo do disco era “A maior caricata do cinema Nacional”. A associação dos filmes com lançamentos em disco era uma tônica deste momento, como fica evidente com diversos LP 's homônimos a filmes. O fato óbvio dos filmes conterem muitos números musicais e serem homônimos de canções corrobora a ideia de que o consumo é associado entre filme e disco. *No Rancho Fundo* foi visto por mais de 500 mil espectadores, número nada desprezível em 1971.



Figuras 22 e 23. *No Rancho Fundo* (1971).
À esquerda, Chitãozinho e Xororó. À direita, Reichenbach e Nhá Barbina.

¹⁴⁶ *Álbum Sertanejo*, v.06, 1971, p. 44

Tonico e Tinoco estrelam ainda *A Marca da ferradura* (1971) e *Os três justiceiros* (1972), ambos dirigidos por Nelson Teixeira Mendes, produtor que também circulava na Boca do Lixo (Sternheim, 2005). Totalizam-se assim quatro filmes protagonizados pela dupla em dois anos. Sobre o primeiro filme, que teve um disco homônimo lançado no mesmo ano pela Continental-Chantecler, Tinoco diria em depoimento: “A *marca da ferradura*, que é duma música também que *nói gravamo*, e fizemo uma peça teatral, então da peça *passamo pra tela*”¹⁴⁷. Sobre *Os três justiceiros*, vale recuperar o relato de Paulo Emilio Sales Gomes sobre uma sessão do filme no centro de São Paulo em 1973:

Assisti o filme sábado à tarde no República e voltei à noite para conhecer melhor o público de *Os Três Justiceiros*: é extremamente popular, com predominância de casais não muito jovens. Na sala de espera um senhor, provavelmente o realizador, recebia cumprimentos de alguns amigos e familiares, todos oriundos de uma classe média modesta. Parecia satisfeito com as reações dos espectadores, que ocupavam cerca de um terço da imensa platéia. (1986, p. 297)

Em 1969, o produtor e diretor Ary Fernandes, criador do seriado televisivo de sucesso *O Vigilante Rodoviário*, dirige *Uma Pistola para Djeca*, paródia de faroeste com Mazzaropi. Um ano depois, já tendo criado sua própria produtora, a Procitel, investe mais uma vez na comédia com tipo caipira em *Mágoas de Caboclo* (1970), dessa vez com o cômico de circo Chico Fumaça. Como bem observa Abreu (1982), Chico Fumaça faz uma imitação de Mazzaropi, sendo na verdade homônimo do personagem de *Chico Fumaça*, filme do Jeca de 1957. *Mágoas de Caboclo* faz uma das maiores bilheterias nacionais de 1970, com quase 700 mil espectadores. O filme tem a participação de Caçula e Marinheiro, sendo que o primeiro gravara em 1929 *Jorginho do Sertão*, a primeira moda de viola em disco, da série vermelha de Cornélio Pires. Em 1972 a Procitel de Ary Fernandes filma *O Jeca e o Bode*, também com Chico Fumaça, agora repetindo o esquema básico dos nomes dos filmes de Mazzaropi. Fica evidente a tentativa de repetir o sucesso de Mazzaropi, mas apesar de *O Jeca e o Bode* também fazer alta bilheteria, a Procitel deixa de produzir filmes com temática caipira depois dele.

No início da década de 70, Mazzaropi se associa a Pio Zamuner, diretor que o acompanharia até o fim da vida, em 10 filmes até 1980. Zamuner era profissional da fotografia no cinema paulista e frequentador assíduo do Bar Soberano, na Boca do Lixo (Sternheim, 2005). *Betão Ronca Ferro* (1970), seu primeiro trabalho com Mazzaropi, em co-direção com Geraldo Miranda, é visto por mais de dois milhões e meio de espectadores. Como afirmam Costa e Cánepa (2018), na década de 1970 os dados de bilheteria começam

¹⁴⁷ Entrevista no programa MPB Especial, da TV Cultura, veiculada em 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GlhVbkakb3k&t=2414s>. Consulta em 01/04/2021.

a ser melhor computados e fica claro que Mazzaropi possuía um público fiel médio de quase três milhões de espectadores por filme. Naquele início dos anos 1970 Mazzaropi rivalizava com os filmes de Roberto Carlos, então os maiores públicos do país. Mesmo quando, ao longo da década, os filmes brasileiros vão fazendo cada vez mais público, Mazzaropi mantém-se entre os campeões de bilheteria, tendo só os filmes dos Trapalhões no mesmo patamar e constância. Os sucessos enfileiram-se nos anos 70, filme a filme. Para se ter uma ideia global, somente os 10 filmes de Mazzaropi dirigidos por Pio Zamuner totalizam mais de 27 milhões de espectadores entre 1970 e 1980.

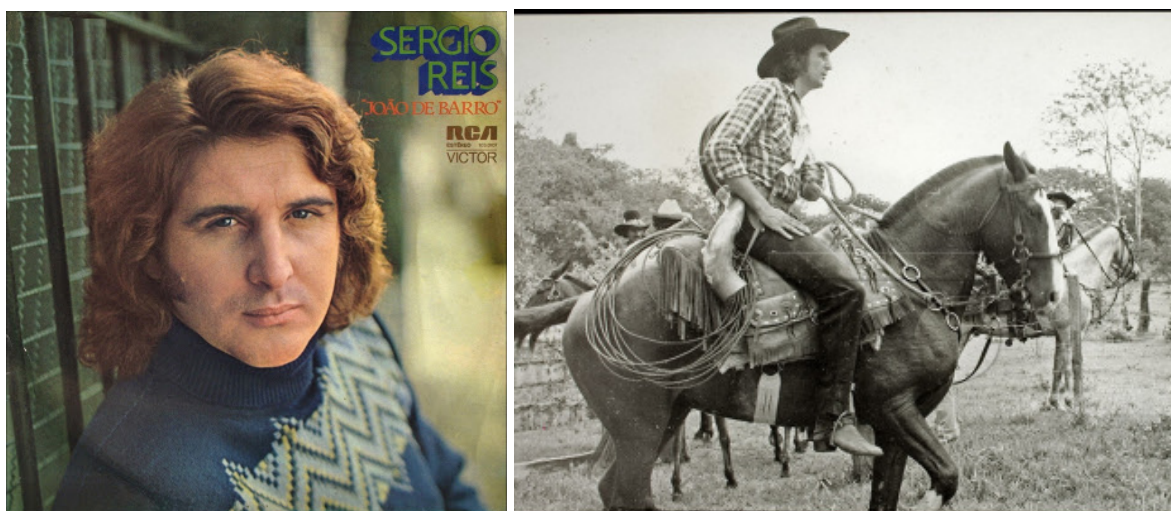
O único musical sertanejo a alcançar o patamar de público de Mazzaropi foi *O Menino da Porteira* (1977), com Sérgio Reis. Cantor oriundo da Jovem Guarda, Sérgio Reis havia passado o início da década de 1970 em crise de identidade. Sem conseguir emplacar depois da minguada da Jovem Guarda, o cantor grava na época discos que atiram para todos os lados, com boleros e canções da MPB. Na época seu produtor era o roqueiro Tony Campello, que já havia trabalhado com Léo Canhoto e Robertinho. Em 1973, Sérgio Reis grava a canção sertaneja *Menino da Porteira*, àquela altura já muito popular na voz de Luizinho e Limeira, com gravações de Tonico e Tinoco, Inezita Barroso e até Jair Rodrigues. A versão de Sérgio Reis notabilizou-se por mudar o verso de “*toque o berrante seu moço que é pra mim ficar ouvindo*” para “*que é pra eu ficar ouvindo*”, marcando a interpretação em “português correto”. Gravada ainda com arranjo orquestral, a versão faz muito sucesso, e Reis e Campello iniciam uma transformação na imagem do cantor, de broto legal a peão boiadeiro. Como bem aponta Gustavo Alonso (2015), essa virada foi gradual, com Sérgio Reis incluindo cada vez mais canções sertanejas em seus discos até 1975, quando lança o LP *Saudade de Minha Terra*, só com clássicos do gênero. Mas a transformação de imagem de Sérgio Reis só se consolidaria com o filme *Menino da Porteira* (figuras 24 e 25).

A iniciativa de produzir o filme vem de um grupo heterogêneo de profissionais da cultura, que funda para tanto a produtora Topázio Cinematográfica. Eram eles o jornalista Moracy do Val, conhecido pelo trabalho no início da carreira do Secos e Molhados; Antônio Carlos Reale, do importante laboratório cinematográfico Líder; Jeremias Moreira Filho, profissional da propaganda que havia sido assistente de Luís Sérgio Person, e o cantor Antônio Marcos¹⁴⁸. A co-produção é da distribuidora Martes Filmes, localizada na Boca do Lixo, onde a Topázio passaria a atuar a partir de então, trazendo para seus filmes cada vez mais profissionais da área.

Dirigido por Jeremias Moreira Filho, o filme é uma adaptação da tragédia narrada na canção *Menino da Porteira*. O boiadeiro errante Diogo faz amizade com um garotinho quando passa com sua comitiva por uma porteira em Ouro Fino - MG, para depois ver o

¹⁴⁸ Segundo Moracy do Val, em entrevista ao *Jornal da ABI*, 393, 2013. Disponível em: <https://doispontosblog.wordpress.com/entrevistas/moracy-do-val/> Consulta em 29/01/2021.

menino morrer atropelado por um estouro de boiada. Sérgio Reis faz o papel do boiadeiro, num musical melodramático, mas com passagens do cômico caipira Zé Coqueiro. A dupla Luizinho e Limeira, que primeiro teve sucesso com a gravação da canção título, tem um quadro musical na fita. O filme em si dá conta da circularidade cultural a que remetemos. A canção é um cururu-canção, forma condensada do desafio caipira tradicional cururu (Vilela, 2013), mas que absorve da moda de viola a forma de romance. Gravada em disco e encenada como peça em circo, torna-se um filme produzido na Boca do Lixo. E assim contribui para consolidar a transformação de um cantor da Jovem Guarda em um dos maiores ídolos sertanejos. O cantor jamais abandonaria o sertanejo, tendo longa carreira no gênero. Com o violeiro campo-grandense Almir Sater, faria papel de dupla sertaneja nas novelas de grande sucesso *Pantanal* (Manchete, 1990) e *O Rei do Gado* (Globo, 1996).



À esquerda, figura 24: LP *João de Barro*, Sérgio Reis, RCA, 1974.

À direita, figura 25: imagem de divulgação do filme *Menino da Porteira* (1977), Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.

Menino da Porteira foi um sucesso de bilheteria, com 3.131.878 espectadores, entusiasmando o resenhista da revista *Moda e Viola*, que afirma em reportagem de quatro páginas que o filme “está quebrando todos os recordes de bilheteria do cinema nacional”¹⁴⁹. O sucesso deste filme parece ter estimulado outro ciclo de produção de musicais sertanejos até o fim da década, depois de um arrefecimento entre 1972 e 1977, período que coincide com a consolidação da comédia erótica na Boca do Lixo.

A Topázio se apressa a produzir um tipo de continuação do primeiro filme, *Mágoa de Boiadeiro* (1978). Trata-se de outro drama musical com Sérgio Reis como boiadeiro Diogo, direção de Jeremias Moreira Filho, presença do cômico Zé Coqueiro e co-produção da

¹⁴⁹ *Moda e Viola*, v.07, 1977, p. 5

distribuidora Martes. O dramaturgo Benedito Ruy Barbosa assina o roteiro¹⁵⁰. O filme faz pouco mais de um milhão de espectadores em 1978.

No mesmo ano a Topázio lança *Chumbo Quente*, estrelado por Leo Canhoto e Robertinho e dirigido por Clery Cunha, conhecido profissional da direção da Boca do Lixo com extensa filmografia em pornochanchada. Com argumento de Léo Canhoto, o filme é uma consequência das encenações de “banguê-banguê” que a dupla produzia no disco e no circo, sempre com vozes histriônicas e frases de efeito. Espécie de paródia do *western spaghetti*, o enredo gira em torno de um conflito fundiário que acaba envolvendo problemas amorosos. A resenha da revista *Moda e Viola* descreve: “um terrível banguê-banguê à brasileira, com muita música, muita ação e pólvora para valer”¹⁵¹. A dupla interpreta várias canções ao longo do filme, algumas rearranjadas para instrumental mais tradicional de viola e violão. Com distribuição da Cinedistri, *Chumbo Quente* chegou à casa dos 500 mil espectadores. De maneira geral, *Chumbo Quente* é um filme mais diretamente referencial ao *western*, mas os apontamentos ao gênero não eram incomuns nos filmes, como vimos em *Luar do Sertão*. *Estrada da Vida* faz breve referência na segunda cena do circo, quando um “bandido” armado aparece e cobra o dinheiro do cachê do espetáculo. É estabelecida a tensão no olhar do campo-contracampo, e tudo descamba para a comédia pastelão quando Milionário e José Rico saem correndo.

¹⁵⁰ Que depois seria autor da novela *Pantanal*, com participação de Sérgio Reis.

¹⁵¹ *Moda e Viola*, v.09, 1978, p.7

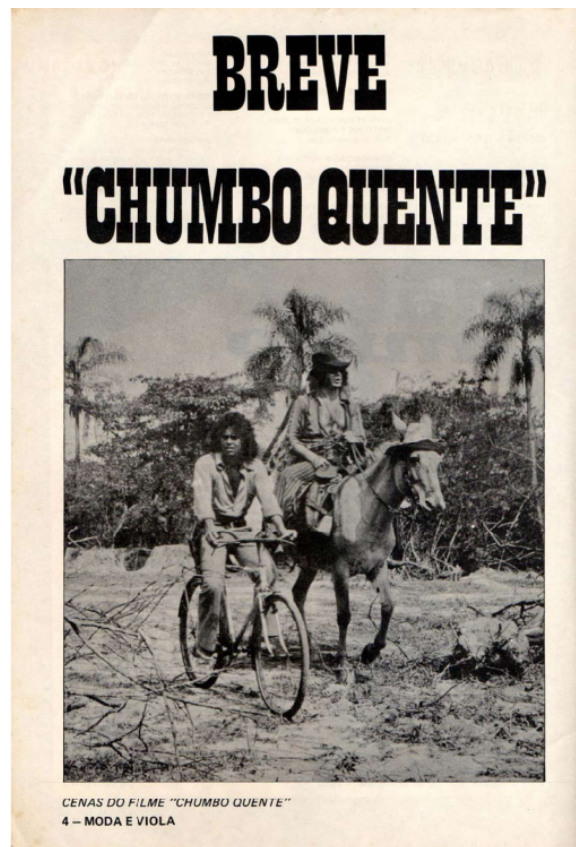


Figura 26: *Moda e Viola*, v.09, 1978, p.4

A tipografia remete ao faroeste, e Leo Canhoto e Robertinho mantêm a paródia, com um montado em um burro e outro em uma bicicleta.

Em entrevista ao *Correio Brasiliense* em janeiro de 1980, Milionário e José Rico são perguntados sobre outros filmes de música sertaneja. Eles respondem que assistiram a *O Menino da Porteira* e a *Chumbo Quente*, ambos da Topázio. Quando perguntados sobre as expectativas para *Estrada da Vida*, afirmam que “não sabemos se vai obter a bilheteria de *O Menino da Porteira*, porque ele foi um filme muito bem aceito. Mas se a repercussão for igual já está ótimo. Não precisa ser melhor não”¹⁵². Por ocasião do lançamento de *O Menino da Porteira*, ainda em 1977, a *Moda e Viola* afirmara que os próximos planos da Topázio Cinematográfica incluíam nossos personagens: “porém não [estão] satisfeitos os produtores, que pretendem também contar com a participação de uma das mais famosas duplas sertanejas da atualidade: Milionário e José Rico”¹⁵³. Quando do lançamento de *Estrada da Vida*, reportagem da *Folha de São Paulo*, relata que “Milionário e Zé Rico já vinham sendo assediados há tempos para entrarem no cinema - uma das produtoras interessadas foi a Topázio”¹⁵⁴. Em outra reportagem da *Folha*, Orlando Fassoni classifica

¹⁵² “Milionário e José Rico: uma dupla que explode no oitavo disco e no cinema nacional”. *Correio Brasiliense*, 12/01/1980.

¹⁵³ Revista *Moda e Viola*, v.7, 1977, p.5.

¹⁵⁴ “Milionário e Zé Rico na estrada do sucesso”. Ligia Sanches, *Folha de São Paulo*. 22/01/1981, p.33.

Estrada como “primeira incursão” de Nelson Pereira dos Santos no “cinema sertanejo, um ciclo que começou com *O Menino da Porteira*, com o cantor Sérgio Reis, e que fatalmente se estenderá porque seu êxito popular está comprovado”. Na mesma matéria, o jornalista pergunta a Nelson se ele havia sido estimulado a dirigir *Estrada* por conta do sucesso de *O Menino da Porteira*. O diretor responde negativamente¹⁵⁵.

Em 1979 seriam lançados ainda outros três filmes ligados à música sertaneja. Os *Três Boiadeiros* (Waldir Kopecky) é protagonizado por Pedro Bento e Zé da Estrada. *Sinfonia Sertaneja* (Black Cavalcanti), tem Robertinho, a dupla Craveiro e Cravinho, o violeiro Renato Andrade e a cantora Nalva Aguiar, que, também oriunda da Jovem Guarda, realizava operação de imagem análoga à de Sérgio Reis. *Sinfonia Sertaneja* foi distribuído pela Embrafilme. E *Cabocla Tereza*, dirigido por Sebastião Pereira, era baseado na canção homônima de João Pacífico, clássico dos anos 1940. O filme, que adapta a tragédia feminicida narrada na moda de viola, contava com o ator Jofre Soares e dedica boa parte de sua duração às peripécias de Chico Fumaça, comico caipira citado acima. A estreia parece ter sido conturbada, como aponta uma reportagem da época. O diretor Sebastião Pereira reclama do fato do filme não ter sido distribuído, e, juntamente com o compositor da canção, critica o gosto do público pelos filmes eróticos.

João Pacífico, um dos compositores de *Cabocla Tereza*, em parceria com Raul Torres, viu o filme, gostou e não entende por que a estréia nos cinemas demora tanto. “Será que preferiam a *Cabocla Tereza* nua?”, pergunta ele. Quanto a Sebastião Pereira, vai tentar que a Embrafilme ajude na distribuição e exibição do filme. Se até a Embrafilme falhar, então, ele pretende sair pelo Brasil exibindo, ele próprio, seu filme. “Arranjo telão e vou para as praças públicas do interior”, promete Sebastião, “sem se importar com os prejuízos”.¹⁵⁶

A Embrafilme não se envolveu na distribuição, e não encontrei indícios de que *Cabocla Tereza* foi exibido nas “praças públicas do interior”. A partir de 1980, a participação de duplas sertanejas em filmes torna-se errática. O arrefecimento da produção da Boca do Lixo, que aconteceu, entre outras razões, pela chegada do filme de sexo explícito ao país (Abreu, 2006), encerrou o principal meio de contato das duplas com produtores de cinema. Exceções são *O Menino Jornaleiro* (1982), protagonizado por Tônico e Tinoco e distribuído pela Embrafilme, e *Sonhei com você* (1989), segundo filme protagonizado por Milionário e

¹⁵⁵ “Nelson Pereira no cinema sertanejo”. Orlando Fassoni, *Folha de São Paulo*, 21/09/1979.

¹⁵⁶ A citação foi retirada da revista *Som do Sertão*, publicada pela editora Abril no fim dos anos 1970 e início dos 1980. O responsável pela captura da reportagem foi o pesquisador Matheus Trunk, que publicou o trecho com imagem, mas sem data, em seu blog, disponível em: <http://violaosardinhaepao.blogspot.com/2018/01/boca-caipira-cabocla-tereza.html>. Acesso em 18/02/2021.

José Rico. Este último é uma continuação direta de *Estrada da Vida*, dirigido por Ney Santanna, filho de Nelson Pereira. Por outro lado, Mazzaropi faleceu em 1981.

Observando *Estrada da Vida* como parte do percurso que delineamos acima, podemos perceber semelhanças e diferenças. Primeiramente, são filmes musicais com duplas sertanejas. As duplas são os atrativos dos filmes, estampam os cartazes e os materiais de divulgação. A montagem dá tempo para que os números musicais tenham destaque, frequentemente dentro da diegese - em *Lá no meu Sertão* há uma cena de relativa sofisticação, em que um desafio de moda de viola opõe mocinho e vilão e, durante a apresentação musical, faz avançar a trama através da letra da canção. *Estrada da Vida* realiza uma brincadeira com o mecanismo do número musical se dar na diegese, quando, na cena musical do Hotel, vários músicos vão aparecendo de lugares improváveis, como a janela do prédio vizinho. Como síntese, são musicais em que o consumo do filme e sua divulgação estão associadas à música das duplas, e em que há tempo para o público escutá-las. Neste sentido, na associação entre cinema e música de forma geral, fazem parte de uma ampla tradição do cinema popular brasileiro.

Em outra instância, muitos dos filmes são comédias musicais. Mesmo uma história trágica como *O Menino da Porteira* lança mão do recurso cênico do cômico caipira. Essas figuras, que procurei descrever brevemente, são constantes nos filmes e têm a função da comicidade enquanto as duplas podem permanecer no campo do drama sério. Como dissemos, em *Estrada da Vida* estas figuras estão ausentes. O filme é cômico por inteiro - como *No Rancho Fundo* - e Milionário e José Rico são responsáveis pelo humor.

Não considero de maior interesse realizar uma análise que procure agrupar estes filmes em suas dimensões formais específicas ou pela *mise-èn-scène*. Consideramos que é mais proveitoso passar por uma história cultural destes produtos, percebendo que se organizam em um campo comum. O que os dá coesão é a música sertaneja. Nesse sentido, a circularidade com as canções é fundamental para compreendê-los. *Lá no meu Sertão*, *No Rancho Fundo*, *O Menino da Porteira*, *Estrada da Vida*: o que nomeia os filmes são as canções. A seguir falaremos da relação mais estreita entre filme e disco, mas antes observemos a relação entre história da canção e enredo fílmico.

Como vimos, a música caipira, a partir de sua dimensão narrativa, da canção que conta um caso, pode se aproximar do circo e instaurar modos de espetáculo baseados nas modas e que se aproveitavam de sua popularidade. Como vimos, foi o que realizou também o cinema protagonizado pelas duplas. A canção *Estrada da Vida*, em si, não trata de uma história do mundo rural em terceira pessoa como *O Menino da Porteira* ou *Cabocla Tereza*. Mas é, em si, uma narrativa, contada em primeira pessoa, sobre a busca do sucesso em um longo percurso. Nesse sentido, o filme *Estrada da Vida* não deixa de ser, em certa instância, uma adaptação da canção. No filme Milionário e José Rico persistem na longa estrada "Na

esperança de ser campeão / alcançando o primeiro lugar”. A canção é uma observação da dupla sobre o próprio percurso ao sucesso, como retratado no filme. Ao mesmo tempo, há um alerta moral sobre o tamanho da própria fortuna: “Este é o exemplo da vida / Para quem não quer compreender / Nós devemos ser o que somos / Ter aquilo que bem merecer”. O movimento de baixa, que alerta para que “devemos ser o que somos” coincide com o discurso de essência popular e rural que o filme coloca em *Milionário e José Rico*, principalmente quando voltam para o interior na sequência final. Mesmo a contraintuitiva morte do narrador, dominado pelo cansaço ao final da canção, se relaciona ao movimento de virada em que a dupla se vê, em meio ao sucesso, com saudade da terra natal. Nas transformações que *Milionário e José Rico* representam para a música sertaneja, a narrativa de sucesso individual narrada em primeira pessoa é espelhada no filme em seus percursos. Ao invés da trágica história do boiadeiro, a chegada ao primeiro lugar do campeão do disco.

Voltando à relação mais geral entre cinema e música, observemos esta articulação entre disco e filme¹⁵⁷. Há um elemento fundamental na produção destes filmes, já apontado neste capítulo: o lançamento cruzado entre filme e disco. É possível perceber, pelos lançamentos em disco, que havia uma relação estrita entre as produções cinematográficas e as intenções de venda de LPs. A seguir, um levantamento de lançamentos de filmes e discos entre 1963 e 1982 - considerando somente discos homônimos a filmes ou que mencionam “trilha sonora” ou “cinema” em suas capas.

*Tabela 1 - Filmes e discos sertanejos*¹⁵⁸

FILME	DISCO
<i>Lá no meu Sertão</i> (Eduardo Llorente, 1963)	<i>Lá no meu Sertão</i> (LP, Tonico e Tinoco, 1962, Continental)
Provavelmente compilação de canções de participações em filmes anteriores.	<i>Tonico e Tinoco no Cinema</i> (LP, Tonico e Tinoco, Philips, 1963)
<i>Obrigado a matar</i> (Eduardo Llorente, 1965)	<i>Obrigado a Matar</i> (LP, Tonico e Tinoco, Chantecler, 1965)
<i>Sertão em Festa</i> (Osvaldo de Oliveira, 1970)	<i>Sertão em Festa</i> (LP, Tião Carreiro e Pardinho, Chantecler, 1970)
<i>A Marca da Ferradura</i> (Nelson Teixeira Mendes, 1971)	<i>A Marca da Ferradura</i> (LP, Tonico e Tinoco, Continental, 1971)

¹⁵⁷ Articulação que se estendia a outros nichos de mercado cinematográfico e fonográfico. Zuleika de Paula Bueno analisa essa imbricação para o público juvenil. Ver BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. Tese de doutorado, IA Unicamp, Campinas, 2005.

¹⁵⁸ A formulação da tabela teve como fonte o site colecionista Recanto Caipira, que contém discografias detalhadas, e que apresentei na nota 119. Disponível em: <https://www.recantocaipira.com.br/>

<i>Luar do Sertão</i> (Osvaldo de Oliveira, 1971)	<i>Luar do Sertão</i> (LP, Tonico e Tinoco, Continental, 1971)
<i>No Rancho Fundo</i> (Osvaldo de Oliveira, 1971)	<i>No Rancho Fundo - Trilha sonora do filme</i> (LP, vários artistas, Chantecler, 1971) <i>Ranquei Pena</i> (LP, Nhá Barbina, Tropicana, 1971) ¹⁵⁹
<i>O Menino da Porteira</i> (Jeremias Moreira Filho, 1977)	<i>O Menino da Porteira</i> (LP, Sérgio Reis, RCA, 1976)
<i>Mágoa de Boiadeiro</i> (Jeremias Moreira Filho, 1979)	<i>Mágoa de Boiadeiro</i> (LP, Sérgio Reis, RCA, 1978)
<i>Cabocla Tereza</i> (Sebastião Pereira, 1979)	<i>Cabocla Tereza</i> (LP, diversos, Chantecler, 1980)
<i>Os três boiadeiros</i> (Waldir Kopezky, 1979)	<i>Os três boiadeiros</i> (LP, Pedro Bento e Zé da Estrada, Continental, 1979)
<i>Sinfonia Sertaneja</i> (Black Cavalcanti, 1979)	<i>Sinfonia Sertaneja</i> (Compacto, Marcelo Costa e Nalva Aguiar, CBS, 1979)
<i>Estrada da Vida</i> (Nelson Pereira dos Santos, 1980)	<i>Milionário e José Rico no Cinema</i> (LP, Chantecler, 1980)
<i>O Menino Jornaleiro</i> (Alcides Caversan, 1982)	<i>O Menino Jornaleiro</i> (LP, Tonico e Tinoco, Chantecler, 1982)

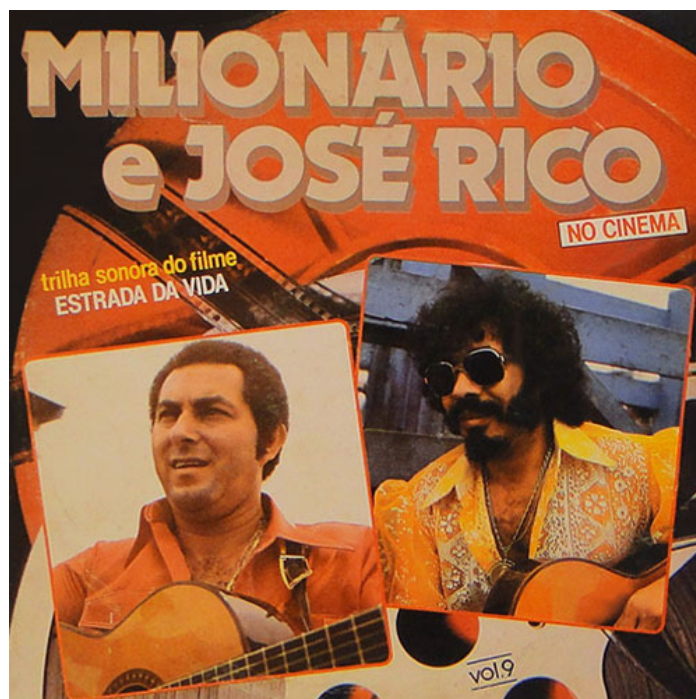


Figura 27: Capa do LP *Milionário e José Rico no Cinema*, Continental, 1980. Note-se a iconografia de película cinematográfica.

¹⁵⁹ Na capa do álbum, lê-se “A maior caricata do cinema nacional”.

Nesse sentido, a relação entre filme e lançamento de disco é talvez o principal elemento de produção para compreender estes filmes, percebendo *Estrada* como um deles. A articulação entre, de um lado, profissionais do cinema, e, de outro, músicos e gravadoras, é outra que se repete. Filme e disco são produzidos como conjunto, a fama das duplas projetando o sucesso dos filmes, e este contribuindo para as vendas delas. Nesse sentido podemos falar em um consumo associado entre as mídias. O álbum da trilha de *Estrada* (figura 27) foi lançado ainda antes do filme, como podemos atestar por notícia do *Correio Brasiliense* de agosto de 1980¹⁶⁰ - fato que não é incomum entre o levantamento que realizei. O LP de *Estrada* ficou no topo da “Parada Sertaneja” da revista *Moda e Viola* por alguns meses após o lançamento comercial do filme. Em agosto de 1981, também alguns meses após o lançamento do filme, a disco de *Estrada* era o 15º mais vendido em São Paulo, segundo levantamento do *Jornal do Brasil*¹⁶¹.

Na contracapa do álbum de *Estrada da Vida*, consta, além da ficha técnica do filme, um texto de Nelson Pereira dos Santos sobre Milionário e José Rico. Nelson enumera qualidades da dupla: “versatilidade no repertório, versos expressivos, íntimos da realidade de autores e público, enfim, tudo que se exige dos mais experimentados intérpretes da Música Popular Brasileira”¹⁶². Em entrevista ao *Correio Brasiliense*, Milionário e José Rico, por sua vez, também elogiam Nelson, e apontam para o que veem como diferença no conjunto de filmes sertanejos:

Vocês podem fazer uma comparação entre o filme de vocês e os outros?

O que acontece é o seguinte: muitos diretores de cinema procuram a pessoa e dizem: vamos fazer um filme. Mas acabam fazendo uma fita apenas por cima, sem se aprofundar muito, de qualquer maneira. Mas nós tivemos a felicidade de não acontecer isso com a gente. Não queremos dizer que nossa fita seja melhor, mas foi feita com muito carinho.¹⁶³

2.4 A distribuição de *Estrada da Vida*

Estrada da Vida estreou na mostra competitiva do XVIII Festival de Brasília em novembro de 1980. O festival passava por reformulação, com proposta de maior abertura ao público e menor luxo sendo reportada pela imprensa à época. Reportagem do *Jornal do Brasil* alardeia em manchete que “Povo vai eleger melhor filme em eleição direta”, noticiando, com referência ao processo de redemocratização, que o festival passava a ter

¹⁶⁰ “Com trilha nas lojas chega às telas “Estrada da Vida”. *Correio Brasiliense*, 17/08/1980.

¹⁶¹ “Bolsa de discos”. *Jornal do Brasil*, 28/03/1981.

¹⁶² Contracapa do álbum *Milionário e José Rico no Cinema*. Chantecler, 1981.

¹⁶³ “Milionário e José Rico: uma dupla que explode no oitavo disco e no cinema nacional”. *Correio Brasiliense*, 12/01/1980.

naquele ano um prêmio do júri popular¹⁶⁴. Entre as medidas de “abertura” do festival estava a realização de sessões nas cidades-satélite do Distrito Federal. Na premiação oficial o grande vencedor foi *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky e Orlando Senna), filmado em 1974 mas só liberado pela censura naquele ano de 1980. *Estrada da Vida* foi dos cinco selecionados¹⁶⁵ o único a não receber um prêmio, mas uma menção honrosa. Quando, alguns dias depois, as urnas foram devidamente apuradas, *Estrada* venceu o prêmio do júri popular.

A revista *Moda e Viola* deve ter sido convidada à estreia, porque publicaria, logo depois do festival, uma resenha entusiasmada do filme:

Num momento em que os cinemas apresentam apenas temas **fortes**, onde imperam o sexo, a violência, os vícios e a guerra, a apresentação de **A Estrada da Vida** é quase um milagre. Afinal, ver nas telas a luta e a coragem de dois humildes cantores, determinados a alcançar o sucesso, comove e anima o público. E, para coroar, no filme aparecem nossa gente, nosso ambiente, nossos problemas e anseios, expressos com total realismo, fazendo-nos menos assistir ao filme, do que vivê-lo.

É que estamos frente a uma história simples, honesta, pura, sofrida e corajosa - exatamente como, em geral, são os sertanejos. E a direção de **Nelson Pereira dos Santos** coloca **Milionário e José Rico** num nível de interpretação fora do comum [...]

A Estrada da Vida é um filme que honra o cinema nacional e dignifica o gênero sertanejo, tornando-o competitivo dentro e fora do país! Parabéns, moçada boa!¹⁶⁶

O resenhista enfatiza o “total realismo” e a sua identificação, dizendo que sua experiência foi “menos de assistir ao filme do que vivê-lo”. A formulação na primeira pessoa do plural, de que no filme aparecem “nossa gente, nosso ambiente, nossos problemas e anseios” é comum na revista, e pressupõe a existência de uma comunidade leitora, ouvinte de música sertaneja, que pode se ver no filme. E inclui a revista dentro do nosso, sem mediações. Procurei demonstrar, ao longo deste capítulo, a ideia de que *Estrada* faz parte de e tematiza o campo da música sertaneja, sendo este percebido como tal pelo seu público.

Tendo isso em vista, passemos agora a um mapeamento da distribuição de *Estrada da Vida*. O movimento é permeado pela questão central tratada neste trabalho: as ideias de “filme popular”, “cultura popular” e de um campo da música sertaneja. Retomando a recomendação de Chartier (1995), desloca-se o foco da ideia de “popular” para a recepção do produto cultural. Com a proposta de campo da música sertaneja, de Allan de Oliveira,

¹⁶⁴ “Povo vai eleger o melhor filme em eleição direta”. Cora Ronai, *Jornal do Brasil*, 24/11/1980.

¹⁶⁵ Foram eles: *Ato de Violência* (Eduardo Escorel, 1980), *Cabaret Mineiro* (Carlos Alberto Prates Correia, 1980), *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1981), *Iracema* e *Estrada*.

¹⁶⁶ *Moda e Viola*, n. 20, 1980, p. 4-5. Grifos do original.

percebe-se como a carreira de *Estrada da Vida* foi orientada pelos espaços de circulação do gênero. Na falta de uma documentação mais precisa sobre a distribuição¹⁶⁷, trabalhei com reportagens na imprensa, depoimentos de atores da época e fontes secundárias.

O lançamento comercial de *Estrada da Vida* se deu no dia 2 de fevereiro de 1981, no Cine Ipiranga, próximo do Largo do Paissandú. A região comportava vários cinemas, e não deixa de ser um espaço de coesão da história que conto aqui. Era no Largo do Paissandú que Mazzaropi estreava anualmente seus filmes. Lá se localiza o bar Ponto Chic, onde artistas de sertanejo vendiam suas apresentações a representantes de circos. É, afinal, o lugar em que Milionário e José Rico haviam se conhecido alguns anos antes, quando ainda eram imigrantes recém chegados à capital. Gustavo Alonso cita a cobertura da estréia pelo jornal *O Globo*, que relata que uma longa fila se formou à porta do cinema ainda às 18h, sendo que a sessão se daria às 21h. A reportagem segue descrevendo o entusiasmo do público:

por volta das 19h30 chegavam os astros do filme, num carro acompanhado por batedores e escolta policial. O público, que tomava toda a calçada, avançou para a dupla, e foi preciso pedir reforço policial [...]. No cinema lotado, pessoas sentadas no chão e pelos corredores: impossível entrar mais alguém. E durante a sessão, as três mil pessoas que ali estavam - na sala, no corredor, no hall, lá fora - cantaram as músicas de Milionário & José Rico. Ao final, de pé, a multidão aplaudiu. (apud Alonso, 2015, p. 73)

Relatos de que o público cantava ao assistir *Estrada da Vida* também são feitos pelo assistente de direção André Klotzel e pela produtora Dora Sverner. Segundo Sverner, Nelson chegou a cogitar “colocar as letras das canções no filme”. Ainda sobre a estréia, a *Moda e Viola* cobriu o evento em notas. O colunista anônimo criticou a escolha do apresentador da sessão como “o mais fraco do gênero sertanejo”. Mas fala em “pleno sucesso na avant-première” e realiza um balanço do “cinema caboclo”:

Vamos ver se mais este sucesso dos sertanejos no cinema anima os produtores a investirem no gênero. O cinema caboclo, que já deu tanta coisa boa, anda ainda um pouco devagar, minha gente!¹⁶⁸

¹⁶⁷ Não pude ter acesso a documentos da Embrafilme que, presumo, podem ter relatado o processo de distribuição de *Estrada da Vida*. Nas bases de dados digitais da Cinemateca Brasileira não foram encontradas menções aos relatórios de distribuição do filme. No mais, a maior parte desta pesquisa foi realizada durante a pandemia de covid-19, e durante período de crise institucional que fechou a Cinemateca até meados de 2022. Até outubro de 2023 não havia informações oficiais sobre o impacto do incêndio ocorrido nas dependências do edifício da Cinemateca na Vila Leopoldina em julho de 2021, que, como se sabe, guardava documentação da Embrafilme.

¹⁶⁸ *Moda e Viola*, nº 21, p.7.

Estrada da Vida foi distribuído pela Embrafilme. A empresa adotou uma estratégia interessante para a divulgação. Ao invés de divulgar o lançamento em cadeia nacional de televisão, como era de costume, a estatal “cruzou” os dados de retransmissoras locais, divulgando o filme apenas em regiões em que teria mais apelo, como o interior de São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul, etc¹⁶⁹, o que dá indícios de uma distribuição voltada para estes locais. Em 1977, Jean-Claude Bernardet afirmava que “atualmente a distribuidora da Embrafilme é ainda fraca e os produtores conseguem distribuir seus filmes melhor que ela em praças como Rio ou São Paulo. No entanto, em outras cidades e no interior, a preferência vai para a Embrafilme” (2009, p. 61). Klotzel e Sverner corroboram, em depoimento, que a distribuição foi focada no interior. Uma pesquisa em jornais¹⁷⁰ em 1981 mostra, ainda que de maneira esparsa, a repercussão em cidades do interior (figura 28).

**CINE CANOAS
MILIONÁRIO E
JOSÉ RICO**

A Dupla quente do Cinema Brasileiro em Estrada da Vida
Melhor Filme pelo Júri popular do Festival de Brasília (1981).
O Filme ZUMMM do ano com as Melhores Músicas da Dupla, muita Comédia, muita Emoção, um Filme para toda a Família.

BREVE

Valorização do homem do campo

Ao longo dos tempos o homem do campo tem sido subestimado pela sua condição, colocado num plano inferior, relegado a um esquecimento quase total, quando devia ser considerado como elemento fundamental dentro dos agrupamentos de uma coletividade. Tudo tem sido difícil para o homem do campo: trabalho, instrução, locomoção, crédito, acesso às reparações.

O homem do campo com seu trabalho é o sustentáculo de um povo, precisa ser visto de maneira diferente, ser valorizado amparado, orientado. Quantas famílias viventes no interior de cada município, por causa da instrução dos filhos são obrigadas a sacrifícios extraordinários, tudo arriscando, para que seus filhos tenham melhor sorte do que a sua. Isto é muito importante de ser examinado. Existem quase todos os entraves para abertura de crédito para o homem do campo.

Não há dúvida de que o crédito deve ser orientado, isto é ponto pacífico, porém - dificultado - nunca.

É necessário falar em favor do homem do campo, fazer o possível para sua fixação à gleba, evitando o êxodo rural que causa tantos e insólveis problemas, agravando a situação de muitas cidades.

O homem do campo carece de mais escolas, melhores estradas, mais assistência, crédito facilitado para sustentar e desenvolver a lavoura e em termos maiores, amparar a criação. O rebanho está diminuindo cada vez mais.

Chega ao absurdo o preço de um quilo de carne.

Produtos da lavoura de subsistência alcançam na atualidade - índices assustadores.

Tudo por falta de amparo ao homem do campo.

Figura 28. Anúncio de *Estrada* no *Jornal de São Francisco*, 20/12/1981¹⁷¹

Note-se que o título do anúncio é o nome da dupla, não do filme. A coluna ao lado é um pedido por valorização do trabalho do agricultor.

Em maio de 1981, *O Pioneiro*, de Caxias do Sul-RS publicou uma resenha¹⁷² sobre o filme que dá conta da relação próxima entre filme e música:

Sua mais indiscutível qualidade é ser um filme feito com a única pretensão de atingir determinado público e ser bem sucedido. Em

¹⁶⁹ A informação é do pesquisador Luiz Gonzaga Assis de Luca, publicada no site do Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual da UFSCAR. Infelizmente o texto, que salvei, saiu do ar. A informação nos foi confirmada por Carlos Augusto Calil, que agradeço por ter ainda explicado como funcionou o esquema.

¹⁷⁰ Na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁷¹ *Jornal de São Francisco*, 20/12/1981.

¹⁷² “Estrada da Vida, uma superprodução caipira”. *O Pioneiro*, 07/05/1981.

Caxias do Sul a popularidade da dupla caipira, que já esteve na cidade em bailões e cujas músicas são rodadas diariamente nas rádios em programas gauchesco-sertanejos, confirmou-se. Diariamente uma extensa fila contorna a calçada do Cine Ópera. Dependendo da bilheteria, a exibição do filme ultrapassará o previsto.

O filme chega a um espaço onde Milionário e José Rico fazem shows e onde suas canções tocam no rádio. O resenhista prossegue constatando que cenas foram filmadas em apresentações reais da dupla, “transmitindo para o público do cinema a vibração intensa da tela”. O mesmo jornal publicaria outros textos sobre o filme naquele ano. Fala-se em “boom de bilheteria”¹⁷³ que confirma a permanência em cartaz por mais tempo que o previsto. E há, também, uma crítica dura, não assinada, que acusa Nelson Pereira dos Santos de demagogo “namorador do poder” e o filme de populista¹⁷⁴. Outro jornal da cidade demonstra impaciência com a reexibição do filme ainda em agosto: “reprise mais do que desnecessária, devido a sua recente apresentação”¹⁷⁵

Localizei colunas e notícias dedicadas ao lançamento da trilha sonora e do filme em jornais do Paraná, Distrito Federal, Minas Gerais e Rondônia. No jornal *Alto Madeira*, publicado neste último estado, a Continental publicou em janeiro de 1982 um balanço do ano anterior, que começa com uma descrição, pela empresa, da repercussão do filme:

Em fevereiro, um grande acontecimento: a estréia do filme “Estrada da Vida”, protagonizado por Milionário e José Rico, sob direção do não menos famoso Nelson Pereira dos Santos. Era a entrada triunfante da música sertaneja dia da estreia, em São Paulo parou [sic], e em cada estado que o filme entrava em cartaz a festa se repetia.¹⁷⁶

O público total, segundo dados históricos da Ancine, foi de *Estrada da Vida* fez um público de 1.276.979 de espectadores. Tanto Dora Sverner quanto André Klotzel acreditam que os números foram maiores, e que teria havido roubo em larga escala nos borderôs. Ambos relatam ter flagrado casos de fraude por parte de salas exibidoras. Conta Sverner:

Os caras faziam o seguinte, eles pegavam os ingressos, jogavam naquela caixa. Juntava tudo, mandavam pra bilheteria. Entendeu? Eu vi, não é possível. Vinha tanta gente, tanta gente. A gente sabia que eram sessões lotadas e o dinheiro minguava. Cê via lá o mapa de entradas, era ridículo. Falei, vou ali tirar a limpo. Aí peguei o flagra. E o dono do cinema veio falar comigo, desesperado, falou

¹⁷³ “Estrada da Vida, o ‘Boom’ de bilheteria”. *O Pioneiro*, 05/06/1981.

¹⁷⁴ “Caipiras de um Brasil que não existe”. *O Pioneiro*, 04/08/1981.

¹⁷⁵ Matéria sem título. *Jornal de Caxias*, 03/08/1981.

¹⁷⁶ “Gravações Elétricas: obrigado a todos” *Alto Madeira*, 27/01/1982.

assim: “quanto que eu dou pra senhora pra não falar nada pra Embrafilme? Vamo acertar, vamo acertar”. Eu falei: “acontece que eu sou a produtora, não dá pra cê acertar comigo meu filho”. Aí ele chorou, “pelamordedeus, não fala nada, vai acabar comigo, desculpa”. Aí eu vi, era o que acontecia. No interior, assim, em toda parte, era um roubo desenfreado. Não tinha controle, os fiscais da Embrafilme ou eram poucos ou eles participavam também. Deviam participar, porque ele me ofereceu.

O problema era comum na época, e a estratégia de distribuição contou com um expediente utilizado por Mazzaropi: a contratação de fiscais de bilheteria particulares. Relata Klotzel:

Eu cuidava muito também da fiscalização. Tinha uma equipe de fiscais. O Campeão, que era da equipe do Milionário e José Rico que meio coordenou. Porque o que acontecia é que os fiscais da Embrafilme, do Concine... você chegava... Eu fui numa cidade do interior lá no cafundó do Judas, chegava lá, flagrava o cara roubando. Ele ficava lá uma semana sozinho com o dono do cinema, ninguém aparecia, o cara deixava passar e levava a grana. Então os caras do Mazzaropi faziam: contratar a própria equipe de fiscais. [...] Então a gente fez isso.

Segundo Klotzel, a contratação de fiscais próprios foi uma proposta da produção paga pela Embrafilme. Sverner atribui às fraudes o fato dos produtores não terem conseguido recuperar o investimento.

O lançamento de *Estrada da Vida* no Rio de Janeiro foi um pouco posterior, já em dezembro de 1981. A cidade era tradicionalmente mais refratária à música sertaneja. Mas em junho daquele ano havia acontecido um evento importante no Maracanãzinho, a Grande Noite da Viola. Promovido pela Chantecler, o show contou com Milionário e José Rico, Teixeira e Tônico e Tinoco, entre outros do cast da gravadora. Era uma empreitada de formação de público da empresa paulista na cidade, que rendeu a gravação de um LP. Os anúncios de *Estrada da Vida* no *Jornal do Brasil* (figura 29) dão conta das dificuldades do sertanejo no Rio: “Quebre o preconceito e venha rir com a dupla mais autêntica da música brasileira”¹⁷⁷. Alguns dos cinemas que exibiram *Estrada da Vida* no Rio foram as salas suburbanas arrendadas pela Coopercine¹⁷⁸, como se vê no anúncio (Verde, Caxias):

¹⁷⁷ *Jornal do Brasil*, 10/12/1981.

¹⁷⁸ Apresentada no capítulo 1, item 1.2.

HOJE

HORÁRIOS DIVERSOS

CONDOR COPACABANA

BARONEZA TIJUCA

METRO TIJUCA

LMACHADO TIJUCA

NEW TIJUCA

SEGUNDA-FEIRA TAMBÉM

VERDE TIJUCA

GLÓRIA TIJUCA

TAMOIO TIJUCA

CAXIAS CAXIAS

OLÓPOLIS OLÓPOLIS

CASABLANCA TIJUCA

ESTRADA DA VIDA
MILIONÁRIO E JOSÉ RICO

Quebre o preconceito e venha rir com a dupla mais autêntica da música brasileira.

COLORIDO

distribuição

EMBRAPLME

LIVRE

Um filme de

NELSON PEREIRA DOS SANTOS

com NADIA LIPPI - SILVIA LEBLON - RAIMUNDO SILVA
TURIBIO RUIZ - JOSÉ RAIMUNDO.

Produção - Dora e Luiz C. Villas Boas. Roteiro - Chico de Assis.

Figura 29. Anúncio de *Estrada da Vida* no *Jornal do Brasil*

Mas *Estrada da Vida* fez carreira em lugares mais estrangeiros, para a música sertaneja, do que o Rio de Janeiro. Pelo que pudemos apurar, a história da carreira

internacional de *Estrada* se inicia com a I Feira Internacional do Cinema Brasileiro. Realizada pela Embrafilme e chamada de Cinex, a feira aconteceu em Brasília com a intenção de realizar vendas internacionais de fitas nacionais. Foi nesse evento que o presidente João Batista Figueiredo assistiu ao filme. A feira foi um sucesso. Reportagem do *Jornal do Brasil* afirma que na Cinex a Embrafilme “vende mais de 1 milhão de dólares” em filmes brasileiros¹⁷⁹. A reportagem destaca ainda que a delegação chinesa comprou um pacote que incluía *Estrada da Vida* por 40 mil dólares. A produtora Dora Sverner relata que uma delegação diplomática chinesa, que compareceu à sessão de *Estrada da Vida*, se entusiasmou com o filme e pediu uma fita com canções de Milionário e José Rico.

Documentos da Embrafilme dão conta de que cópias do filme foram vendidas ainda para Tchecoslováquia, Romênia e Hungria, bem como que o filme foi levado pela delegação russa para o Festival de Moscou de 1981. Podemos saber disso hoje porque memorandos internos da Embrafilme foram anexados a um dossiê produzido pelo Serviço Nacional de Informações (SNI) em 1981, e endereçado diretamente ao presidente, alertando para diversos movimentos de “relacionamento cultural com países comunistas”¹⁸⁰. É portanto possível que os países comunistas não estivessem especialmente mais propensos a comprar *Estrada*, e sim que estão sobre-representados na documentação acessível hoje. Mas Dora Sverner tem a memória de que havia maior interesse por parte destes países: “Alemanha Oriental, Hungria, Tchecoslováquia, Romênia, China né. Todos amavam o filme. Não tinham muito dinheiro, pagavam pouco. Mas eles que gostaram do filme.”

A compra do filme pela delegação chinesa proporcionaria a Milionário e José Rico a mais fantástica aventura de suas carreiras. Wilson Souto Jr, diretor artístico da Chantecler nos anos 70 e 80, conta¹⁸¹ que por volta de 1985 a gravadora recebeu uma ligação do Ministério das Relações Exteriores. O motivo: *Estrada da Vida* fizera tamanho sucesso na China que o governo do país propôs um intercâmbio cultural, em que enviaria ao Brasil a Orquestra Sinfônica de Pequim em troca de uma turnê de Milionário e José Rico na China.

Gustavo Alonso (2015) descreve os pormenores do evento. Os chineses pediam ao governo civil de José Sarney apenas o custeio das passagens, mas o ministro da Cultura Celso Furtado, que não conhecia a dupla, acabou por não encorajar a viagem. A gravadora Continental então arca com os custos. Souto Jr nos relatou que Byington Jr, dono da empresa, pediu ainda que um conjunto de choro fosse enviado junto com Milionário e José Rico, e esse acabou por abrir os mais de 20 shows que a dupla realizou na China em 1986. O relato do diretor artístico, que acompanhou a dupla na viagem, dá conta de auditórios lotados e um público que sabia cantar as canções em versão chinesa, já que o filme havia

¹⁷⁹ “URSS compra *Aleluia Gretchen* e *O Grande Palhaço*”. Cora Ronai, *Jornal do Brasil*, 08/11/1980, b.2

¹⁸⁰ Disponível no acervo digital do Arquivo Nacional, registro BR_DFANBSB_Z4_REX_AVU_001.

¹⁸¹ Em entrevista ao seriado *13 Canções para falar de Sertanejo*.

sido dublado. Uma reportagem da equipe do Globo Rural (figuras 30 a 33)acompanha a jornada e afirma que a dupla “se apresentou para 80 milhões de chineses”, provavelmente se referindo à transmissão televisiva de alguma apresentação¹⁸². Não pude apurar qual foi o tamanho do público de *Estrada da Vida* na China, mas, considerando o pedido do governo do país e a recepção calorosa à dupla, deve ter sido um sucesso considerável. A cineasta brasileira Milena de Moura nos relatou que, em viagem à China já nos anos 2010, conheceu pessoas com lembrança da passagem de Milionário e José Rico pelo país.



Figuras 30 a 33. Reportagem do *Globo Rural*, TV Globo, 1986.
Milionário e José Rico na China.

O circuito percorrido neste capítulo teve o propósito de procurar compreender *Estrada da Vida* como um filme localizado em um campo cultural específico. Deslocando a história do filme para Milionário e José Rico e seu público, procurei dar especificidade ao filme em termos de sua circulação como produto associado à música sertaneja.

¹⁸² Reportagem da TV Globo, 1986. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=CLaAFTdZep8>. Consulta em 04/04/2021.

Considerações finais

Ainda em julho de 1979, antes das filmagens de *Estrada da Vida*, o jornalista Telmo Martino publicou no *Jornal da Tarde* uma pequena coluna que aponta para o fim da história que conto aqui. Vale reproduzir a íntegra.

Nelson Pereira dos Santos sempre foi um pioneiro muito imitado por todos os que fazem cinema de elite no Brasil. Imitado nos filmes e nas camisas. O mais recente pioneirismo de Nelson Pereira dos Santos é fazer um filme que pode ser identificado como uma espécie de mini-Nashville brasileiro¹⁸³. Esse filme terá como estrela a dupla caipira paulista Zé Rico e Milionário. Nada mais previsível que Miguelzinho Faria troque logo o Country pelo campo e faça também um filme com Tonico e Tinoco. Nada menos inesperado que Arnaldo Jabor comece a escrever um roteiro em torno das canções de Delmonte e Amaraê. Nada mais infalível que Antônio Calmon invente uma nova relação para Zico e Zeca, numa paisagem de muita *grass* e cogumelo. Nada mais possível que Glauber Rocha, sem orçamento para a história de Peri e Ceci, entre na fila com um filme musical de Cacique e Pajé. Nada mais cabível que Joaquim Pedro dê continuidade ao conteúdo histórico e social de suas preocupações num filme com o Duo Brasil Fronteira. Como no Brasil a vanguarda vem sempre depois, Julinho Bressane fará, então, de Canhoto e Canhotinho as estrelas de seu caipira-underground. É bem possível que essa moda do filme caipira seja a salvação dos exibidores do interior paulista, onde a vida de quase todas as pequenas cidades está imitando a arte de Peter Bogdanovich, em *A Última Sessão de Cinema*.¹⁸⁴

A galhofa é evidente e costumeira para o colunista, e é claro que nada disso aconteceu. Mas o texto ajuda a abrir mão do benefício do retrospecto para imaginar que naquele momento o futuro era, como sempre, aberto em possibilidades. O projeto *Estrada da Vida* foi realizado em um momento de franca transformação do país, mas ainda trazendo debates e questões da década de 1970. Neste trabalho, procurei situar *Estrada da Vida* em um encontro entre duas esferas da cultura brasileira; é o caso de concluí-lo situando-o em uma encruzilhada.

Como apontamos no capítulo 1, apesar do otimismo em 1979, as expectativas para o futuro econômico do cinema brasileiro sob a égide da Embrafilme já sofriam abalos quando *Estrada* foi lançado em 1981. O mercado do cinema no país entraria em progressiva retração na década de 1980, com razões que vão da consolidação definitiva da

¹⁸³ Ele se refere a *Nashville* filme estadunidense de Robert Altman de 1975. O filme de Altman é mais ácido na leitura que faz sobre o mercado de música, no caso do gênero country. Como bem apontou Eduardo Morettin, talvez se pudesse chamar *Estrada* de “anti-Nashville”.

¹⁸⁴ “Viola em Movieola”. Telmo Martino, *Jornal da Tarde*, 20/07/1979. Vários dos nomes de duplas citados pelo colunista estão errados.

televisão à crise econômica nacional (Ortiz; Autran, 2018). Após a saída de Roberto Farias da direção em 1979, a Embrafilme sofre um processo de esvaziamento até sua extinção em 1990, já sob o governo democrático de Fernando Collor. Um projeto como o de *Estrada da Vida*, que procura abrir espaço e experimentar um filão de público potencial, parece já muito localizado no fim dos anos 1970 quando observamos o que viria depois.

A esquerda do “nacional-popular” que formou Nelson Pereira dos Santos perderia o que sobrou de liderança para a ascensão do Partido dos Trabalhadores. Como vimos, quadros intelectuais ligados ao novo partido montariam artilharia pesada contra seus antecessores, enquanto que agentes culturais formulariam propostas de cultura mais comunitaristas e ligadas às bases sociais (Napolitano, 2017).

Os cineastas formados sob a “ideia-força” do nacional-popular produziram balanços importantes naquele momento de virada. Com *Bye Bye, Brasil* (1979), Carlos Diegues percebia logo as transformações que a televisão e as telecomunicações impunham ao país dos interiores que os cineastas haviam se acostumado a representar. Também lidando com a televisão, mas em forma de apropriação pragmática do *star system* de telenovela, Leon Hirszman apontava em *Eles Não Usam Black-tie* (1981) para a encruzilhada política da esquerda que aparecia nas greves sindicais. E, fundamentalmente, Eduardo Coutinho chegava em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) a uma espécie de síntese definitiva das vicissitudes do percurso paralelo de cineastas e povo desde a separação provocada pelo golpe militar 20 anos antes.

Neste conjunto, é necessário abrir o caminho para *Memórias do Cárcere* (1984). Depois de *Estrada*, Nelson retorna a Graciliano Ramos, realizando um longo e complexo balanço da experiência do intelectual sob a ditadura e a abertura. Filme que aponta em si para passado e futuro, exposição sufocante do autoritarismo que deixa antever a fresta por onde passa sua superação. Por muito tempo vi *Memórias do Cárcere* como um *retorno* de Nelson ao campo de questões, formas e temas a que ele pertencia. E *Estrada da Vida* como um desvio, experiência interrompida para logo voltar ao que interessava. Entretanto, a produtora Dora Sverner, que trabalhou nos dois filmes, atentou-me para o que pode haver de continuidade entre *Estrada da Vida* a *Memórias do Cárcere*:

Nós começamos a fazer *Memórias do Cárcere* com ele. Ele fazia um roteiro. Ele foi pra Campos do Jordão, ele com o Del Preto. E começaram a fazer o primeiro tratamento lá. E aí nós fazíamos o papel do Zé Reinaldo. “não tá bom, tá confuso, refaz”. Ele refez o roteiro não sei quantas vezes. Até que chegou no resultado. Ele falava isso, ele sentia que o *Estrada da Vida* abriu as portas pro *Memórias do Cárcere*. Eu não sei em que sentido ele falava isso. Eu acho nisso, de trabalhar o roteiro, de ser mais... menos... mais direto, mais... eu não sei, ele falava isso.

Preservo na citação uma certa intangibilidade do que Sverner via de continuidade. Também não passo aqui da intuição, mas talvez uma chave esteja na cena de *Memórias* em que o personagem de José Dumont canta a canção *O Canto da Ema*, de João do Vale, nos porões do navio-prisão. O intelectual de Nelson, no filme, observa enquanto toda a população da prisão começa a cantar. O espaço do cárcere do navio sujo, construído narrativamente como o início da descida ao inferno de Graciliano, se ilumina com o crescente da canção. Os prisioneiros comuns vão se contagiando no canto, e uma fresta lúdica se abre na prisão. Uma faísca de cultura irrompe uma catarse coletiva. Há um maravilhamento na maneira como a cena representa a cantoria da música popular, uma espécie de beleza que aparece em meio ao povo. Ressonância, é uma intuição. Em termos de considerações finais, a tensão entre continuidade e ruptura entre *Estrada* e *Memórias* é algo a ser investigado em futuras pesquisas. Talvez aí esteja algo sobre a passagem da década de 1970 para a de 1980.

Além disso, não se pode dizer que Nelson Pereira dos Santos nunca mais voltaria à música sertaneja. Em 1989, foi lançado *Sonhei com Você*, nada menos que uma continuação de *Estrada da Vida*, produzida por Nelson, dirigida por seu filho Ney Sant'Anna e distribuído pela Embrafilme. O filme conta com Millionário e José Rico e faz referência a um então novo sucesso da dupla. Não houve fôlego neste trabalho para investigar a história desse filme, feito em um momento em que tudo já era diferente, tanto para o cinema brasileiro quanto para a música sertaneja. Fica indicado o trabalho de Pereira (2008), que analisa o filme, e mais um flanco de investigação para futuras pesquisas.

Para a música sertaneja, a virada da década de 1980 também se mostraria um momento de virada. Naquele momento uma jovem dupla despontava, apontando para transformações ainda maiores no gênero: Chitãozinho e Xororó. Nos anos 1980, Chitãozinho e Xororó, juntamente com Zezé de Camargo e Luciano e Leandro e Leonardo - "Os Amigos" - fariam a música sertaneja chegar a patamares inéditos, notavelmente com a conquista da televisão ao longo da década (Alonso, 2015). A repercussão dessa ascensão levaria a música sertaneja a ser mais visada pelos jornalistas culturais e intelectuais, que travariam combate mais direto ao que viam como "breganejo" e "música de corno". Millionário e José Rico, por sua vez, seguiram carreira até 1991, depois retornando às atividades entre 1994 e 2015, ano da morte de José Rico. Com todas as transformações que o gênero passou desde a década de 1970, Millionário e José Rico, hoje, são considerados "sertanejo de raiz". A transformação do moderno em tradicional segue em curso, como aponta a formulação de Allan de Oliveira sobre o campo (2009).

Aquele cinema com duplas sertanejas parece ter se enfraquecido na década de 1980, provavelmente por conta da crise geral do cinema brasileiro e a chegada da geração mais jovem do gênero à TV. Nosso levantamento sobre essa produção indica rareamento

dos filmes a partir de 1981. O enfraquecimento geral da produção da Boca do Lixo pode ter contribuído para a falta de espaço das duplas no cinema. Amácio Mazzaropi morreu em 1981. Retorno à coluna que abre estas considerações finais. A “última sessão de cinema” dos interiores do país aponta para o processo geral de fechamento de salas de cinema em cidades pequenas, como apontado em *Bye Bye, Brasil* já na virada dos anos 1980. Lembro de *Cabocla Tereza*, aquele filme de música sertaneja que fracassou nas bilheterias em 1979, e que motivou o diretor Sebastião Pereira a afirmar que iria exibí-lo “nas praças públicas do interior”. Pereira rodou o filme em Duartina-SP, pequena cidade na região de Bauru, de onde o diretor era natural. Duartina é vizinha da cidade de meu pai, e por muito tempo fiquei curioso com um prédio abandonado, na praça central, onde funcionou o cinema da cidade. Em setembro de 2017, um vereador recomendou à secretaria de cultura que pedisse o tombamento do edifício aos órgãos federais:

O prédio deste cinema em nossa cidade trata-se de um prédio histórico, onde faz parte da vida de muitos Duartinenses, que ali iniciaram uma amizade, um namoro, hoje são casados, pai e avós, época que o CINE SÃO PAULO era local de divertimento, as matinês aos domingos, filmes como Mazzaropi, faroestes, festivais, brincadeiras dançantes e outros, estão até hoje na memória de muita gente.¹⁸⁵

A história que recuperei aqui dos filmes com duplas sertanejas é uma incursão de primeira viagem, campo para pesquisas futuras. Prosseguindo na documentação, é possível que estas avancem na relação entre estes filmes e o consumo de cinema nos interiores e em pequenas cidades. Podem existir pistas e documentos inéditos à historiografia do cinema brasileiro nos acervos de sites e grupos virtuais que mantêm uma tradição de colecionismo muito próprio da música sertaneja, como o citado *Recanto Caipira*¹⁸⁶ e o *Rei do Faroeste*¹⁸⁷.

Outras frentes possíveis para pesquisas futuras incluem olhares mais aprofundados para momentos que passamos rapidamente aqui. Os faroestes de Antoninho Hossri em Campinas, os filmes de Alvarenga e Ranchinho no Rio, e mesmo um aprofundamento nos filmes de duplas sertanejas na Boca do Lixo. Por outro lado, este trabalho não pode dar

¹⁸⁵ Do site da Câmara Municipal de Duartina-SP. Disponível em <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:gh9l2Mcyj4fQJ:www.camaraduartina.sp.gov.br/doc/i.82.pdf+&cd=3&hl=en&ct=clnk&gl=br>. Consulta em 05/02/2021

¹⁸⁶ Organizado pela pesquisadora Sandra Peripato. “O site RECANTO CAIPIRA foi criado com a finalidade de resgatar e divulgar a verdadeira cultura brasileira, a música sertaneja de raiz. RECANTO CAIPIRA é a realização de um sonho, de quem dedicou sua vida inteira à defesa da viola e de seus intérpretes”. <https://www.recantocaipira.com.br/>. Consulta em 19/08/1981.

¹⁸⁷ *O Rei do Faroeste* é descrito por seu criador Osvaldo do Valle como “coleccionador de filmes antigos e raros, filmes gravados da tv vhs e de 16 mm, voltado aos velhos tempos das matinês aos domingos, das balas chita e trocas de gibis, e dos inesquecíveis seriados”. <https://oreidofaroeste.com.br/empresa.php>. Consulta em 26/01/2021.

conta de outros momentos em que a música caipira aparece no cinema brasileiro. O caso de Ozualdo Candeias é importante: ele trabalha de maneira criativa com a música de viola caipira pelo menos em *A Herança* (1972) e *Zézero* (1974). A relação entre o circo-teatro sertanejo e o cinema é outra frente pouco explorada, com exceção do trabalho de Walter Sousa Junior. A relação entre o cinema de Amácio Mazzaropi e a música sertaneja, enquanto proximidade de público nos interiores, ficou neste trabalho ainda em um campo muito intuitivo e pouco material - aí há também um percurso a ser explorado.

Este trabalho, em seu viés de história cultural, buscou observar as relações entre música sertaneja e cinema em suas imbricações de mercado e público. Uma dimensão pouco explorada, tanto em *Estrada* quanto em outros filmes de duplas citados, é a representação feita neles sobre a ruralidade brasileira na década de 1970. Evitei esse caminho por saber tratar-se de um problema amplo. Na década de 1970 o campo brasileiro se modernizava, tornando-se mais parecido com o que conhecemos hoje como agronegócio. Alguns trabalhos dão conta da maneira como a música sertaneja se relacionava com essa transformação do campo, como o citado *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*, de Gustavo Alonso (2015) e *O Chão é o Limite: Festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão*, de Sidney Valadares Pimentel (1997). Mas, com exceção do trabalho de Odirlei Dias Pereira (2008), poucos dão conta de como estes filmes sertanejos representaram o mundo rural brasileiro de então.

No mais, fica ao leitor perceber neste trabalho outros limites e incompletudes. Buscou-se aqui ver cinema e história em suas tensões de continuidade e ruptura, encontros e encruzilhadas na longa estrada. O final da corrida chegou.

Referências bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar. Anotações sobre Mazzaropi: o Jeca que não era Tatu. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 40, 1982, 37-42.

_____. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

ADAMATTI, Margarida. *Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo Opinião*. São Paulo: Alameda, 2019.

_____. Brasil em tempo de cinema como método de análise fílmica de Jean-Claude Bernardet. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação E-compós*. Brasília, v.19, n.3, 2016.

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

AMANCIO, Antonio Carlos Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme: o cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.

_____. Cooperativa Brasileira de Cinema: resistência e dispersão. In: AGUILERA, Yanet; CAMPOS, Marina da Costa; MEDEIROS, Rosângela Fachel (orgs). *Memórias impossíveis: II Cocaal*. São Paulo: Memorial, 2017.

AMARAL, Erika. Pra dentro, mulher: Geny Prado no cinema de Mazzaropi. *Cinelimite*, 2022. Disponível em: <https://www.cinelimite.com/articles/prad-dentro-mulher-geny-prado-no-cinema-de-mazzaropi>. Consulta em 03/07/2023.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*. Campinas: Editora Átimo, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Cia: das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos. *O Autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil - anos 1950 e 1960*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica – as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BRITO, Diogo de Souza. *Negociações de um sedutor: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo (1954-1981)*. Dissertação de mestrado em Ciências Humanas, UFU, Uberlândia, 2009.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.

CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais. USP, São Paulo, 2014.

CHARTIER, Roger. "Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Flávio Cesarino; CÁNEPA, Laura Loguercio. O cinema paulista para além dos estúdios. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo, Edições Sesc, 2018, v. 1.

CYMROT, Danilo. Disseram que eu voltei mexicanizado: Sertanejo raiz e a incorporação da canção rancheira. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação do SESC*. São Paulo, n. 4, 2017, p. 68-92.

DAYAN, Daniel. Os Mistérios da Recepção. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo: Um olhar sobre a história*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, pp. 70-83.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

FREIRE, Rafael de Luna. Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 113-131, 2013.

_____. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. *Contracampo*, Niterói, n. 23, p. 66-85, 2011

FREIRE, Rafael de Luna; SOUZA, Carlos Alberto de. A chegada do cinema sonoro ao Brasil. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, vol. 1.

FREIRE, Paulo de Oliveira. *Eu nasci naquela serra: A história de Angelino de Oliveira*, Raul Torres e Serrinha. São Paulo: Paulicéia, 1996.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

_____. O desenvolvimento das ideias sobre Cinema Independente. *Cadernos da Cinemateca*, nº4, São Paulo, 1980.

GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. Histórias da Boca e do Beco. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, vol. 2.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Artesãos e Autores. In: CALIL, Carlos Augusto (Org.), *Uma Situação Colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. Mazzaropi no Largo do Paissandú. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (orgs.) *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente* - coletânea de textos de Paulo Emílio Salles Gomes. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.

_____. *Os Três Justiceiros*. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (orgs.) *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente* - coletânea de textos de Paulo Emílio Salles Gomes. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.

_____. Panorama do Cinema Brasileiro. In: CALIL, Carlos Augusto (Org.) *Uma Situação Colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. Cinema, trajetória no subdesenvolvimento. In: CALIL, Carlos Augusto (Org.) *Uma Situação Colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In: NOVAES, Adauto (org). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

JORGE, Marina Soler. Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 161-182, 2003.

MACHADO, Hilda. *Rio 40 Graus e Rio Zona Norte: O jovem Nelson Pereira dos Santos*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1987.

MALAFIA, Wolney Viana. O Cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.

MARTINS, José de Souza. Viola Quebrada. *Debate e Crítica*, São Paulo, n. 4, p. 23-47, 1974.

MAZOTI, Lays Matias. “*Sem ordi não há porgueço e nós sêmo disordero!*”: Humor, Paródia e Vida Urbana em Alvarenga e Ranchinho (1930/40). Dissertação em História - História, Poder e Práticas Sociais, Unioeste, Marechal Cândido Rondon, 2011.

MIRANDA, Suzana Reck. Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil. *Significação*, vol.42, n. 44, p. 29-44, 2015.

MONFRINI, André Lima. *A fase brasiliense do cinema de Vladimir Carvalho: um projeto de história e memória popular para Brasília*. Dissertação de mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, ECA-USP, São Paulo, 2023.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena [et al.] *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.

MORETTIN, Eduardo; XAVIER, Ismail. La critique cinématographique au Brésil et la question du sous-développement économique : du cinéma muet aux années 1970. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n. 77, 2015. Consulta em 01/10/2023. Disponível em: <http://journals.openedition.org/1895/5052>

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1985.

NAPOLITANO, Marcos. *Rio, Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música* – n.29, 234 p., jan. - jul., 2014

_____. *Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)* - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.

_____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2018.

_____. *Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 58, p.35-50, 2014.

NAPOLITANO, Marcos, CZAJKA, Rodrigo, MOTTA, Rodrigo P. Sá (orgs). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: Uma antropologia da música sertaneja*. Tese de doutorado em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, 2009.

OLIVEIRA, Claudio Jorge Pacheco de. *Disco é cultura: A expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1970*. Dissertação em História Contemporânea. FGV, Rio de Janeiro, 2018.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ORTIZ, José Mário; AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, vol. 2.

PASCHOA JÚNIOR, Pedro Della. Filmes sertanejos, música sertaneja e drama no circo. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 40, 1982, p. 33-37.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

PEREIRA, Odirlei Dias. *No rádio e nas telas: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2008.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SADLER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Campinas: Papyrus, 2012.

SALIBA, Elias. *Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

SANTIAGO JUNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens do candomblé e da umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro (1974-1984)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, Niterói, 2009.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Estrada da vida*. Roteiro de Chico de Assis. S.l. : s.n., 1979?. 123 p. Fot. Acesso: R. 1610

SCHVARZMAN, Sheila. Travelogue e cavação no Brasil pitoresco de Cornélio Pires. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SILVEIRA, Miroel. Jeca--Mazzaropi, uma síntese de culturas. *Folha de S. Paulo*, 19/06/1981, p. 30.

SOUSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. Tese de doutorado em Comunicação e Cultura, USP, São Paulo, 2008.

SOUZA, Miliandre Garcia de. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 28, p. 133-159, 2003.

STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Fundação Padre Anchieta, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma gravadora popular paulista. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, 2010, p. 74-85.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: Música caipira e enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2013.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

_____. *Sertão Mar.* Glauber Rocha e a estética da fome. 2ª ed, São Paulo, Cosac & Naif, 2007.

ANEXO - Pesquisa de filmes com personalidades caipiras/sertanejas.						
FILME	ANO	PERSONALIDADES	DIRETOR	LOCAL/CONTEXTO	INFORMAÇÕES	PROD, CIA
O CURANDEIRO (PERDIDO)	1917	Cornélio Pires, Sebastião Arruda	Cornélio Pires ("autoria")	São Paulo	Filme de costumes rurais. "(...) cenas rústicas do interior entre as quais o consultório de um curandeiro, o jogo do 'truque', a preparação da 'jacuba' e lindas paisagens naturais."	Cia Cinemacolor, Antonio Campos
BRASIL PITORESCO : VIAGENS DE CORNÉLIO PIRES	1925	Cornélio Pires	Cornélio Pires	São Paulo	Uma viagem de São Paulo a Pernambuco, conhecendo os costumes e as riquezas de uma parte do Brasil. Cornélio Pires não procurou filmar belezas de praças e jardins, riquezas de palacetes ou aspectos da alta sociedade. Fez questão de só filmar aspectos típicos, danças e exercícios de capoeiragem, trabalhos de vaqueiros e hábitos de cangaceiros, em suma: coisas pitorescas do Brasil.	América Filme, Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas
COISAS NOSSAS	1931	Cornélio Pires?, Procópio Ferreira, Paraguaçu, Piolin, [Jararaca e Ratinho, Francisco Alves]	Wallace Downey	São Paulo, [cast da Columbia?]	"O primeiro longa brasileiro realizado através do "único sistema verdadeiro" de filme sonorizado. Musical inspirado nas produções de Hollywood, apresentando aspectos de um Brasil dos anos 20 e início dos 30."	Byington e Cia, Wallace Downey
NA MADRUGADA	1932	Alvarenga e Ranchinho	-	São Paulo	Fontes utilizadas: MRG/CCP Observações: A fonte informa que a única referência que encontrou sobre o filme foi o depoimento de <Carrari, José>.	Garnier
A VOZ DO CARNAVAL	1933	Jararaca e Ratinho, Lamartine Babo, Carmen Miranda, Oscarito,	Adhemar Gonzaga	Rio de Janeiro, comédia carnavalesca	"É um filme cantado e falado... Com entrecio cômico sobre a recepção oficial do Rei Momo".	Cinédia, Adhemar Gonzaga
VAMOS PASSEAR COM CORNÉLIO PIRES	1934	Cornélio Pires	Cornélio Pires	São Paulo	"Uma fita educativa. Cornélio Pires continua a percorrer o interior do Estado exibindo sua interessante fita falada em movietone. Essa fita (...) está cheia de aspectos curiosos de nossa terra.	Rossi Rex Filme
FAZENDO FITA	1935	Alvarenga e Ranchinho, Nhá Zefa (cantora dos anos 30, parceira do Nho Pai) e Paraguaçu	Vittorio Capellaro (Capitão furtado é assistente)	São Paulo, comédia musical	"Dois empresários, produtor e diretor, decidem selecionar pessoal de méritos artísticos - canto, dança e declamação - para fazer um filme, porém devido a várias peripécias, não conseguem e acabam loucos. Na última cena aparecem comprando passagens para o hospício do Juqueri (hoje Franco da Rocha), em São Paulo".	S.O.S. Filmes
TERERÊ NÃO RESOLVE	1938	Alvarenga e Ranchinho, Orquestra do Cassino da Urca, Mesquitinha	Luiz de Barros	Rio de Janeiro, Chanchada	"São três casais, dois já moradores do Rio; o terceiro, 'aquele que detesta carnaval', chegando para visitar uma tia. Uma das mulheres aposta que todos os maridos são infiéis. Mandam convites aos maridos para o baile de carnaval.	Cinédia, Adhemar Gonzaga

ANEXO - Pesquisa de filmes com personalidades caipiras/sertanejas.						
FILME	ANO	PERSONALIDADES	DIRETOR	LOCAL/CONTEXTO	INFORMAÇÕES	PROD, CIA
BANANA DA TERRA	1939	Alvarenga e Bentinho (hiato da parceria com Ranchinho), Carmen Miranda, Orlando Silva, Cast do Cassino da Urca	Ruy Costa	Rio de Janeiro, Chanchada	"Uma ilha do Oceano Pacífico - a Bananolândia - produzia muita banana, naquele ano, e não teve compradores para seu produto. A rainha da terra, Dircinha Batista, avisada pelo conselheiro-mor, Oscarito, devia vender banana para o Brasil. E isso, ela consegue, por meio de uma intensa propaganda feita pelos jornais e pelo rádio (...)" (MB/MFCA). "No Rio, a Banana da Terra [a rainha] interessa-se por Aloisio, o cantor do Bando da Lua". (JCB/Chan) Gênero	Sonofilmes, Downey
LARANJA DA CHINA	1939	Alvarenga e Ranchinho	Ruy Costa	Rio de Janeiro, chanchada	"Flores e sua esposa Perpétua são pacatos cidadãos, apreciadores de flores. Ele ocupa um lugar de relevo na Liga contra a Malandragem, cuja função é acabar com a gente do morro e o samba.	Byington, Downey, Sonofilms
CÉU AZUL	1940	Alvarenga e Ranchinho, Oscarito, Grande Otelo	Ruy Costa	Rio de Janeiro, chanchada	A Companhia de Esquetes Musicados do Teatro 'Brasil' está em crise. Após o fracasso de estréia de uma nova peça, o empresário Artur Fernandes, apesar dos protestos de Nini del Mar - a estrela da companhia - resolve chamar Vitorino, que é o único autor que conhece o gosto do público e as capacidades artísticas da companhia, para escrever a próxima peça.	Byington, Downey, Sonofilms
A VOZ DO CARNAVAL DE 1941	1941	Jararaca e Ratinho	Carlos Braga	Rio de Janeiro	Censurado entre 16 e 28.02.1941.	Cinédia
O COELHO SAI	1942	Alvarenga e Ranchinho	Newton Paiva	Recife, musical	curta	Meridional Filmes
SAMBA EM BERLIN	1943	Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho, Grande Otelo, Dercy Gonçalves, Mesquitinha (Caipira), Brandão Filho (Caipira)	Luiz de Barros	Rio de Janeiro, Chanchada	"Dois caipiras (...), vêm para o Rio atrás de uma moça que lhes enviara uma foto de uma artista. A moça de quem a foto fora enviada é (...) noiva de um ricoço mas apaixonada (...) por um soldado." (AG/50 CIN)	Cinédia, Adhemar Gonzaga
ABACAXI AZUL	1944	Alvarenga e Ranchinho [protagonistas], Dercy Gonçalves	Ruy Costa	Rio de Janeiro, chanchada	"As cenas principais se passam em pequeno povoado onde Alvarenga e Ranchinho têm um escritório de advocacia. Vêm depois, os dois, ao Rio, a fim de contratar artistas para a estação de rádio do lugarejo e, nisso, se resume o enredo. Passa, então, o filme a ter o aspecto de revista porque, na escolha do pessoal a ser contratado, há ocasião para a apresentação dos conjuntos musicais, todos sobejamente conhecidos do público através do rádio." (AG/50 CIN)	Byington, Downey, Cinédia, Sonofilms
BERLIM NA BATUCADA	1944	Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho, Procópio Ferreira	Luiz de Barros	Rio de Janeiro, Chanchada	"Um produtor norte-americano chega ao Brasil para conhecer o carnaval carioca e em busca de artistas e motivos para um filme." (LB/MMC)	Cinédia, Adhemar Gonzaga
PIF-PAF	1945	Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho, Ataulfo Alves, Marlene	Luiz de Barros, Adhemar Gonzaga	Rio de Janeiro, Chanchada	"O jogo de cartas estava na moda em 1945. O filme aproveita o 'gancho' para parodiar aqueles que são viciados em carteadado." (ALSN/DFB-LM)	Cinédia
NÃO ADIANTA CHORAR	1945	Alvarenga e Ranchinho, Oscarito, Grande Otelo	Watson Macedo	Rio de Janeiro, Chanchada	-	Murilo Lopes, Atlântida

ANEXO - Pesquisa de filmes com personalidades caipiras/sertanejas.						
FILME	ANO	PERSONALIDADES	DIRETOR	LOCAL/CONTEXTO	INFORMAÇÕES	PROD, CIA
O CAVALO 13	1946	Alvarenga e Ranchinho	Luiz de Barros	Rio de Janeiro, Chanchada	André Mendes administra um haras à beira da falência. Nele reside sua sobrinha Maria Luiza apaixonada por cavalos, especialmente o seu, Corisco. Também lá trabalham Perna de Pau e Peça Rara, dois empregados extremamente atrapalhados, e João, um cantor amador. As dívidas aumentam e André Mendes tenta resolvê-los indo para a cidade.	Luiz Claudio, Kanitar Filmes
SEGURA ESTA MULHER	1946	Alvarenga e Ranchinho	Watson Macedo	Rio de Janeiro, chanchada	"Catalano e sua esposa Hortência brigam por causa de uma novela de rádio. A esposa foge. A empregada pensa que ela foi fazer uma plástica. Catalano entrega uma foto da esposa ao detetive Olho Vivo para que a procure, mas o detetive, enganando-se de foto, passa a procurar a cantora Marion e a informar Catalano como se fosse sua esposa.	Atlântida
O MALANDRO E A GRANFINA	1947	Alvarenga e Ranchinho	Luiz de Barros	Rio de Janeiro, chanchada	Pitico e Cláudio, vulgo Sabiá, dois malandros do morro que vivem de biscates, conhecem por acaso Ana Maria e Marta, duas vistosas e milionárias irmãs. Impressionadas pela bela voz de Sabiá, convidam os dois rapazes para uma festa, na qual um maestro, amigo da rica família, também fica fascinado pelo dom artístico do cantor de tendência lírica.	Brasil Vita Filmes
ESTE MUNDO É UM PANDEIRO	1947	Alvarenga e Ranchinho, Oscarito	Watson Macedo	Rio de Janeiro, chanchada	"Esposa pede ao marido farrista para ficar em casa, pois devem chegar seus pais, que não o conhecem, nem mesmo de fotografia. Mas o marido escapa e vai a uma boate onde encontra Oscarito, que tem um acesso de riso ao ouvir o nome dele (Cornélio lhe lembra cornó).	Atlântida
FOGO NA CANJICA	1948	Jararaca e Ratinho	Luiz de Barros	Rio de Janeiro, Chanchada	Durante comemoração de festa junina, padre Renato conta a história de João e Maria, dois jovens da região, para um grupo de meninas, enquanto acontecem números musicais com a participação popular.	Cinédia, Lab. Eletrônicos do Brasil Ltda
... E O MUNDO SE DIVERTE	1948	Alvarenga e Ranchinho, Luis Gonzaga	Watson Macedo	Rio de Janeiro, Chanchada	Um diretor tem uma filha, cujo noivo é seu auxiliar no seu teatro. Porém, o datilógrafo (...) está apaixonado pela moça. Por vê-lo triste e cansado, o faxineiro aconselha o datilógrafo a consultar um médico.	Atlântida
É COM ESTE QUE EU VOU	1948	Alvarenga e Ranchinho, Luiz Gonzaga, Bob Nelson, Luiz Bonfá, Grande Otelo, Dorival Caymmi	José Carlos Burle	Rio de Janeiro, Chanchada	Oscar e Osmar são irmãos gêmeos separados na infância, cada um vivendo em uma cidade diferente. Enquanto Oscar é um inveterado vagabundo, que vive em São Paulo e evita o trabalho a todo custo, Osmar mora no Rio de Janeiro é o presidente do Banco do Trabalho.	Atlântida
LUAR DO SERTÃO	1949	Tonico e Tinoco, Nhá Barbina	Tito Batini, Mário Civelli	São Paulo	Inspirada na música Luar do sertão de <Cearense, Catulo da Paixão> Tonico e Tinoco não são protagonistas (Chico Mineiro é de 1946)	Produtores Unidos
LOUCOS POR MÚSICA	1950	Jararaca e Ratinho	M. Guimarães, Adhemar Gonzaga	Rio de Janeiro, Chanchada	-	Cinédia
DA TERRA NASCE O ÓDIO	1954	Titulares do Ritmo, Mário Zan	Antoninho Hossri	Santa Rita do Passa Quatro	Faroeste caipira com canções sertanejas	Cinematográfica Santa Rita

ANEXO - Pesquisa de filmes com personalidades caipiras/sertanejas.						
FILME	ANO	PERSONALIDADES	DIRETOR	LOCAL/CONTEXTO	INFORMAÇÕES	PROD, CIA
CARNAVAL EM LÁ MAIOR	1955	Alvarenga e Ranchinho, Cascatinha e Inhana, Inezita Barroso e muita gente grande do rádio, Genésio Arruda como caipira	Adhemar Gonzaga, Osvaldo Moles	São Paulo, Comédia Musical	"Homem não consegue parar num emprego. Um rapaz, também permanentemente desempregado, apaixonado por sua filha, não consegue pedir a mão da moça, sendo impedido por uma série de circunstâncias. Um dia, a casa da moça pega fogo e eles são obrigados a ir morar numa pensão de artistas, que mais parece um hospício.	Maristela [co-produção Cinédia]
A LEI DO SERTÃO	1956	Mário Zan, Zico e Zeca, Mauricio do Valle, Milton Ribeiro	Antoninho Hossri	Campinas, faroeste	Um fazendeiro abastado, por vingança política, manda matar um seu inimigo. O filho decide vingar-se, fugindo à justiça controlada pelo próprio mandante, e se alia a um bandoleiro famoso. Como pano de fundo o problema dos "grileiros" e coronéis, e da "vigilância e captura" que percorria o sertão para destruir os bandoleiros.	Cinematográfica Princeza DiOeste, Antoninho Hossri
LÁ NO MEU SERTÃO	1963	Tonico e Tinoco, Chiquinho, Tito Neto, Nhá Barbina, Nhô Zé, Pirolito, Torrinha, Bigua, Biguasinha	<i>Eduardo Llorente (também dirigiu filmes do Teixeira)</i>	São Paulo, "drama rural"	Numa fazenda, com casas de pau-a-pique, planícies, cochoeiras e lago, Glorinha, filha de fazendeiros, e José, filho e colonos, apaixonam-se. Janjão, filho de fazendeiros, também é apaixonado por Glorinha pedindo-a em casamento, porém o moço o rejeita, provocando a luta entre os rivais. Os irmãos partem com a família para São Paulo para participarem num concurso de rádio paulistana. Devido ao sucesso da dupla, passa a percorrer outros Estados e participar de programas de auditório (Rádio Nacional) ganhando o sucesso e a fama. Adaptação livre do livro <Vida de Tonico e Tinoco, A>	Cinematográfica Cruzeiro do Sul, Tonico e Tinoco.
OBRIGADO A MATAR	1965	Tonico e Tinoco	Eduardo Llorente	São Paulo, "drama rural"	"Um forasteiro solitário, acompanhando o trajeto de peões de boiadeiro, transmite conhecimentos para seu irmão que há muito abandonara". (Resumo da cópia) Baseada na lenda de <Chico Mineiro> Diálogos de Tonico	Cinematográfica Cruzeiro do Sul, Tonico e Tinoco.
SERTÃO EM FESTA	1970	Tião Carreiro e Pardinho [protagonistas], Simplicio, Duo Glacial, Catireiros de Sorocaba e Piracicaba, Nhá Barbina, Saracura	Osvaldo de Oliveira	São Paulo, comédia rural musical	"Depois que um amigo de seu filho descobre um lençol de petróleo em suas terras, o fazendeiro Simplicio enriquece e vai morar com a família em uma mansão da capital. Logo descobre que a felicidade estava na vida simples do interior. A filha Luciana deixa-se se atrair pelos divertimentos da metrópole e perde o recato de antigamente. Simplicio abandona a mansão e a família. Esta também descobre as falsidades da cidade. Aos poucos todos retornam para a companhia de Simplicio".	Serrador, Servicine, Galante, Palácios

ANEXO - Pesquisa de filmes com personalidades caipiras/sertanejas.						
FILME	ANO	PERSONALIDADES	DIRETOR	LOCAL/CONTEXTO	INFORMAÇÕES	PROD, CIA
MÁGOAS DE CABOCLO	1970	Chico Fumaça, Caçula e Marinheiro, Raul Torres	Ary Fernandes	São Paulo	As terras onde mora o caipira Nhô Juca contêm riquíssimo veio de bauxita, o que desperta a cobiça de um industrial, Franco, cuja filha (Lídia) começa a namorar o filho médico de Nhô Juca (Gervásio), que mora na cidade. A moça finge gostar do rapaz a fim de que este convença o pai a vender suas terras. Chico e seus amigos, crentes na amizade de Franco, vão à cidade e se hospedam na casa do milionário, para desespero da mulher deste, Geny. Quando, por casualidade, Nhô Juca descobre a trama, conta tudo a Gervásio, que rompe com Lídia e fica com a ex-namorada, a sincera Lúcia. E os matutos partem, sem cair na armadilha de Franco." (Extraído do Guia de Filmes, 32)	Procitel filmes
CÔMICOS... +CÔMICOS...	1971	Alvarenga e Ranchinho, Genésio Arruda	Jurandyr Noronha	Rio de Janeiro	As aventuras e desventuras de uma equipe pioneira de cinema.	Cinesul; Pel-Mex
A MARCA DA FERRADURA	1971	Tonico e Tinoco, Chiquinho,	Nelson Teixeira Mendes	São Paulo, musical	Um homem cruel, que matara a mulher por ciúmes e que odeia a filha cega, domina a região rural do interior de São Paulo. Regressando à cidade depois de muitos anos, Tonico e Tinoco disfarçam-se em mascarados e procuram fazer justiça. O homem cruel, num último acesso de fúria, se converte quando a filha, no altar de Nossa Senhora, recupera a visão. Baseada em peça teatral <Marca da Ferradura, A> de <Oliveira Filho> e <Tonico>	Nelson Teixeira Mendes Produtora e distribuidora
LUAR DO SERTÃO	1971	Tonico e Tinoco, Nhá Barbina, Simplicio	Osvaldo de Oliveira	São Paulo, Boca do Lixo	Numa cidadezinha do interior paulista, todos vivem felizes: Tinoco e sua noiva Joana, Pirulito e Nhá Barbina. Um dia chegam os homens encarregados de abrir uma estrada de ferro e, com eles, os aborrecimentos. Paulo, um dos engenheiros, tenta afastar Joana de Tinoco. Este é acusado do roubo do dinheiro dos operários e vai preso. Tonico pressiona o delegado a investigar o caso, para que Tinoco prove sua inocência. Argumento de Tonico e Tinoco e Alfredo Palacios	Titanius, Servicine, Alfredo Palácios, Antonio Galante

ANEXO - Pesquisa de filmes com personalidades caipiras/sertanejas.						
FILME	ANO	PERSONALIDADES	DIRETOR	LOCAL/CONTEXTO	INFORMAÇÕES	PROD, CIA
NO RANCHO FUNDO	1971	Chitãozinho e Xororó, Saracura, Nhá Barbina, Símplicio, Moreno e Moreninho, Duo Glaciél, Bate Pé e Catireiro, Geraldo Meirelles	Osvaldo de Oliveira	São Paulo, boca do lixo	"Um defeito mecânico obriga um pequeno avião a aterrissar numa planície. O piloto e a única passageira, a grã-fina Marlene, supõem estar na África, pois avistam animais selvagens e um homem com aspecto de canibal. Desfeita a dúvida, descobrem que estão na hospitaleira fazenda de Símplicio e Nhá Barbina, onde, no mesmo dia, se realiza o noivado de Nhá Barbina com Saracura. A presença dos dois complica tudo: a noiva começa a se engraçar com o piloto, enquanto Marlene atrai Sílvio, noivo da sobrinha de Símplicio, Cristina. O jantar termina na maior confusão, com todo mundo tonto e as pessoas simples da roça se metendo em situações equivocadas, ao som de canções e ritmos populares". (ALSN/DFB-LM)	Serrador, Titanus, Servicine, Galante, Palácios
OS TRÊS JUSTICEIROS	1972	Tonico e Tinoco, Chiquinho, Pirulito	Nelson Teixeira Mendes	São Paulo	"Bento de Souza, devoto de São João, em cuja honra promove anualmente festas famosas, não é correspondido por sua esposa, Inocência, que o trai com Trindade, um homem vadio e asqueroso que vive às custas do próprio Bento. Naquele ano, revoltado com os boatos a seu respeito, Bento resolve dar sua última festa e expulsar Trindade de casa. Mas nem assim terminam suas desgraças. O "coronel" Tancredo, homem de baixos instintos e sem escrúpulos, apaixona-se por Jurema, filha mais nova de Bento, e planeja raptá-la. Baseado em estória de Tônico	Nelson Teixeira Mendes Produtora e Distribuidora
O JECA E O BODE	1972	Chico Fumaça	Ary Fernandes	São Paulo	Um caipira vem para a capital e passa a viver, com a sogra, numa vila do Brás. Um bode que fala, amigo inseparável do caipira, provoca as primeiras confusões. O caipira passa de emprego a emprego - de entregador a camelô, até ser ludibriado por um bando de contrabandistas. O pessoal da vila derrota os vilões e um fazendeiro, enamorado pela filha do caipira, oferece a este um emprego de administrador de sua propriedade.	Procitel - Empresa Paulista de Cinemas
ENTRE O CÉU E O INFERNO (DE CAMANDUCAIA)	1975	Duduca e Galvão (se conhecem e formam a dupla durante as filmagens)	Domingos Antunes	Camanducaia - MG		Domingos Antunes Produções

ANEXO - Pesquisa de filmes com personalidades caipiras/sertanejas.						
FILME	ANO	PERSONALIDADES	DIRETOR	LOCAL/CONTEXTO	INFORMAÇÕES	PROD, CIA
O CONTO DO VIGÁRIO	1976	Irmãs Castro, Nalva Aguiar	Kleber Afonso	São Paulo/Araras	"Querendo beneficiar a filha, secretária-executiva de um hospital, e ao mesmo tempo aplicar um grande golpe, um contrabandista arma um plano de assalto ao hospital, no dia do pagamento dos funcionários. Na portaria do hospital, um membro da quadrilha, vestido de caipira, efetuará a troca do dinheiro roubado por uma falsa encomenda. Para efetuar a troca, contará com a ajuda do jovem médico, noivo da filha do contrabandista, que está mancomunado com eles no assalto. Não constava dos planos a inesperada chegada de um autêntico caipira, no mesmo dia do assalto, para uma visita a uma comadre que acabara de dar à luz. Carregando um frango, presente para a comadre, o caipira é barrado na portaria, colocando em risco o ardiloso plano". (Parnaso Filmes
O MENINO DA PORTEIRA	1977	Sérgio Reis, Luizinho e Limeira, Jofre Soares, Zé Coqueiro	Jeremias Moreira Filho	São Paulo/Borborema	"Diogo, peão e boiadeiro, traz uma grande boiada para vender ao Major Batista, dono da Fazenda Ouro Fino. Ao passar pelo Sítio Remanso, de propriedade de Octacílio Mendes, encontra o menino Rodrigo, que lhe abre a porteira e com quem trava amizade.	Topázio Cinematográfica
CHUMBO QUENTE	1978	Léo Canhoto e Robertinho	Clery Cunha [Leo Canhoto colabora no roteiro]	São Paulo/Mogi Mirim, boca	"O coronel Lucas, poderoso e desonesto fazendeiro, ambiciona as pequenas terras de seu vizinho, o delegado de polícia Julião, desde que descobriu a existência, ali, de uma mina de calcário. Incumbe seu filho Rodrigo de propor a Julião a compra das terras, mas o rapaz se apaixona por Marina, filha do delegado, que recusa o namoro por estar noiva. Enfurecido, Rodrigo é expulso por Berto, irmão de Marina, prometendo vingança se o casamento se efetivar	Topázio
A VINGANÇA DE CHICO MINEIRO	1979	Goiá (Gerson Coutinho da Silva)	Rubens da Silva Prado	Ubiratã-PR, aventura rural	"Chico Mineiro é boiadeiro e, nas horas vagas, violeiro e cantador. Seu trabalho é transportar gado de Ouro Fino, interior mineiro, para o sertão de Goiás. Numa de suas viagens, Chico é assaltado por Quirino Bastos, jagunço do fazendeiro Antônio Belmiro. Na emboscada, Chico perde a boiada e tem um companheiro gravemente ferido. Na cidade onde busca socorro, conhece Juca, boiadeiro solitário à procura de emprego. Chico o contrata e os dois se tornam amigos	R.S. Prado Produtora
MÁGOA DE BOIADEIRO	1979	Sérgio Reis, Zé Coqueiro, Bandeireiros do Divino	Jeremias Moreira Filho Roteiro de Benedito Ruy Barbosa	São Paulo/Iacanga	"A buzina de uma jamanta provoca o estouro do gado conduzido pelo peão Diogo e seu grupo para a fazenda do coronel Quinzinho. Enquanto os homens procuram reunir as reses, os caminhoneiros Chulé e Hércules - que conduzem animais em caminhão - riem de seus esforços.	Topázio Cinematográfica
CABOCLA TEREZA	1979	Chico Fumaça	Sebastião Pereira	São Paulo/Duartina-SP	Baseado na canção de João Pacífico	Sumar

ANEXO - Pesquisa de filmes com personalidades caipiras/sertanejas.						
FILME	ANO	PERSONALIDADES	DIRETOR	LOCAL/CONTEXTO	INFORMAÇÕES	PROD, CIA
OS TRÊS BOIADEIROS	1979	Pedro Bento e Zé da Estrada, Francisco di Franco	Waldir Kopezky	São Paulo, aventura rural	Por mágoas de amor, três peões, Pedro, Zé Roia e Chiquinho, resolvem correr mundo transportando bois.	Factor 7
SINFONIA SERTANEJA	1979	Nalva Aguiar, Robertinho, Renato Andrade, Craveiro e Cravinho	Black Cavalcanti	São Paulo, drama rural	"Morando numa mesma fazenda, vários casais sertanejos vivem diferentes problemas amorosos. Madalena, filha do casal de fazendeiros, gosta de um rapaz da cidade, Donato, com quem pretende se casar. Apaixonada, acaba se entregando ao rapaz antes do casamento, provocando suspeitas em Donato sobre seu comportamento. Vencendo as dúvidas do rapaz, que se convence de que Madalena é uma mulher sincera e amorosa, acertam o dia do casamento. Vicente é um homem amargurado, descrente da possibilidade de algum dia voltar a amar. Linda, uma sertaneja da região, devolve-lhe a alegria de viver. Rita, empregada na fazenda dos pais de Madalena, leva anos para perceber o amor que o caboclo Totonho lhe dedica. Quando o percebe, Rita passa a correspondê-lo. Esses vários casais acertam seus casamentos para um mesmo dia, comemorados com uma grande festa, em meio a muita dança e música sertaneja." (ALSN/DFB-LM)	Dail. DISTRIBUÍDO PELA EMBRAFILME
ESTRADA DA VIDA	1980	Milionário e José Rico	Nelson Pereira dos Santos	São Paulo	"São Paulo. A cidade desperta com seu povo, suas tristezas, suas esperanças e poluição. Nela se encontram dois imigrantes Romeu e José, pintores de parede dispostos a realizar um sonho: cantar para o povo. S	Villafilmes; NAU, José Raimundo
A VACA FOI PRO BREJO	1981	Cascatinha e Inhana, Irmãs Galvão, Mococa e Moraci	José Adalto Cardoso	São Paulo	"Décio Silveira, um malandro, rouba a maleta de Milan Ruffi, vendedor de produtos agrícolas, dentro de um trem. Com o auxílio involuntário de Polêncio, um caipira do vilarejo de Águas Turvas, Décio se faz passar por Milan, oferecendo um grande negócio, do qual espera grandes lucros, a Satoru, fazendeiro japonês candidato a prefeito da região.	Cinematográfica Taurus

ANEXO - Pesquisa de filmes com personalidades caipiras/sertanejas.						
FILME	ANO	PERSONALIDADES	DIRETOR	LOCAL/CONTEXTO	INFORMAÇÕES	PROD, CIA
SEXO E VIOLÊNCIA NO VALE DO INFERNO	1981	Duduca e Galvão	Domingos Antunes (argumento de Duduca)	Camanducaia - MG	"Em Santo Antônio do Emboré, pequena localidade de Triângulo Mineiro, por volta de 1897, Lucas, irmão de criação do delegado, após uma altercação com o Sr. Francisco, o velho prefeito do local, por manter relações amorosas com sua filha, segue até uma cachoeira, onde presencia o seu assassinato. Lucas tenta socorrê-lo, mas a população da cidade se agita. Laura, a esposa da vítima, mancomunada com o vice-prefeito, Dr. Cassiano, armara o crime: ela desejava a fortuna do marido, enquanto ele ansiava ocupar o seu lugar. Lucas é acusado por Laura: preso, é condenado à forca. O delegado ordena a seus mensageiros que enviem uma mensagem ao Sr. Juiz da Capital para que ele venha fazer o julgamento. Misteriosamente, os mensageiros são assassinados. Júlia, filha do ex-prefeito, aproveitando a ausência do delegado, liberta Lucas que foge para lugar ermo, tentando provar a sua inocência. Laura contrata um bando de capangas para perseguir Lucas, que acaba sendo preso e torturado por eles. O delegado descobre que os verdadeiros criminosos são Laura e Cassiano. Lucas toma conhecimento de que o prefeito era seu pai e que ele mantinha, portanto, relações amorosas com a própria irmã." (Concine/Ficha Técnica)	Monte Líbano Produções Cinematográficas
O MENINO JORNALEIRO	1982	Tonico e Tinoco	Alcides Caversan	São Paulo	"Numa pequena cidade do interior de São Paulo vive uma família pobre: a mãe cuida da casa e faz biscates, o pai é pedreiro e o filho único, de sete anos, é o jornalista da cidade. Bebeto, filho de Tônico e sobrinho de Tinoco, grandes fazendeiros, abandona a vida confortável que leva para aproximar-se da amada Sônia, professora na cidade, como charreteiro de seu pai, Sr. Paulo.	ACES, Alcides Caversan, Edson Sales. DISTRIBUÍDO PELA EMBRAFILME
SONHEI COM VOCÊ	1989	Milionário e José Rico, Jofre Soares	Ney Sant'Anna [fotografia de Walter Carvalho]	Rio de Janeiro	"Milionário e José Rico, uma das duplas de música sertaneja mais famosas do Brasil, estão em sérios apuros. Vítimas de um grande golpe, eles perdem toda a fortuna que conquistaram e o pior: o prestígio junto dos fãs. Porém, a dupla passa a contar com a ajuda de uma caminhoneira, que pode mudar o rumo das coisas (...)" (FestRio/6)	Regina Filmes, NPS