

# A música sertaneja e o cinema em *Estrada da Vida* e *2 Filhos de Francisco*

por Célia Tolentino <sup>1</sup> e Odirlei Dias Pereira <sup>2</sup>

Hoje, o fenômeno da assim chamada música sertaneja parece ter chegado a um nível razoavelmente estável de produção e, ao mesmo tempo, penetrado no gosto de um público muito mais amplo do que aquele que tinha há duas décadas atrás. Inclusive porque, atualmente, o mercado do “estilo sertanejo” vai muito além do consumo deste tipo de música, vendendo um estilo de vida que copia aspectos do *country* norte-americano: tem indumentária própria, carro próprio, linguajar característico e a adesão de setores indiferenciados, urbanos e rurais, e inclusive de um público universitário que, em outros tempos, esteve associado ao consumo e sucesso da música de protesto e de vanguarda. Resultado da superação indiscutível do Brasil rural caipira, entendido aqui na acepção de Antônio Candido, o *country*/sertanejo associa o romantismo rural à liberação de costumes, a elegia da vida simples do campo ao consumo, o arrasta-pé ao baile estilo *cowboy*, Jeca Tatu a Dallas etc. Na esteira deste filão – que vai da butique ao camelô, da caminhonete de luxo às lojas de discos – é que se localiza o sucesso alcançado pelo filme *2 Filhos de Francisco* – *A história de Zezé di Camargo e Luciano*, do estreado em direção de longas-metragens Breno Silveira. Em seu primeiro mês de exibição, *2 Filhos* alcançou a marca de três milhões de espectadores. Ao longo do ano, elevou esse número para mais de cinco milhões e trezentos mil espectadores, tornando-se o filme mais assistido de 2005 no Brasil – e não apenas dentre os nacionais.

O filme narra a saga da dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano, a partir da perspectiva de Mirosmar Camargo (o verdadeiro nome de Zezé): menino nascido na roça, pobre, que depois de muito trabalho, muita disciplina e inúmeros

percalços conquista a fama e a fortuna como cantor junto ao irmão Welson (ou Luciano). *2 Filhos de Francisco* chegou ao circuito nacional no dia 19 de agosto de 2005 com 250 cópias para exibição, em um momento muito favorável à indústria do *country*-sertanejo, quando a Rede Globo de Televisão atingia grandes picos de audiência com a exibição da telenovela *América*, que ambientava parte de sua trama na fictícia cidade *country*-sertaneja Boiadeiros. O “mocinho” da trama era um peão e grande parte da trilha sonora da telenovela era composta por músicas do gênero em questão. Acrescente-se a isso o fato de que o filme entrou em cartaz durante a Festa do Peão da cidade de Barretos, o maior evento do estilo no país, que em 2005 comemorou seu 50º aniversário. Ou seja, o filme foi lançado num momento em que a indústria de entretenimento nacional investia pesado no público do rural/*country*, ampliando-o, inclusive, para muito além das periferias e das pequenas cidades do interior do Sudeste e do Centro-Oeste. São estas as regiões imediatamente identificadas com o universo da música sertaneja brasileira, tal como aparece no filme de Nelson Pereira dos Santos, *Estrada da Vida* (1980), que conta a saga da dupla Milionário e José Rico, representantes da primeira geração – bem menos polida de resquícios do rural pobre e já há muito superada, como dita a indústria – deste gênero musical.

Entretanto, é preciso dizer que embora negado no processo da modernização brasileira – tanto no projeto econômico como no cultural – o rural pobre visto a partir de uma determinada perspectiva cinematográfica sempre teve um público cativo. Lembremos aqui o caso conhecidíssimo de Mazaropi (1912-1981), que não dispensava os cantores de

<sup>1</sup> Célia Tolentino é professora da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP, autora do livro *O Rural no Cinema Brasileiro* (São Paulo, Edunesp, 2001).

<sup>2</sup> Odirlei Dias Pereira é pesquisador junto ao Grupo de Estudos de Literatura e Cinema da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP.

sucesso do rádio nos seus filmes e que, entre meados décadas de 1960 e 1970, controlava cerca de 20% da arrecadação dos filmes nacionais, tendo um público de cerca de três milhões de espectadores por filme.<sup>3</sup> Filmado em 1976 e pegando carona no sucesso radiofônico de Sérgio Reis, *O Menino da Porteira*, baseado na música homônima composta por Teddy Vieira e Luizinho, foi uma das maiores bilheterias da década de 1970, atingindo a marca de cinco milhões de espectadores<sup>4</sup>. Em 1979, Nelson Pereira dos Santos realizou *Estrada da Vida*, com a dupla que consagrou a canção de mesmo nome no rádio, e fez grande sucesso de bilheteria, atingindo uma cifra de espectadores proporcionalmente comparável à de *2 Filhos*.

Lembremos também que os chamados *filmes musicais* não são recentes na cinematografia brasileira e tampouco passaram a ser produzidos na década de 1970. A chanchada carioca, entre os anos de 1930 e 1950, tinha como elemento central dos seus filmes, além da comédia e da paródia, o lançamento de sucessos musicais, particularmente os carnavalescos. Associando-se à indústria fonográfica, os seus filmes muitas vezes “ditavam” as músicas que viriam a fazer sucesso no rádio, que se constituía como o principal meio de comunicação de massa, levando os cantores para as telas de modo que a música pegasse carona no cinema para fazer sua divulgação. Os filmes em debate, *2 Filhos de Francisco* e *Estrada da Vida*, entretanto, inverteram essa estratégia: pegaram carona no sucesso dos cantores e das músicas sertanejas, da vendagem de seus discos, e mais recentemente dos CDs, para levar esse público ao cinema. Diga-se de passagem que esta aventura cinematográfica também não é nova e, só para citar um exemplo, lembremos os filmes com Roberto Carlos na virada de 60 para 70.

### Os filhos do milagre

*Estrada da Vida* foi produzido num momento em que

o Brasil podia declarar-se um país predominantemente urbano. Em 1979, vivíamos os últimos anos do governo ditatorial que, apesar de mostrar-se enfraquecido devido ao descontentamento popular com a situação econômica, ainda mandava os tanques para as ruas para conter as manifestações operárias. Naquele momento, vivíamos o fim do ciclo desenvolvimentista e o início da implantação da política econômica neoliberal, que impunha padrões de produção e consumo semelhantes aos dos países ditos desenvolvidos. Vale ressaltar que essa consolidação da *sociedade do consumo* fora, em larga medida, atrelada ao capital estrangeiro e à super-exploração da classe trabalhadora que, do chamado milagre econômico, conhecia apenas os *ex voto*: as quinquilharias à disposição no mercado de bens industrializados que incorporava a todos, mas de forma desigual, como observam João Manoel C. de Mello e Fernando Novais.<sup>5</sup>

Coincidindo, não gratuitamente, com a fase de maior repressão política, a indústria da cultura de massa também se consolidou nesse período, tendo como um dos resultados a marcante expansão da indústria fonográfica brasileira. “Entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu em faturamento, no Brasil, 1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. O consumo de toca-discos, entre 1967 e 1980, aumentou em 813%.”<sup>6</sup> Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil tornou-se um dos grandes consumidores mundiais de discos. Nunca tantos brasileiros tinham gravado e ouvido tantas canções.

Foi nesse período também, nos anos da virada de 1970 para 1980, que a produção musical ganhou nova roupagem. A Bossa Nova tinha revalorizado os elementos do samba feito nos morros cariocas. Caetano Veloso, Gilberto Gil e os chamados tropicalistas tinham introduzido guitarras elétricas e elementos afro-brasileiros em suas músicas. E surgia o

<sup>3</sup> Mazarropi participou aproximadamente de 32 filmes, entre os anos de 1951 e 1980.

<sup>4</sup> Fonte: RAMOS, F. MIRANDA, L. F. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Ed. Senac, 2000

<sup>5</sup> MELO, J. M. C. NOVAIS F. A. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In: NOVAIS, F. A. *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

<sup>6</sup> ARAÚJO, P. C. de. *Eu Não Sou Cachorro, Não – Música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2003, p. 14

movimento do rock brasileiro – fortemente influenciado pelo rock inglês – que passava a ser chamado de “música jovem” e a ter um grande espaço nas rádios e na televisão, que já atingia uma parcela considerável de espectadores. Mas e a velha música caipira? A dupla Léo Canhoto e Robertinho apareceria no cenário mudando a tradicional indumentária dos duos sertanejos ao misturar em seus trajes elementos da roupa do “velho” boiadeiro com o novíssimo estilo “roqueiro”, tentando estreitar os laços da música caipira com a música jovem, com a intenção de, como observa Rosa Nepomuceno<sup>7</sup>, modernizar a cara da música e do próprio artista do gênero. Entretanto, essa mistura de elementos só viria a se consolidar em 1975, com a dupla Milionário e José Rico, a partir do lançamento do LP *Estrada da Vida* que atingiu “a maior marca de vendas até então, 200 mil LPs – o que equivaleria, hoje, a dois milhões de cópias.”<sup>8</sup> Introduzindo pistons, baixo elétrico e violino, a música *Estrada da Vida* tornou-se *hit* entre 1979 e 1980 e deu nome ao filme de Nelson Pereira dos Santos. As antigas duplas caipiras que tentavam manter-se fiéis ao dueto de vozes somado à tradicional viola e acordeom foram deixadas de lado. Este novo estilo provavelmente sugeria ao público consumidor que também a música sertaneja tinha se modernizado e deixado de ser caipira, isto é, rural.

E assim, dando pistas da nossa modernidade insegura, a música de origem rural mudava a sua roupagem, mudava os temas das canções, contaminava-se de urbanidade periférica, dos ícones do consumo de massa e acabava produzindo um produto híbrido e cafona, involuntariamente *fake*, como deixará entrever o filme *Estrada da Vida*. Assumindo o ponto de vista da dupla, Nelson Pereira faz um filme sob a égide – em que pese a ironia em relação ao nome artístico dos cantores – da pobreza material, cultural e política que, para além de ambos, atingia grande parcela da classe trabalhadora brasileira. Observando a saga de Zezé di Camargo e Luciano contada em *2 Filhos de Francisco*, talvez pudéssemos dizer que algum avanço se fez nestes anos que separam uma narrativa da outra: retratando personagens com os mesmos objetivos, o sucesso e

a fortuna através da música popular de massa, o filme de hoje não ousa atribuir a projeção da dupla a um milagre de Nossa Senhora Aparecida, como fez aquele primeiro. Os devotos ainda são muitos, mas soaria falso se não se evidenciasse o duro esforço pessoal por trás do sucesso, além do risco de passar para o público a idéia de que teriam sido “fabricados”.

E “fabricados” parecem ser Milionário e José Rico, que em *Estrada da Vida* não se despem jamais das vestes que os caracterizam como artistas. São eles que contam suas histórias, que atuam na fita, cantam suas canções de sucesso e que, provavelmente, contribuem para dar o tom “mazzaropiano” à narrativa que atribuirá, a primeira vista, o êxito mercadológico de ambos ao milagre da santa padroeira do Brasil para além de uma “astúcia ingênua” que os faz levar as dificuldades “na esportiva”, para usar um termo da época. Numa segunda olhada, se entrevê os reais acordos/arranjos com as gravadoras que os divulgam e vendem ao grande público até a exaustão, fazendo com que pouco tempo depois fossem considerados ultrapassados e fora de mercado. E, neste sentido, o tom farsesco assumido por *Estrada da Vida* faz coro com o nome da dupla e, poder-se-ia dizer, acaba compondo uma espécie de chanchada paulista, destinada a um público amplo e distinto daquele que ia ao cinema para ver as obras mais complexas e engajadas de Nelson Pereira dos Santos – lembremos que *Memórias do Cárcere* foi filmado nesta mesma época.

Destinado claramente ao entretenimento, *Estrada da Vida*, no entanto, deixa entrever em algumas cenas a ironia que cerca o Brasil do milagre, a pobreza indisfarçável da população trabalhadora – detalhes que anunciam a recessão econômica em curso e o oportunismo e a cafonice da nossa indústria cultural controlada pela censura do governo militar. Na perspectiva assumida pela narrativa, não se pode dizer que haveria uma intenção de denúncia, já que os percalços ali relatados acabam dando relevo ao milagre operado pela santa a quem a dupla diz dever o estrelato.

Relendo o mesmo período, a narrativa de *2 Filhos de Francisco* traz para o centro da trama o pano de fundo

<sup>7</sup> NEPOMUCENO, R. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo, Editora 34, 1999.

<sup>8</sup> Idem, *Ibidem*, p. 183.

social de *Estrada da Vida* e, de certo modo, inverte os sinais. Também sem intenção de denúncia política, os percalços enfrentados por Seu Francisco colocam em relevo a sua batalha quixotesca para superar a pobreza da família, terminando por traçar um quadro do Brasil recente e das pouquíssimas possibilidades reservadas aos que saíram da miséria rural em busca das oportunidades prometidas pelo urbano industrial. Vale a pena observar que não foi só o fim da censura que permitiu ao cinema de entretenimento trazer à baila certos temas que 25 anos atrás poderiam embargar um filme. Ao contrário dos últimos anos da década de 70, quando a longa repressão a qualquer participação ou debate popular de caráter político tinha relegado uma grande parcela da população à cultura da boçalidade e da ignorância, o público de hoje é outro. O país de fundo é o mesmo, mas uns são filhos do tempo do anunciado milagre econômico, do silêncio, da repressão política, da perseguição, morte ou exílio dos líderes que lutavam por mudanças na estrutura do campo ou da cidade; os outros são filhos de Francisco, ou o potencial consumidor de Milionário e José Rico, que pôde testemunhar o sumiço de ambos dos rodeios e das prateleiras das lojas de discos assim como a redemocratização do país, a volta dos exilados, a retomada dos movimentos sociais, o fim da censura estatal aos meios de comunicação e ao debate político que colocou o rei a nu: ninguém ousaria definir a falta de projeção e fortuna de um homem pobre brasileiro como falta de fé ou o seu contrário como milagre redentor pela devoção. O trabalhador brasileiro aprendeu de forma dolorosa que a história se escreve por aqui, isto é, que o destino é orquestrado na concretude das relações e dos fatos: aprendeu a protestar, a reclamar direitos, a denunciar desmandos e, sobretudo, a cavar brechas na estrutura social excludente, nem sempre pacificamente, nem sempre com bons resultados. Ainda que o misticismo – inclusive com apoio midiático – tenha crescido, pastores e ovelhas sabem que a lógica do mercado é implacável. Traduzindo numa filosofia de pára-choque de caminhão, para ficar no clima de *Estrada da Vida*, está mais claro do que nunca que *Deus ajuda a quem cedo madruga*.

### A curta estrada de *Estrada da Vida*

Desde a primeira cena, *Estrada da Vida* indica que contará a saga da dupla Milionário e José Rico a partir dos seus personagens artísticos tal como são conhecidos pelos fãs: o cenário é a arena de rodeio na pequena cidade de Santa Fé do Sul onde, segundo o locutor, a dupla é esperada para a realização do “show do ano”. Um corte nos leva até a estrada onde a famosa dupla se debate com um pequeno contratempo: o fato de ter ficado sem combustível. Com o olhar coladíssimo na conjuntura imediata, o filme faz do racionamento do petróleo que impedia o abastecimento nos fins de semana um grave problema, a ponto de justificar que José Rico solenemente peça a intervenção milagrosa de Nossa Senhora Aparecida para resolvê-lo. Seja porque os atores em questão não convencem muito nos papéis de si mesmos, seja porque a cena resulta canhestra – uma vez que a Santa é normalmente invocada para assuntos menos prosaicos –, o fato é que o filme mostra o tom farsesco que irá seguir a partir de então. Da estrada de terra às margens do Rio Paraná, olha-se em retrospectiva para a história da formação da dupla e da vida recente de sucesso. A didática inscrição “há tempos atrás” nos leva até a Estação da Luz, em São Paulo, para assistirmos a chegada de Milionário ou do então pobre migrante mineiro à procura de trabalho, alojamento e projeção como cantor. Paralelamente, José Rico desembarca na velha, e hoje desativada, Estação Rodoviária da capital paulista em busca das mesmas oportunidades. A cidade grande é hostil aos não-iniciados, como já havia nos contado Mazzaropi em *Jeca Tatu*. Mal desembarca, Milionário é roubado por um pivete no Jardim da Luz enquanto José Rico é desdenhado ao pedir uma simples informação na saída do terminal. Como ambos se encaminham para o depauperado “Hotel dos Artistas”, situado nas imediações dos terminais, é lá que se encontram pela primeira vez e, segundo narram, tentam dissimular a situação de pobreza em que se encontram contando vantagens pouco críveis um para o outro, endereçadas ao dono do estabelecimento que reluta em hospedá-los. Para piorar a situação, ambos não possuem documentos e, se para a trama este dado completa a idéia de que eram sujeitos sem eira nem beira tentando vender a imagem de bem-sucedidos,

para nossa análise indica que a narrativa vai tratar da lenda, isto é, daquilo que a indústria fonográfica, através dos meios de comunicação de então, propagava a respeito da dupla e que ambos se encarregavam de repetir sobre si mesmos. O ponto de vista está dado: será nesta tentativa meio malograda de mostrar algum lastro que se auto-definirão como Milionário e José Rico – e daí a ironia e a graça.

Deste ponto em diante, a trajetória de ambos em busca do sucesso seguirá por caminhos similares aos dos meninos cantores da família Camargo. O primeiro empresário que os contrata, Malaquias, os leva para um show num circo da periferia, chamado “Circo do Fundinho”. Conhecido entre os aspirantes a artistas e hóspedes do mesmo hotel como “caloteiro”, Malaquias, segundo indica o filme, não paga ninguém, é um aproveitador que na indumentária e no estilo não difere de Miranda, o primeiro empresário de Camargo e Camarguinho.

Seguindo a pista do mágico e do milagroso, várias coincidências estreitam a relação entre Milionário e José Rico, que se vêem, por mero acaso, constringidos a trabalharem juntos na construção civil. Também será obra do acaso a entrada de outros instrumentos musicais, para além dos violões de ambos, quando do primeiro ensaio realizado no pátio do hotel: outros hóspedes acrescentam uma sanfona, um baixo elétrico, uma viola, um violino e um trompete à canção *De Longe Também se Ama*<sup>9</sup>. Entretanto, teria sido no show do “Circo do Fundinho” que a dupla teria chamado a atenção de um agente de uma importante gravadora do setor, ao fazer sucesso junto ao público – denominado pelo filme “povão”. Neste mesmo dia, José Rico teria conhecido a sua mulher e ambos teriam revelado a Malaquias, e ao público do cinema, que não podiam mais ser chamados de caipiras. Tal denominação, como vimos, desde os anos 60, resultava (e resulta) ofensiva. Vale a pena observar o diálogo perpassado de ironia:

[Malaquias:] “Mas desse jeito vocês não vão trabalhar no meu show, não! Mas não vão mesmo!” (Tenta sair de cena)

[Milionário:] “Seu Malaquias, o senhor não pode fazer isso *conó!* Afinal de contas *nóis* não tratamos nenhuma roupa com o senhor.”

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

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

Contrariando as ordens do empresário, cantam o que definem ao apresentador do circo como *modão* ou, nas palavras de José Rico, “a música sertaneja que o povão gosta”. Segundo contam, a empatia com o público é imediata e isto seria a chave do sucesso da dupla – para além da ajuda de Nossa Senhora, é claro.

Fazendo a releitura zombeteira da história pregressa de ambos sob o ponto de vista dos mesmos, então famosos, o filme divide a história em esquetes nos quais mostra vários episódios ilustrativos da miséria em que se encontravam antes de tornarem-se efetivamente campeões de vendas de discos. Durante o número musical no circo, José Rico percebe que está com um de seus sapatos furados, o que lhe causa certo constrangimento diante da platéia. Pouco tempo depois, demitidos do emprego na construção civil, são obrigados a dividirem um único copo de café para colocar algo no estômago, além de aceitar os desaforos de Malaquias para conseguirem um trabalho num circo muito longe da cidade de São Paulo. Novos imbróglis são criados pelo dono do circo que não os paga e por um espectador insatisfeito que pede as entradas de volta. Sem um centavo, dormem ao relento junto a um estábulo e, ao acordarem, descobrem que uma vaca “comeu” o único paletó de Milionário. Com fome e meio e perdidos, alimentam-se de laranjas e cogitam arrumar um emprego na produção citrícola. Neste ínterim, já conseguiram gravar o primeiro LP, mas, sem apoio para a divulgação radiofônica, o disco encalha nas prateleiras das lojas – uma cena que se repetirá com muita semelhança na história dos

<sup>9</sup> Seguindo o filão explorado pela dupla, a canção traz como temática a distância entre os amantes e a promessa de amor eterno, sob as bênçãos da Igreja, após o esperado matrimônio na capelinha do vilarejo. Uma análise da letra desta valsa “rasqueada” poderia indicar, para além do romantismo piegas, um apego a elementos da cultura rural, particularmente a religiosidade e o conservadorismo em termos de costumes, aspecto que mudaria consideravelmente com os sucessores da dupla, já nos anos 80.

Camargo, salvo o fato de que aqui a situação arranca o riso do espectador e não a comoção, pois Zé Rico, agente maior das trapalhadas da dupla, tenta retirar os discos da prateleira da loja onde trabalham como pintores de parede e acaba sendo acusado de roubo pelo proprietário. O episódio custa a descoberta da identidade de ambos e o julgamento positivo da pequena platéia de fregueses da loja que termina por aplaudir-los entusiasmada.

É nesta situação de penúria e com o disco embaixo do braço que o trapalhão mas crente José Rico convence Milionário da utilidade de viajar para a cidade de Aparecida do Norte e pedir ajuda à Santa Padroeira. Comovido e ajoelhado em frente ao altar, José Rico faz a seguinte oração, cujo caráter didático é endereçado ao espectador: “Oh, Senhora Aparecida! Nós viemos pedir para que a Senhora seja a chefe da nossa dupla, que ilumine nosso caminho para que possamos enxergar o rumo do sucesso. Oh, Senhora, *fazei com que todos entendam a nossa música. Ela é simples, fala de amor, da natureza, do povo, e a voz do povo é a voz de Deus.* Minha chefe, eu vou deixar como presente esta pequena recordação: o nosso primeiro disco. É tudo que podemos fazer neste momento! Mais uma vez obrigado. Obrigado mais uma vez minha chefe!”

O disco oferecido à santa e deixado junto ao altar é encontrado por um padre que o leva à então ouvidíssima Rádio Aparecida. Por obra da Padroeira, suas canções passam imediatamente a fazer parte programação e daí em diante a dupla inicia sua carreira de sucesso junto às camadas populares: a canção *Estrada da Vida* passa a ser ouvida o tempo todo e em todos os lugares por onde circulam os trabalhadores e a população pobre, o chamado “povão”. Talvez se pudesse dizer que, repetindo à exaustão o mote de que o “modão” é a música do “povão”, o filme endereçava alguma crítica aos que torciam o nariz para a cultura popular de massa. Mas também, e às avessas, mostrava o povo trabalhador na sua rotina conformista, crente e saudosista, contra um populismo de esquerda que propagava que haveria alguma semente de rebelião escondida no povo brasileiro e que só a repressão impedia um levante. Ali estava o chamado povão, na figura dos trabalhadores da construção civil, dos espectadores dos circos

mambembes, da periferia ou das festas de peão das cidades do interior, que não consumia Chico Buarque, Maria Bethânia, Gilberto Gil ou Caetano Veloso, música crítica ou aquela que deveria produzir uma ação iluminista como a canção de protesto. A chamada “boa música popular brasileira” era destinada ao público universitário, intelectual ou com algum grau de instrução. O “povão” consumia Milionário e José Rico e outros cantores do gênero e, para ele, Nelson Pereira faria um filme numa linguagem que ele entendesse. É certo que naquele momento o movimento de contestação começava a ir para as ruas. Mas o povo das pequenas cidades e dos vilarejos do interior vivia a realidade do Brasil energúmeno: para estes, o cinema nacional era a pornochanchada por excelência. *Estrada da vida* era a outra possibilidade de cinema destinado esta população – para além do *bang bang* à brasileira que lotava as platéias naqueles anos 70.

O fato é que o filme acaba consolando o espectador que tenderia a sentir-se parte do chamado “povão”, filhos de Nossa senhora Aparecida como a dupla, em oposição à uma possível arrogância de outros setores intelectuais ou da elite. E sob este ponto de vista, o milagre associado à adesão do público teria obrigado a indústria fonográfica a gravar e vender a dupla. Descarta-se, à primeira vista, o fato de que ambos são também um produto desta indústria que os faria lançar um ou mais discos por ano até que saturassem o público e fossem superados por um produto novo. Olhando criticamente, pode-se ver que o filme anuncia esta questão quando os dois cantores são vistos a correr de um lugar para outro em direção aos shows, quando uma apresentação sucede a outra, assim como os discos, que são lançados em profusão até o desfecho final, quando ambos, significativamente em um entroncamento rodoviário, decidem parar para um balanço da carreira e da vida privada, deixando o filme em aberto. A letra da tormentosa *Estrada da Vida* critica justamente esta busca desenfreada pelo “primeiro lugar”, conduzindo ao cansaço e ao fim precoce da “corrida”, e sutilmente a narrativa indica que os cantores se rendem à mensagem que cantam. Mas é muito provável que o público tenha visto neste *break* a veleidade de quem alcançou o topo e pode dar-se ao luxo de não fazer nada por algum tempo.

Quando a narrativa retorna ao ponto onde havia

começado, vemos que José Rico, íntimo de Nossa Senhora Aparecida, consegue nova intercessão da santa e a gasolina para chegar até o rodeio de Santa Fé do Sul. Terminado o show, Milionário e José Rico decidem voltar para suas “terras” em seus carros novos. Milionário afirma sentir saudade do tempo em que vivia mais tranqüilo, em sua terra natal, assim como José Rico que diz precisar ajudar a família a realizar o sonho de seu pai: ter um pedaço de terra. Ou seja, o sentido último da “corrida”, tal como diz a impregnável *Estrada da Vida*, era o de voltar para o rural, talvez na forma de proprietários e não mais lavradores. Mas há que se observar que o filme de Nelson termina em aberto, com os protagonistas numa estrada que não se sabe bem para onde vai – assim como o Brasil do período, em pleno processo de transição. A indústria fonográfica, sem piedade e como Cronos, que come os seus próprios filhos, não deixaria que Milionário e José Rico, com seus óculos escuros, seus anéis e correntões de ouro, seus signos de mercado periférico, ultrapassassem a década de 80.

### A longa estrada de Francisco

No filão fonográfico aberto por Milionário e José Rico entrariam outras duplas sertanejas que reeditariam o sucesso do gênero em fins daquela década de 1980: Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Gian e Giovani, Teodoro e Sampaio, João Mineiro e Marciano, Christian e Ralf, João Paulo e Daniel, Zezé di Camargo e Luciano, entre outros. Aproximando-se paulatinamente e cada vez mais do *country* norte-americano, considerado mais próspero, essas duplas passaram a imitá-lo também nos modelos de vestimenta e de lazer. Viabilizava-se a união entre a “alma” rural e o progresso econômico, técnico e científico, consolidando o estilo chamado por Rosa Nepomuceno de “nova música sertaneja” ou *sertanejo pop*.

Os artistas desse novo *boom* sertanejo cantavam para um Brasil que voltava a ter no campo grande força econômica, muitos anos após o período mais rico da cultura cafeeira. Como observa Nepomuceno, cujo tom discursivo corresponde

ao modo como o setor queria ser visto à época, “megapequaristas e agricultores importavam máquinas fantásticas, modernizavam processos produtivos, especializavam mão-de-obra, transformando seus produtos na principal fonte de divisas para o país.”<sup>10</sup> Esse rural poderoso buscava não só a demonstração da sua força econômica mas também investia na formação de uma representação política específica. Para isso, transformava as antigas festas de peão em mega-feiras agropecuárias, nas quais, além dos tradicionais rodeios, realizava exposições de produtos agroindustriais e leilões de gado que, segundo estudo de Regina Bruno<sup>11</sup>, ajudavam a financiar a UDR – União Democrática Ruralista, entidade patronal criada fundamentalmente para fazer frente ao avanço dos movimentos em defesa da reforma agrária que ganhavam força com o fim do governo militar. O show de música sertaneja era (e ainda é) parte fundamental do evento, pois atraía (e atrai) para as feiras agropecuárias um imenso público, ajudando a projetar os cantores e também os organizadores e as lideranças políticas a eles vinculadas. Identificado com este ambiente, o *sertanejo pop* tendia a negar a base caipira e rural pobre: jaquetas de couro, chapéus estilo panamá, botas de cano alto, cinturão e fivela vistosa passariam a compor, daí em diante, o “visual” dos cantores. Para os fãs da chamada “música de raiz” – a versão tradicional da música de origem rural – não havia como não ver neste gênero um parentesco com a ideologia política do setor agropecuário que, na maior parte das vezes, financiava os seus shows. Também por esta razão, o gênero ganhava a antipatia de um público consumidor da tradicional MPB, associada à uma cultura de protesto ou de esquerda na sua acepção mais genérica.

Durante toda a década de 1990, a música sertaneja pop só fez crescer em termos de projeção e consolidação do seu estilo, com sustentação da grande mídia televisiva e radiofônica. Os cantores mais proeminentes passaram a vender milhões de discos, a lançar moda e produtos como calçados, roupas e bijuterias e, como já dissemos, ao contrário de Milionário e José Rico que tinham um público formado quase

<sup>10</sup> NEPOMUCENO, R. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo, Editora 34, 1999. p. 201.

<sup>11</sup> BRUNO, R. M. L. *UDR: os sem terra dos patrões*. In: *Anais do APIPSA*. Rio de Janeiro, 1994.

exclusivamente pelo chamado “povão”, ser consumidos por um público muito mais amplo, incluindo parte daqueles setores que torciam o nariz para os predecessores. Saindo da exclusividade das feiras agropecuárias, realizaram verdadeiros *happenings* de música sertaneja com muitos milhares de fãs nas praças e nos estádios, até chegarem às renomadas casas de shows metropolitanas e ganharem, nos últimos anos, o apoio de uma certa parcela dos cantores da MPB, como Maria Bethânia, Caetano Veloso, Ney Matogrosso, Nando Reis, entre outros, outrora associados a um público bem mais elitista. Regravando sucessos das duplas e dando a eles novos arranjos, estes últimos acabam legitimando o consumo dos chamados sertanejos também pelos seus públicos já consolidados. É assim que se inicia o filme *2 Filhos de Francisco*, numa casa de shows paulistana, com essa atmosfera de conagração geral. Essa será a tônica do filme, que transforma a trajetória de Zezé di Camargo e Luciano numa espécie de epopéia do herói popular contra as engrenagens da indústria cultural de massa. Relato comovente, quase nos faz esquecer que a grande luta de seu Francisco não é pela resistência à pressão avassaladora do mercado fonográfico, mas exatamente pelo seu contrário, isto é, para ter a merecida cooptação.

Não é mais o público do rodeio de uma pequena cidade brasileira, como em *Estrada da Vida*, que espera o início da cantoria dos irmãos Mirosmar e Welson di Camargo, os verdadeiros nomes de Luciano e Zezé di Camargo, mas um público paulistano que tampouco está num circo de periferia. Ou seja, da roça a dupla sertaneja passou para o centro da capital financeira do país. Ainda sob o vozerio da platéia, Zezé inicia a narração de sua história: “O meu pai, na época, pelos amigos e principalmente pelos parentes, era considerado um cara que tinha ilusão demais. Eles falavam isto: sonhador. Chamavam ele de doido. Mais doido *era* nós! Ele é que tinha razão.”

A partir de então, a narrativa passa a ser reconstruída pelo fluxo da memória de Zezé, que nos conta que o maior sonho de seu pai era o de ter dois filhos e transformá-los em cantores de música caipira: “formar uma dupla, uma dupla de dois”. O pai é Francisco, lavrador pobre, vivendo meio de empréstimo e meio de favor na pequena propriedade do sogro

na pequena Pirenópolis, no interior de Goiás. Na tela, o esperado bucolismo do campo cede lugar à aspereza da vida no interior goiano e a partir daí veremos, através da vida de Francisco, a situação de milhares de lavradores em todo o país, particularmente naqueles anos 60. Uma vida miserável, em que o homem pobre trabalha para o proprietário de terras ficando subjugado aos seus imperativos, a um cotidiano de rações magras e vãs esperanças, compensado apenas, segundo o filme, por uma abundante união familiar e carinho recíproco.

Com uma fotografia bem contrastada e cores que dão um aspecto *naïf* à narrativa, sugerindo que aqui se fala de um tempo vivido de forma ingênua, passamos a acompanhar obstinada peleja de Seu Francisco, em pouco tempo pai de sete filhos, que sentencia: “Meus filhos vão ser alguém na vida”. De fácil compreensão para o público brasileiro, ser alguém na vida significa, sobretudo, não ser apenas parte da classe trabalhadora e, menos ainda, rural. Um desejo que perpassa a vida nacional desde que o trabalho foi associado ao cativo e que os filhos d’algo pertenciam à classe proprietária. Não por outra razão, a relação trabalho braçal/sacrifício será estabelecida em diversas cenas do filme e é sob este signo que se constrói o heroísmo de Francisco: com sua vontade férrea, não mediu esforços para mudar a condição social da família. Diga-se que sem uma certa esperteza, teimosia e riscos assumidos, apenas o trabalho não haveria de dar a Francisco o lugar esperado, já que não confere nem mesmo cidadania à maior parte dos trabalhadores braçais como ele. É desta capacidade quase improvável de vencer as barreiras que separam um trabalhador pobre rural do *showbusiness* que se faz a matéria do filme. Francisco, como Milionário e José Rico, precisou convencer a indústria de que o “povão” consumiria a música de seus filhos, mas aqui não houve milagre algum, só uma luta quixotesca para ser parte da engrenagem do mercado. Poder-se-ia dizer que este filme dá à sociologia a justa dimensão do “sentimento de exclusão” que prova o sujeito pobre diante da civilização burguesa à brasileira, que não confere escancaradamente nenhuma igualdade – nem mesmo de fachada – ao trabalho e ao trabalhador. A narrativa exemplar dá conta do árduo caminho da adesão ao *status quo* e não do seu contrário, o que, num tempo em que proliferam narrativas

que falam da rebelião do excluído das possibilidades burguesas, acaba servindo de recado à grande parte da platéia, que verá na trajetória da dupla a projeção da própria história de vida.

Contudo, não devemos pensar que o filme mostre uma crítica política. Se há denúncia, é porque se entrevê a condição precária da família ao longo da narrativa que, fiel ao olhar Zezé, acaba trazendo à tona situações de evidente injustiça social, como os dias de fome, a doença que acomete o irmão Wellington, o trabalho infantil dos dois meninos para ajudar a sustentar a família, a falta de escola, a casa miserável na periferia de Goiânia etc. – elementos que reforçam para o espectador o tamanho da batalha empreendida pelo pai e pelos meninos, hoje famosos e narradores da história. Como já é lugar-comum no Brasil, só a transformação de um dos filhos em jogador de futebol ou artista permite, dentro da lei e da ordem, que uma família pobre escape da miséria. Sabendo disso, Francisco não espera, arregaça as mangas e, com obsessão, coloca os filhos no caminho da música – daquela que conhece e admira: a caipira, ou moda de viola, ilustrada no filme pela gravação de *Beijinho Doce*, de Tonico e Tinoco. E a *estréia* de Zezé, ainda na pequena cidade goiana de Pirenópolis, será justamente cantando, ou tentando cantar, *Beijinho Doce*.

A partir de então, firme em seu propósito, Francisco “obriga” seus filhos a aprenderem música. Primeiro, compra uma gaita de boca para Mirosmar, para desespero do ouvido da família, substituindo-a mais tarde por um acordeom, ao qual acrescentaria um violão para o filho mais novo, Emival – e para a compra dos instrumentos, empenha toda a colheita, para escândalo do sogro. É aqui que o filme desenha a luta de Francisco e o recado passado para os meninos: a música, ou a vida de músico, seria a alternativa ao duro e desprestigiado trabalho “no cabo da enxada”. Espreitando o pai a capinar, Mirosmar/Zezé ensaia os primeiros acordes aceitáveis de *Tristeza do Jeca*, não por outra razão a música que daria à dupla o primeiro tostão – quando os meninos decidem tocar na rodoviária de Goiânia para dar de comer à família.

Como tantos trabalhadores rurais na mesma situação, Francisco se desentende com o sogro/proprietário e acaba rumando com a família para a cidade grande, não sem levar consigo a esperança de que no urbano haveria mais “futuro”

para os seus filhos. E por futuro leia-se: empregos melhores que o trabalho braçal, escolarização, alguma chance de melhoria econômica. Como o pai de Zezé, uma infinidade de trabalhadores rurais fez a mesma estrada em direção às periferias das cidades industriais e das capitais dos estados. Muitas vezes, saíram motivados pela expectativa de melhores condições de vida; muitas outras, expulsos pelo processo de modernização da agricultura, pela violência da grilagem ou pressão do capital agrário concentrador.

Acompanhando a mudança da família Camargo rumo à Goiânia, podemos perceber de maneira sutil, as etapas da transição do Brasil rural para a consolidação do capitalismo urbano e de mercado que observávamos acima: vemos a troca do lampião pela luz, da lavoura pela construção civil, do rádio pela televisão, e também as mudanças da tradicional música caipira rumo à constituição do atual gênero *sertanejo pop*. Um trajeto que parte da integração à vida rural coletiva (cujo exemplo máximo na fita é o baile na tulha ao som da sanfona), passando pela sua desintegração e conseqüente absorção pela indústria de cultura de massa, quando se “contamina” com os elementos de outros gêneros. Acompanhando coerentemente esse percurso, o filme se inicia com as canções tradicionais caipiras interpretadas pelas velhas duplas para terminar com os cantores que fazem sucesso no estilo MPB, como, por exemplo, Ney Matogrosso, que canta *Calix Bento*, e Maria Bethânia cantando *Tristeza do Jeca*.

### De caipira a sertanejo

É na rodoviária de Goiânia que Miranda, “um empresário exatamente de dupla caipira”, como se intitula o próprio, “descobre” a dupla infantil que passara a apresentar-se naquele terminal para conseguir algum dinheiro para a família num momento de grande privação. Note-se que neste filme a identidade de dupla caipira não é negada: pelo contrário, é aceita pelo pelos personagens que, neste momento da narrativa, tentam tirar proveito dessa identificação. Com a entrada de Miranda na vida dos meninos, estes conhecerão o trabalho duro, a exploração e também alguma fartura que, por obra da malandragem de Miranda, acaba sendo mais do próprio empresário que da família Camargo. Miranda, com

suas camisas coloridas, suas correntes de ouro e seus óculos escuros, além do olhar de águia, não difere muito de Malaquias, como já dissemos. Este pequeno momento de “fartura” – somente da dupla, não da família toda, porém – é interrompido quando um acidente de trânsito termina com a morte de Emival, o Camarguinho. A dupla se desfaz e Mirosmar, então Camargo, pensa em parar de cantar, pretendendo trabalhar com o pai. Mas entra em cena novamente o fato de que, sem outra formação, acabaria tendo de encarar o mesmo trabalho braçal do chefe da família. Para não decepcionar o pai e passar a vida “lavando chão”, para usar as palavras de Francisco, o menino mais velho, então adolescente, forma um novo duo: Zezé e Dudu. Ganha alguma projeção na capital goiana, mas ainda não consegue se firmar na carreira de cantor e, portanto, muda-se para São Paulo, já com a mulher e duas filhas, em busca de oportunidade. Na capital paulista, Zezé vê as suas composições fazerem sucesso através dos já famosos (e, provavelmente, de trajetória símile) conterrâneos Leandro e Leonardo. Numa cena parecida com aquela de Milionário e José Rico, Zezé descobre numa loja de discos que sua gravação não vende, embora a sua música projete a outra dupla em escala nacional. Com tônica bastante diversa do filme anterior, as tentativas falidas de tentar ganhar o mercado já estão quase levando Zezé à desistência quando o irmão mais novo, Welson, muda-se para São Paulo e compõe com ele uma nova parceria.

Decidem dar-se os nomes artísticos de Zezé di Camargo e Luciano e, depois de muita insistência, conseguem contrato com uma gravadora, que cobra da dupla uma música de sucesso a qualquer custo. Zezé, pressionado por essa exigência da casa discográfica, exaspera-se e termina por expulsar clientes da mulher Zilú, que sustenta a família vendendo quinquilharias em sua casa. Segundo a ótica assumida pela narrativa, é justamente para reconciliar-se com Zilú que Zezé compõe a canção *É o Amor*, que atenderia às exigências da gravadora. Mas, ainda assim, é a intervenção providencial do incansável Francisco que faria a música tornar-se um sucesso em todo o país, “obrigando” a casa discográfica a lançar e promover comercialmente os seus filhos. Com uma cópia em fita cassete do disco produzido, Francisco leva a gravação até uma rádio goiana, troca todo seu salário pelas antigas fichas telefônicas e

liga incansavelmente para a rádio pedindo que toquem a música. Distribui fichas aos colegas de trabalho na construção civil e pede que façam o mesmo. O resultado desta empreitada é que durante o jantar a família reunida ouve o radialista dizer: “E agora, chegando ao primeiro lugar da nossa parada, *É o Amor*, com Zezé di Camargo e Luciano”.

A música começa a tocar e é entrecortada por cenas mostrando que a partir de então a dupla faria sucesso e realizaria o sonho de Francisco. Faz-se um corte e voltamos ao início da narrativa para dar continuidade ao show, mostrado há aproximadamente duas horas ao espectador, onde finalmente a dupla canta na íntegra seu primeiro sucesso.

O narrador cinematográfico faz um novo corte e com isso vemos Zezé di Camargo e Luciano retornarem ao velho sítio onde viveram quando crianças. De dentro da caminhonete “cabine dupla” de última geração, dizem:

[Luciano:] “É a primeira vez que eu tô vindo de perto o ‘Sítio Novo’ onde começou tudo, onde nasceu você...”

[Zezé:] “Na verdade você tá indo na casa que eu nasci, que a mãe foi criada, que lá era o sítio do meu avô. Meu pai na época era chamado, pelos amigos, de doido, mais doido era nós!”

Com a câmera assumindo a perspectiva dos cantores, vemos novamente a precária casa onde moravam os Camargo em tempos de pobreza. Prossegue Zezé contando sua história a Luciano: “Isso aqui é a melhor lembrança que eu tenho da minha vida. Melhor período da minha vida. Tenho guardado na minha memória todos os minutos que vivi aqui neste pedaço de chão! Neste aqui!”

Na seqüência, conheceremos finalmente o verdadeiro Francisco (e dona Helena, mãe dos meninos, que mereceria um artigo à parte), que se apresentará ao espectador junto à velha casa, com toda a família Camargo reunida defronte à antiga moradia. Deste modo, o filme acaba assumindo um tom biográfico que fica difícil de ser contestado. Soma-se a isso a sua linearidade e o depoimento, no final da fita, do próprio Francisco: “É, foi loucura! Loucura, loucura, loucura! Loucura mesmo! Num tinha um homem que tinha essa coragem de sair assim, arrastando os filhos passando fome! Só eu que era louco! Eu tomei nome de louco demais! Dos

parentes, da família, *chamava* eu de louco! Eu era louco!” Mas, pelos espectadores e pela narrativa, Francisco está completamente redimido: lá estão seus filhos, famosos e ricos, e toda a família em melhores condições.

Assim como Milionário e José Rico, Zezé di Camargo e Luciano terminam o filme cantando. Na cena final, leva-se ao espectador uma nova e última emoção. Enquanto os filhos cantam a música *No Dia em que Eu Saí de Casa*, Francisco e Helena sobem ao palco obrigando-os a dar uma pausa para conter as lágrimas, levando o público ao delírio. Com esse aumento da carga emotiva, temos a sensação que a tarefa de seu Francisco fora cumprida: seus filhos tornaram-se “alguém na vida”.

### Dois olhares bem distintos

Enquanto em *Estrada da Vida* a história é tratada sob a perspectiva da comédia, *2 Filhos de Francisco* o faz sob um olhar melodramático. No primeiro, a dupla se ri das misérias e dos desafios que enfrentam na condição de pobres migrantes em busca de fama e fortuna. Não há drama, não há sentimentalismo exagerado e não há profundidade de campo, no sentido de que os dois artistas não “descem do palco”. Ao contrário, em alguns momentos é a narrativa que se coloca em função de ambos, enxertando na seqüência um número musical – como, por exemplo, quando cantam dependurados no décimo quinto andar do prédio que deveriam estar pintando. A canção de louvor à natureza, tendo como pano de fundo a metrópole paulistana, entretem os trabalhadores, que param a obra, terminando por ocasionar a demissão dos pintores cantores. É nesse momento, a pretexto de mostrar o sujeito consumidor de Milionário de José Rico, que a câmera de Nelson Pereira nos faz ver a precarização do trabalho braçal, particularmente aquele da construção civil: lá os trabalhadores aparecem sem qualquer proteção de capacetes, luvas ou cintos de segurança. Numa cena mais adiante, um cartaz anuncia que se contrata mão de obra por 18,00 cruzeiros a hora, enquanto a lanchonete da esquina vende o “prato feito” por 40,00 cruzeiros. A pretexto de mostrar a tentativa dos cantores de arrumar emprego, vemos os muitos anúncios de que não há vagas. São pistas do cineasta sobre a vida do operário ou

do trabalhador sem qualificação que, entretanto, acabam perdidas na economia da narrativa, em função do seu todo centrado nas figuras dos sujeitos “vitoriosos” e das suas personas nunca abandonadas durante o filme. A estrada da vida antes do grande sucesso não parece tão longa assim que justifique a desmontagem dos mitos.

Já na versão atual, os dados da realidade e da história brasileira adquirem outro peso na vida desse Davi sertanejo que enfrentou o Golias da indústria cultural, fazendo dela a alavanca para tirar a sua família da pobreza e do ostracismo. O filme no conjunto, no entanto, também não aponta para um questionamento profundo, uma vez que a cena final leva o público, juntamente com os filhos, a dar razão a seu Francisco, a redimi-lo. Mas nós podemos propor uma questão de outra perspectiva: o que há de tão inédito numa história que deveria compor o horizonte de todos os que estão em conformidade e sob o manto da cultura burguesa? Afinal, “subir na vida”, procurar melhoria econômica é parte do mecanismo de emulação da concorrência, da ambição e, por fim, de integração à sua própria lógica transformada em subjetividade.

O fato é que a batalha de Seu Francisco parece extremamente difícil para um homem espremido entre um tempo e outro, entre o Brasil rural e o Brasil urbano. Seus anseios não cabem no rural tradicional. Ele vislumbra a condição de letrados/famosos para os filhos, não deseja para eles o trabalho braçal que, segundo a perspectiva do filme, equivale a uma vida de sacrifício. Efetivamente, enquanto membros do rural pobre, os filhos muito dificilmente chegariam a proprietários, a menos que se engajassem numa luta por reforma agrária. Mas dessa luta de resistência seu Francisco só tem notícia através do rádio, e não parece fazer muita idéia do que signifique – vai nesse sentido a cena em que são expulsos da rádio ao tentarem apresentar uma canção em louvor às Forças Armadas contendo uma palavra “perigosa”. O sonho do patriarca é o de alcançar as oportunidades sugeridas pela vida urbana, e para isso concorria o discurso político e ideológico da época, que tinha mesmo a intenção de seduzir a mão de obra rural para as indústrias – e também para engrossar o exército industrial de reserva. E, como migrantes, a família Camargo passaria pelas muitas provações, como já demonstra a cena da chegada à capital do estado. Sem

qualificação, o trabalho continuaria braçal, mal pago e na última escala da construção civil. O custo de vida mais caro e o rancho substituído por uma casa não muito diferente dele. Quer dizer, rompido o elo com o rural tradicional, com sua hierarquia autoritária - mesmo na linha menos poderosa economicamente -, com o fatalismo ingênuo, Francisco é um homem sozinho com seu sonho de pertencimento e integração à vida burguesa brasileira moderna, cujo modelo ideal era aquele desenhado por Milionário e José Rico: fama, sucesso e poder de consumo. Mas o faria através da música caipira - ou da sua releitura, do *sertanejo pop* cantado pelos filhos -, o único cabedal da cultura rural pobre que julgava (justamente) válido para o mercado de consumo urbano. Na trajetória de Francisco há o sujeito abandonado por Deus e pelo Diabo, sem qualquer laço com o coletivismo (inclusive o dos engajados na luta pela terra) rural ou urbano, sem a proteção do Estado, sem acesso mínimo à cidadania, definitivamente individualizado. A improvável superação deste estado de coisas é que constitui-se no mote do filme, já que milhões de outros franciscos sucumbiram na tentativa de mudar o destino social com as próprias mãos. A empreitada quixotesca assume, segundo o olhar narrativo, condição de ação exemplar, de padrão a ser seguido em conformidade com a tese publicitária recente de que “o brasileiro é aquele que não desiste nunca”. Nessa perspectiva, o narrador acaba por exaltar o fato de que tudo se fez dentro da ordem e das leis, pois a família Camargo esteve alheia aos movimentos populares e políticos ou à qualquer saída que não fosse aquela do trabalho. O bom-mocismo dos filhos de Francisco sugere quase uma inverossimilhança, não fosse o fato de que o filme assume coerentemente o olhar daqueles que contam a própria trajetória com os instrumentos que lhes são facultados: a lógica do sacrifício em busca da justa redenção. Frequentemente destituída do caráter político fundamental que assumiu ao longo da sua história, a trajetória do Presidente da República, outro migrante em direção à cidade, tem sido insistentemente contada do mesmo modo: o homem que alcançou a presidência depois de ter começado como vendedor ambulante, ainda menino. A perspectiva política conservadora, neste caso, assume caráter moral e faz eficiente contraste com *Cidade de Deus*.

Por fim, observe-se que tanto os filhos de Francisco

quanto Milionário e José Rico, nas suas falas finais assim como nas letras das suas músicas, acabam deixando entrever uma saudade profunda da vida pobre rural, que aparece como uma espécie de tempo da felicidade.

No final de *Estrada da Vida*, quando cada cantor toma um rumo, Milionário e José Rico cantam:

Um carro de boi rodando/ Rodando dentro de mim/  
Deixando rastro de saudade/ Saudade que não tem fim/ Ai se eu pudesse/ Voltar o tempo que foi/ Papai sempre contente/  
Tocando carro de boi.

Em *2 Filhos de Francisco*, Zezé di Camargo e Luciano, abraçados aos pais durante o show final, cantam:

No dia em que eu saí de casa/ Minha mãe me disse  
filho vem cá/ Passou a mão em meus cabelos/ Olhou em  
meus olhos começou falar/ Eu sei que ela nunca compreendeu/  
Os meus motivos de sair de lá/ Mas ela sabe que depois que  
cresce/ O filho vira passarinho e quer voar/ Eu bem queria  
continuar ali/ Mas o destino quis me contrariar/ E o olhar de  
minha mãe na porta/ Eu deixei chorando a me abençoar/ A  
minha mãe naquele dia me falou do mundo como ele é/ Parece  
que ela conhecia cada pedra que eu iria por o pé/ E sempre ao  
lado do meu pai da pequena cidade ela jamais saiu/ Ela me  
disse assim meu filho vá com Deus/ Que este mundo inteiro  
é seu.

Como explicar que os tempos de dureza, superados com esforço hercúleo, venham tomados nessa acepção romântica, tanto nos anos 70 quanto nos dias atuais? Talvez pudéssemos pensar em um certo romantismo agrário presente na cultura brasileira, revitalizado insistentemente no plano da retórica por aqueles que já podem olhar para o tempo rural como passado. O fato é que, em ambos os casos, volta-se ao campo na posição de proprietário, com carro de último tipo, e não mais na condição de trabalhador pobre. Mas é o caso de lembrar que também uma parte dos trabalhadores engajados no movimento por reforma agrária traz consigo esse discurso romântico de resgate da terra mítica, que um dia pertenceu aos seus pais ou aos seus avós, como o lugar da redenção, do reencontro com a natureza e a produção da própria vida. Mas, como vimos, não é do rural rebelde que aqui se trata. Este é outro filme.



Dois Filhos de Francisco