

# LUAR DO SERTÃO

## A INGENUIDADE *FORA DE MODA*

ODIRLEI DIAS PEREIRA<sup>1</sup>

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

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

### 1 - TONICO E TINOCO: DA ROÇA AO RÁDIO

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

No final dos anos 20 e início dos anos 30, o país passava por uma grande crise econômica. A produção de café, carro chefe da economia nacional destes anos, encontrava sérios problemas. Além de uma superprodução, enfrentava a crise econômica

internacional gerada pela quebra da bolsa de valores norte americana em 1929, que complicava a exportação do produto nacional. Os reflexos da I Guerra Mundial e a gestação da II Grande Guerra somavam dificuldades à venda do produto brasileiro, demandando ao país uma mudança em sua estrutura econômica favorecendo os passos iniciais para uma política de industrialização.

Estas mudanças nos rumos da estrutura econômica fizeram com que uma parcela da população rural, assim como a família Perez, se mudasse de fazenda em fazenda em busca de trabalho que dia a dia ficava mais escasso. A solução encontrada pela família, a exemplo do grande contingente da população rural que migrava, foi a mudança para a cidade de Sorocaba, em busca de melhores condições de vida. Ali, parte da família trabalhava em uma fábrica de tecidos, enquanto Tinoco, aos 17 anos, engraxava sapatos na Estação Sorocabana e Tônico, com 20 anos, ajudava na produção de cimento em uma pedreira. A música enquanto profissão, neste momento, parecia ficar em segundo plano, só cantavam em festas no bairro como forma de divertimento. As dificuldades encontradas na cidade fizeram a família Perez voltar

a trabalhar em fazendas de café. Era comum nesta época que se formassem nas colônias das fazendas grupos musicais que animavam as festas da vizinhança e não foi diferente com os irmãos Perez: formaram o conjunto “Os caboclos do Brejão”<sup>1</sup>, e eram “solicitados para tocar em festas e bailes de toda a redondeza” (TONICO e TINOCO, 1984, p. 30). Findo o contrato de trabalho na Fazenda Brejão, no final dos anos 1930, a família foi trabalhar na fazenda Salto, com esperança que esta



**Ilustração 1:** Tônico e Tinoco andam de charrete enquanto cantam “Moreninha Linda”

mudança trouxesse maior ganho. Fato não ocorrido, pois os cinco alqueires destinados a eles para o cultivo do algodão foram atingidos por uma geada, trazendo para a família um ano com grandes problemas financeiros. Nesta fazenda havia uma estação

ferroviária no meio da colônia onde, além de ver o movimento de passageiros e dos trens, ouviam programas radiofônicos como, por exemplo, “Três batutas do Sertão” da Rádio Record, com Torres, Serrinha e Rielli, e o programa do “Nhô Totico”, da Rádio Cultura, como conta Tinoco (1984). Em janeiro de 1941, após devolverem a terra ao patrão, a família Perez mudou-se para a capital paulista.

Quando Tônico e Tinoco, agora com 20 e 23 anos de idade respectivamente, chegaram a São Paulo saíram em busca de trabalho. As mulheres da família trabalhavam como empregadas domésticas, Tinoco em um depósito de ferro-velho e, Tônico, sem emprego fixo, trabalhava como diarista capinando terrenos e jardins até que foi empregado em uma tinturaria. Estes eram alguns dos prováveis postos de trabalho encontrados por grande parte dos migrantes rurais que chegavam à cidade grande. Por intermédio e incentivo dos companheiros de trabalho, a dupla foi cantar em um parque de diversões, chamando a atenção do público. Em seguida começaram a participar de concursos dos programas de calouros das rádios, dando assim os passos iniciais da carreira artística. A vitória do concurso para substituição da dupla Palmeira e Piraci no programa de maior sucesso da Rádio Tupi, o “Arraial da Curva Torta”, comandado por Capitão Furtado<sup>2</sup>, trouxe para a dupla além de um novo

nome – Tônico e Tinoco, substituindo Irmãos Perez – maior visibilidade, sucesso e a consagração de algumas músicas que posteriormente se tornariam “clássicos” da música caipira, como é o caso de “Tristeza do Jeca”, composição de Angelino de Oliveira feita em 1918; “Chico Mineiro”, composta em 1943 por Francisco Ribeiro e Tinoco; além das conhecidíssimas “Cana Verde”, de 1957, criada pela própria dupla e “Moreninha Linda”, composta em 1961 por Tônico, Priminho e Maninho.

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

A criação de linguagem radiofônica mais homogênea tinha como meta atingir o maior número de pessoas possíveis. Para tanto, o rádio ampliava sua estrutura de difusão e passava a atingir uma boa parte do território nacional, como lembra Walter de Sousa (2005) em *Moda inviolada – Uma história da música caipira*. O autor afirma que o sucesso das músicas da dupla cantadas no *Arraial da Curva Torta* atraiu a atenção dos donos de circos que passaram a convidá-los para apresentações. Segundo o autor, dessa maneira iniciou-se uma nova fase de popularização da música caipira: “além de alcançar o público pelos meios eletrônicos de comunicação, surge a alternativa das turnês musicais” (p. 119).

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

<sup>1</sup> Frequentemente o nome do conjunto musical levava o nome da fazenda em que moravam os cantores. Fazenda do Brejão era o nome da fazenda em que morava a família Perez. (Cf. TONICO E TINOCO, 1984).

<sup>2</sup> Ariovaldo Pires, mais conhecido como Capitão Furtado era sobrinho de Cornélio Pires. Em 1929, Cornélio Pires montou a “Turma Caipira

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

## 2 - A MÚSICA NO FILME: DISCURSOS DÍSPARES

A canção *Luar do Sertão* foi composta em 1914 por Catulo da Paixão Cearense, e fala da saudade do sertão por alguém que se encontra na cidade onde o luar é “tão escuro”. Podemos observar que ela faz uma apologia à vida campestre, tanto pela ingenuidade de seus versos como pela simplicidade de sua melodia, como lembram Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (2002). Simplicidade que segundo o musicólogo André Siqueira<sup>3</sup> é construída a partir de uma métrica previsível e regular, seguindo um padrão rítmico próximo às modinhas (gênero musical de origem portuguesa), e nos transmite a idéia de ostinato<sup>4</sup> rítmico. O professor ressalta ainda o timbre de voz da dupla, neste caso Tonico e Tinoco, que por serem agudas e por pronunciarem as palavras sem seguir a norma culta criam certa opacidade em sua

interpretação, dando assim uma espécie de “ar nostálgico” à canção. Esse ritmo lento e cadenciado também nos remete a este mundo bucólico que é retomado e reforçado pelos versos, sugerindo que a natureza seria a grande inspiradora dessa composição musical. O elemento urbano aparece somente pela palavra “cidade”, com a intenção de ressaltar as qualidades do sertão, como percebemos ao ler suas estrofes:

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

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

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

Refrão:

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

Refrão:

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

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

As primeiras cenas de *Luar do Sertão* (BR, 1970) já nos sugerem certa precariedade em sua forma e na técnica cinematográfica. Enquanto a câmera permanece parada, uma lua representada por um desenho em papel invade a tela e passeia de um lado a outro na tentativa de ilustrar o luar presente na canção de Catulo. Durante os quatro minutos desta canção vários cortes se sucedem: ora vemos Tonico e Tinoco, entoando suas estrofes em meio a algumas árvores e flores num cenário que se pretende com o “sertão”, ora vemos os créditos do filme. A ingenuidade, simplicidade e o ar nostálgico presentes na canção – são reforçados pelos trajés dos personagens-cantores (camisas xadrez iguais) –, e dão a tonalidade de todo o filme. Some-se a isto a escassez de recursos técnicos de filmagem e montagem.

Esta primeira cena se estende até o final da canção, quando um corte brusco nos mostra uma

<sup>3</sup> André Siqueira é músico e professor de Linguagem e Estruturação Musical da Universidade Estadual de Londrina. Depoimento ao autor em 11/04/2008, na cidade e Marília/SP, confirmado por email em 21/04/2008.

<sup>4</sup> Ostinato é uma figura melódica ou rítmica repetida obstinadamente ao longo uma composição musical. Fonte: Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.

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

Após a “apresentação” didática destes personagens, o conflito que norteia a fita passa a ser armado com a chegada de Paulo. Pirulito em uma breve conversa com Otelo descobre que “Paulo, filho da Nhá Cotita, aquele que foi pra cidade” está de volta ao “sertão”, agora como engenheiro responsável pela construção da rodovia. Em seguida vemos Joana, Nhá Barbina, Tônico e Tinoco tomando café debaixo de uma grande árvore, ao som de uma música feita por violas. Tinoco confia a Joana:

Tinoco: *A fazenda tá ficando uma beleza!*

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

Deste modo tomamos conhecimento que o noivo de Joana é Tinoco. Pirulito entra em cena

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

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

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



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

novo contraponto é criado: o regrado “caipira” Tinoco havia nos dito que a “fazenda tava uma beleza”, ao contrário do “urbano” Paulo que se vê com o problema de não ter como “cobrir” um cheque sem fundo.

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

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

Tônico: *Estamos mesmo precisando fazer uma melhoria mesmo!*

Tinoco: *Pintar a casa e até uma festa melhor!*

Tônico: *A Joana vai ficar contente!*

Tinoco: *Nói vamo ser muito feliz!*

Tônico: *Vendemo parte da fazenda que quase não usava!*

Tinoco: *Vou comprar um presente bonito pra Joana!*

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

Para comemorar o futuro casamento de Tinoco com Joana e a venda de parte de suas terras, vemos os irmãos fazendeiros junto com alguns amigos na venda de Otelo bebendo cachaça. Em seguida vemos Joana, que a pedido de sua tia Nhá Barbina, mostra o jardim de sua casa a Paulo, que se mantém sempre cortês com a moça. Por meio de cortes bruscos, e da montagem direta que entrecruza por quatro vezes consecutivas estas tomadas, cria-se um novo conflito: sugere-se o flerte amoroso entre a mocinha e o engenheiro. Em seguida, vemos uma parte externa de uma igreja. Ao fundo surge uma charrete que se aproxima da câmera e, só então, vemos que nela estão Tônico e Tinoco que voltam depois da comemoração no bar/empório de Otelo e cantam, comemorando a venda de parte da fazenda. Ouvimos então uma canção caipira feita por violas que é acompanhada pela sonoridade do trote do cavalo que puxa a charrete. Durante os quase três minutos e meio – tempo de duração da canção – vemos os irmãos cantarem “Moreninha Linda” (Tônico, Priminho e Maninho, 1961), a segunda canção presente no filme.

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

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

Giocondo: *Chegou o dinheiro.*

Paulo: *Como vai o trabalho na estrada?*

Giocondo: *Tudo bem!*

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

Tinoco: *Quanto dinheiro, hein!*

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

Tinoco: *O Pagamento é hoje?*

Paulo: *Dentro de alguns dias.*

Tinoco: *Você acha que esse dinheiro tá seguro aqui?*

Paulo: *Não tem problema.*

Tinoco: *Ói que é muito dinheiro!*

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

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

Paulo: *Bobagem! Fica aqui mesmo!*

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

Na cena seguinte, quando vemos ao fundo um por do sol, Tonico passeia com Joana e Ihe conta sobre a chegada do dinheiro e comenta a falta de segurança do local em que ele está guardado. Segue-se a isto a única cena noturna de todo o filme quando, sob o *luar do sertão*, acontece o roubo do dinheiro da construtora. Por meio de algumas tomadas relativamente rápidas, vemos todos os personagens envolvidos com tal notícia: Tonico



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

conta a Tinoco; Nhá Barbina toca um sino na varanda de sua casa e grita aos pulos dizendo “roubaram o dinheiro”; Paulo corre à delegacia e informa a Simplício, este fica exultante

pois finalmente terá um crime para desvendar e solta seu bordão “está tudo sob controle”; Otelo vai ao encontro de Pirulito que trabalhava na rodovia e Ihe conta. Todos ficam sabendo do roubo e correm em direção ao local do crime. Muitos figurantes aparecem neste momento comentando sobre este fato, inclusive uma vaca ganha a fala “Ahn! Nossa que horror! Roubaram o dinheiro!” e todos afluem para o “escritório” da companhia. Exceto a vaca.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

É Pirulito quem fala para Tônico pedir dinheiro emprestado a Joana, assim poderá pagar o advogado para libertar o irmão. Juntos vão até a casa da mocinha e descobrem o dinheiro. Joana conta a todos que a referida mala pertence ao doutor Paulo. O verdadeiro vilão é encontrado. Em disparada, todos vão para a delegacia e, juntos com Simplicio, saem em busca do vilão. Um corte nos mostra Paulo dizendo a seu secretário que terá que ir para a capital, e na seqüência, pega seu Jipe e sai velozmente. No meio da estrada encontra os outros personagens que a pé o procuram. Em seguida chega Algodão, o soldado, junto com o prisioneiro Tinoco. Finalmente o roubo é esclarecido. “O culpado é o Paulo”, como diz Joana. Tinoco é liberto e Paulo vai para a cadeia. Tinoco diz a Joana:

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

Joana: *É ele quem faz o destino da gente!*

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

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

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

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

Enquanto as músicas cantadas pela dupla durante o filme falam da perda da pessoa amada que vai para a cidade, da saudade da roça, do sertão enluarado, as demais cenas parecem indicar um outro caminho. Elas sugerem uma nova possibilidade de vida para a mocinha rural na cidade

grande. Entrevemos isto pelas falas, ações e roupas dos demais personagens, como é o caso de Paulo e seu flerte amoroso com Joana. Com esta contraposição entre as músicas cantadas e as cenas observamos a tentativa de separar a vida rural da cidadina, como se uma se contrapusesse a outra, sugerindo com isto um possível distanciamento entre elas.

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

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

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

Ao contrário dos outros personagens, os irmãos Tônico e Tinoco são os únicos desenhados

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

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

### 3 - PAULO: O ENGENHEIRO E VILÃO OU OS DESCAMINHOS DO URBANO

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

Por ser filho de Nhá Cotita e amigo de infância de Joana, como ela mesmo o recorda, sabemos que Paulo provavelmente nasceu na localidade fictícia em que se passa o filme. Deduzimos, ainda, que migrou para a cidade em busca de melhores condições de vida e estudo, fato comum nos anos 1970, momento em que a cidade prometia a todos os brasileiros os frutos gerados pelo *milagre econômico*. Com isso, ele percorre

caminho contrário ao de Joana que fica no campo, sem vislumbrar “chances” de mudança e aventura, como sugere o filme. Paulo encontra na cidade a possibilidade de ascensão social demonstrada pela profissão que exerce. O seu retorno como engenheiro, profissão símbolo da sociedade urbano-industrial, reforça a idéia de sucesso individual conseguido na vida citadina ao contrapor-se aos demais personagens. E é com os olhos de gente “moderna”, “urbana”, “superior” que Paulo enxerga os indivíduos rurais, referindo-se a eles como “atrasados”, “inferiores”, “caipiras”. E, após acertar o valor que a companhia construtora, para qual trabalha, pagará a Tônico e Tinoco tira a seguinte conclusão:

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

*Secretário: Esses caras me irritam!*

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

Reforçando os contrapontos entre os personagens Paulo e Tinoco, durante um almoço em que o violeiro marcará a data de seu casamento com Joana, veremos todos os personagens em volta de uma grande mesa que ocupa o centro do enquadramento. O almoço acontece no quintal da casa de Nhá Barbina. Notamos alguns enfeites coloridos pendurados nas árvores. Todos bebem e conversam. Joana mostra-se contente, fato notado por Paulo, que confidencia a Giocondo “Como ela está alegriinha hoje! Noivado caipira, completamente fora de moda!”. Antes de começarem a comer, Nhá Barbina encoraja Tônico e Tinoco a cantarem. E Paulo novamente confidencia com o secretário “Ainda mais essa!” e tem como resposta “Vai ser difícil de agüentar”. Novamente aqui o moderno e urbano representado na figura de Paulo tenta contrapor-se ao rural caipira de Tônico e Tinoco e, com sua fala, sugere que na cidade grande, de onde veio, a música caipira já não fazia sucesso ou agradava o público citadino.

Os irmãos cantam “Cana Verde” (Tônico e Tinoco, 1957), canção que fala do sentimento de desprezo sentido pelo caboclo por ter perdido seu grande amor, mas que apesar de tudo “o amor que vai e vorta, a vorta sempre é mió”. Entremendo a

cena da cantoria, vemos os demais personagens comendo de maneira grotesca, reforçando as suas “caipirices”, inclusive Tinoco, que fala com Joana com uma coxa de frango na boca, ao contrário de Paulo, que nunca vemos comer, somente observar todos e tomar pequenos goles de uma bebida.

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

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

#### 4 - O RURAL OU O URBANO: A MOCINHA DIVIDIDA ENTRE O VIOLEIRO E O ENGENHEIRO

Na primeira cena em que vemos Joana ela está ajudando Tônico e Tinoco a descarregar uma carreta cheia de varas, sempre sorrindo e incentivando a dupla trabalhar mais rapidamente. E,



Ilustração 4 – Flerte amoroso entre Joana e Paulo.

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

Nhá Barbina: *Onde é que você foi?*

Joana: *Eu fui apanhar couve!*

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

Joana: *Tchau tia!*

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

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

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

Somente em uma cena no início do filme vemos Joana trabalhar e, logo em seguida, toda sua preocupação volta-se em pensar em seu casamento. A única função da personagem na obra é casar-se e, caso não se “apresse”, como lembra sua tia Nhá Barbina, “vai ficar igual a eu”, ou seja, solteira e terá que trabalhar como professora, profissão

considerada feminina e destinada àquelas mulheres que não “tiveram sorte no amor”. O casamento faria com que Joana deixasse de ser sustentada pela família e passasse a viver sob a tutela do marido, provavelmente sem ter que trabalhar também. O casamento é visto pelo narrador cinematográfico como destino único para a mulher.

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

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

Joana: *O que é isso?*

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

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

Paulo: *Pois eu queria ter a tua vida!*

Joana: *Nem tanto!*

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

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

Paulo: *Já sei! Quer conhecer outras coisas, respirar outros ares. Eu também, se vivesse aqui sentiria o mesmo. E você*

*é uma moça sensível, inteligente, estaria melhor na capital. Quer ir pra São Paulo comigo?*

**Joana:** *Não brinque com isso! É muito sério!*

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

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

**Joana:** *Ah! Eu não sei titia!*

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

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

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

O pequeno “namoro” entre Paulo e Joana, da maneira como é mostrado, com o engenheiro ora abraçando a mocinha, ora acariciando seus cabelos, ou ainda a vendo sair do banho enrolada em uma toalha, sugere que Paulo, ao contrário de Tinoco, é “mais avançado” e, caso consiga levá-la para a cidade, não será tão bom marido como o marido caipira, ela seria mais uma conquista, uma aventura em sua vida. Paulo não seria tão honesto como Tinoco ou, na cidade, as relações entre as pessoas não seriam tão puras e singelas como são no campo. Estas teses são reforçadas com o final do filme, quando descobrimos que ele é o verdadeiro vilão da trama.

Nos minutos finais da obra, quando Joana descobre que o verdadeiro vilão é Paulo e não Tinoco, parece render-se a seu destino, traçado por Deus, como lembra Tinoco e é corroborado pela fala da moça. Casa-se com o caipira-cantador, criando um final pouco crível, uma vez que durante todo o filme os discursos cantados em conjunto com as cenas de seu flerte amoroso pareciam indicar o contrário. Se interpretarmos a dúvida de Joana à luz de 1970, ano em que a maioria da população brasileira já se encontrava nas cidades, sejam elas grandes ou pequenas, vemos que o final do filme, com a permanência da mocinha no meio

rural, parece ir à contramão da grande maioria de seus espectadores que, já urbanos, ou recém urbanizados, não se identificavam com o rural representado pela figura e pelas músicas de Tonico e Tinoco. O rural para ser novamente aceito, desejado e consumido, deveria ser relido e apresentar uma nova roupagem, tarefa realizada por outros filmes e cantores sertanejos, aliados à estrutura da indústria cultural que se fortalecia no país.

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

## 5 - OS PERSONAGENS CÔMICOS: A DISTENSÃO DO CONFLITO

Não é somente nas cenas em que os personagens Tonico e Tinoco aparecem cantando que, no filme, se constitui um grande bloco que nem sempre se liga à história do romance entre Joana e Tinoco, elemento que a todo instante busca ser o fio condutor da película. Fato semelhante acontece com os personagens cômicos: Nhá Barbina, Simplicio, Pirulito e Otelo. A função destes



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

personagens é extrair o riso do espectador. Entretanto, da maneira como o filme é montado, quando alguns desses personagens aparecem – caso mais frequente é o de Nhá Barbina – o conflito amoroso que vinha sendo armado acaba sendo distendido, ficando relegado ao segundo plano ou, ainda, subjugado à comicidade presente nos personagens. Lembremos do momento em que Tinoco vai ao encontro de Joana

após a pequena comemoração na “venda”. Nas tomadas anteriores, vimos Joana passear de canoa com Paulo, visitar seu trabalho, conversar com o engenheiro. Tinoco então se aproxima da futura noiva falando sobre a venda de parte das terras, com a câmera sempre parada, observando o desenrolar do diálogo:

Tinoco: *Joana!*

Joana: *Tinoco...*

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

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

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

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

Nhá Barbina: *Atenção criança! Presta atenção no que eu vou ensinar pra vocês! Porque ocêis prestando atenção vocês aprende! Oi que eu não tô boa hoje não! Então presta atenção! Caderno na mão e lápis na carteira! (As crianças riem dela) Ah! Não é nada disso! Caderno na carteira e lápis na mão! Tá? O rato viu, viu... (Vê os homens passarem pela porta da escola) O rato come gato! O gato é uma brasa! O gato tem medo do rato! O rato tá... (Risos das crianças) O gato é uma brasa! Não é possível a gente pode continuar dando aula com tanto home assim por perto! E mundarêu veio...*

Terminada esta cena, um corte nos leva até Paulo que mostra a Tônico e Tinoco por onde passará a rodovia em sua fazenda. Ao inserir este bloco cômico durante a narrativa, o possível conflito armado entre Joana e Tinoco que havíamos visto anteriormente é distendido e acaba por ser esquecido pelo espectador. Esta cena não se liga às cenas anteriores ou às subseqüentes, entra na narrativa fílmica somente para criar riso junto ao espectador e reforçar a característica da personagem Nhá Barbina: professora que faz de tudo para arrumar um marido. Esse esvaziamento de conflitos ocorre em muitos momentos do filme. Quando Tinoco é acusado por ser o autor do roubo é outro momento: Nhá Barbina entra em cena e grita “Não!

Não! Senhor Suplente não faça isto! *Prendê home! Isto me descontrola! Prendê home!*”, fato repetido no final do filme quando Paulo é descoberto. A acusação do roubo fica esquecida diante da comichão da personagem.

Quando Pirulito entra no quarto de Joana e encontra a mala cheia de dinheiro, momento de tensão no filme, em que o verdadeiro vilão está prestes a ser descoberto, novo corte nos mostra Nhá Barbina chegando à delegacia. Num primeiro momento imaginamos que ela vai visitar o amigo Tinoco, porém a cena toma outros rumos. A câmera nos mostra a personagem “dos pés a cabeça” ressaltando seus trajes: usa um vestido todo roxo, com um cacho de uvas enfeitando o chapéu e outro pendurado no decote, com uma sombrinha laranja nas mãos, sapatos de salto alto roxos com “fru-frus” cor-de-rosa. Completando a indumentária, um tule lilás amarrado sob o queixo prende o chapéu e cobre parte de seu rosto. Assim, desconcertantemente trajada, entra na delegacia e vai ao encontro do delegado:

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

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

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

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

Nhá Barbina: *Óh! Muito obrigada!*

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

Nhá Barbina: *Senhora não!*

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

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

Simplicio: *Pal...*

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

Simplicio: *Palrar! Éh? Pois não!*

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

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

Nhá Barbina: *Eu vim trazer uma uva proçê! ("Enfia" uma uva na boca de Simplício) Mais uma! Essa é minha (rindo) Te peguei!*

Simplício: *Me pegou!*

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

Simplício: *Está tudo sob controle!*

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

Nhá Barbina: *Senhora não! Senhorita viu?*

Simplício: *Verdade? Hum! Que firmeza de caráter!*

Nhá Barbina: *Ah! O senhor tem caráter?*

Simplício: *Claro! Sou um policial!*

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

Simplício: *Que há?*

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

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

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

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

Nhá Barbina: *Ah! Não entendeu!*

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

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

Em todos os momentos que Nhá Barbina aparece no filme eles se constituem numa espécie de bloco humorístico, um quadro fechado dentro da narrativa que, caso fosse suprimido da obra, pouco alteraria no desenrolar dos fatos descritos pelo narrador, principalmente aqueles que enfocam o romance entre Tinoco e Joana, e o flerte amoroso da mocinha com Paulo. Nos quadros em que estes cômicos aparecem, a câmera cinematográfica fica parada, observado o entrar e sair dos personagens e o desenrolar de toda a cena até que ela se esgote e pulemos para o momento seguinte. Na representação de Nhá Barbina não existe uma minimização do uso da palavra e dos gestos tal como se pressupõe no cinema, pois segundo Ismail Xavier (2003), "o olhar do cinema é um olhar sem corpo" (p. 37) e por isso "ubíquo e onividente" (p. 37), que é construído por meio da montagem e faz com que o espectador observe uma ação em seu desenrolar, "em seu fluir integral" (p. 47). Da maneira como as cenas aqui são construídas, não se cria uma naturalização da representação da personagem, é como se a câmera visse uma esquete daquele teatro caipira feito pela dupla para suas apresentações em circo, tal como Tinoco nos disse em seu depoimento para esta pesquisa (15/03/2007).

Nhá Barbina parece não se configurar como sendo um personagem munido de características do mundo urbano ou rural como Paulo ou a dupla de cantores, ela é uma típica personagem circense, que não necessariamente vincula-se à realidade representada na obra, pois mesmo quando levada ao cinema não deixa de lado suas principais características: falas dúbias, gestos exagerados, roupas coloridas e extravagantes sempre em busca de gerar comicidade. De fato, a atriz Conceição Joana da Fonseca Gomes iniciou sua carreira nos picadeiros circenses onde, nos finais dos anos 1930, criou sua personagem de maior sucesso que viria confundir-se com seu verdadeiro nome: Nhá Barbina, a solteirona que fazia tudo pra arrumar um bom marido, e é essa personagem que vemos no filme<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> A atriz trabalhou em vários programas de rádios e também na televisão, gravou aproximadamente 10 discos musicais, e participou de 11 filmes, entre eles, *Lá no sertão* (BR, 1959), *O Cabeleira* (1962), *O Rei*

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

Simplicio, o suplente de delegado, atrapalhado em suas ações, é construído de modo semelhante a Nhá Barbina. Sempre trajando terno escuro, com grava borboleta e um chapéu de feltro, tendo nas mãos sua inseparável lupa, é o responsável pela investigação do roubo do dinheiro da construção. Grosso modo, representaria a existência da Lei e do Estado no ambiente fictício em que se passa o filme. Por isso, apesar de suas trapalhadas, todos os demais personagens o respeitam. Após os imbróglis causados principalmente por Pirulito é ele quem prende o verdadeiro culpado pelo crime – mesmo não sendo ele o responsável pela descoberta do vilão. É através de suas falas que temos uma maior caracterização do rural representado na película, ainda que tomadas não nos permitam ter uma boa localização dos ambientes em que se passam as cenas, e tampouco como esses ambientes estariam interligados. Em uma conversa com Otelo, Simplicio afirma que o lugar é muito calmo, pacato, onde todos são muito honestos, não havendo nenhum crime envolvendo “espíões chineses, punhais ensanguentados, mulheres”. O último crime que teria investigado foi o assassinato do papagaio do vigário que, segundo ele, deve ter sido feito por uma das beatas, posto que o papagaio “dizia tanto palavrão”. Quando é informado por Paulo sobre o roubo do dinheiro da companhia construtora, fica contente pois finalmente terá um crime a solucionar. Em cenas recheadas de tiradas cômicas, reforça sua inabilidade investigativa considerando que não se pauta por algum método racional de investigação, deixando-se guiar por pistas elementares e comentários dos outros personagens.

Na maioria das cenas em que Simplicio está presente, Algodão, o único soldado, o acompanha. Em um dos blocos cênicos em que estão presentes

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

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

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

*Simplicio: Bom, é pelotão de Algodão!*

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

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

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

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

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

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

Outro personagem cômico do filme é Pirulito que parece ser o último na escala social presente no filme: não é proprietário, como os irmãos Tônico e

*Pelé (BR, 1963), Sertão em Festa (BR, 1970), No Rancho Fundo (BR, 1971). (Cf. BACCARIN, 2000)*

Tinoco, não tem uma profissão determinada como Paulo, Otelo e mesmo Nhá Barbina e Simplício, também não vemos à sua frente qualquer futuro desenhado, como mostra a personagem Joana perante o casamento ou o desejo de migrar para a cidade. Pirulito parece fazer uma representação do homem pobre rural, porém é pintado como uma espécie de parvo, e vive em torno dos demais personagens, sendo sempre alvo de chacota. Ao contrário do homem pobre rural do qual fala Walnice Nogueira Galvão (1986) em seu estudo sobre *Grande Sertão Veredas*, quando afirma que por não possuir tradição, instrumentos de trabalho, propriedade, ele passa a viver sob a dependência e tutela de um proprietário, Pirulito não têm compromisso pessoal com nenhum dos demais personagens. Trabalha em atividades esporádicas: no começo do filme colhe milho para pipoca junto com Tônico e Tinoco e em seguida diz trabalhar na construção da rodovia. Entretanto, apesar de dizer que “pobre não tem vez”, quando Tônico fecha a porta da casa, fazendo com que ele não consiga entrar e participar do acerto de contas sobre o valor das terras a serem vendidas, da maneira como a cena é feita, esvazia-se esse conflito (proprietário de terras *versus* homem pobre rural) gerando o riso, pois a tomada se mostra cômica, seja pelos seus trejeitos em falar ou pela forma estereotipada de andar. É pela inépcia atribuída pelo narrador cinematográfico ao personagem que faz Pirulito tirar proveito das situações e também causar as reviravoltas na trama. É ele quem avisa a chegada de Paulo; é ele que durante as investigações de Simplício sobre o roubo diz que as ferramentas encontradas no lugar eram de Tinoco; é ele que conta a todos que viajará com Tinoco para auxiliá-lo a carregar uma mala pesada fortalecendo a suspeita que o fazendeiro-cantor seja o autor do roubo; e é ele também que vê o flerte amoroso entre Joana e Paulo. Porém é ele também que, ao confundir o lugar em que Joana havia guardado o presente que daria a Paulo, encontra a maleta com o dinheiro do roubo e conta a Tônico, sugerindo que ele peça um empréstimo a Joana, para que possa pagar o advogado e libertar o irmão que está preso. Sem querer, ele é o responsável pela solução do roubo e pela prisão do verdadeiro vilão. Pirulito teria duas funções na obra: por um lado, por meio das coincidências e imbróglis causados apertar os nós do enredo do ponto de vista moral, e, por outro, parece ser o instrumento da *Divina Providência* que, sempre caprichosa, escreve *certo por linhas tortas*.

Esses personagens que parecem terem sido tirados de uma apresentação circense, ou de programas radiofônicos da “Era de Ouro” do rádio para serem levados às telas do cinema remetem à

representação de um rural ingênuo e simplório, como faz a dupla Tônico e Tinoco em suas composições musicais.

## 6 - O TEATRO CAIPIRA VAI AO CINEMA



Ilustração 6 – Um dos trajes de Nhá Barbina

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

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

outros personagens das peças eram interpretados por esses artistas circenses.

Tinoco em seu depoimento para esta pesquisa (15/03/2007) nos contou que o filme *Luar do Sertão*, assim como outros filmes que a dupla fez, surgiu do enredo da peça teatral homônima<sup>6</sup>. O cantor afirmou que no enredo da peça *Luar do Sertão* “tinha coisa pra rir e pra chorar também”, segundo ele a peça é, na acepção popular um drama, ou seja, um melodrama. E são essas características da peça que são transpostas para o cinema, mantendo-se fiel a essa forma de representação, inclusive a montagem por meio de blocos cênicos. O melodrama se caracteriza pela musicalidade presente nas encenações, pelo exagero das situações e também pelo radicalismo de seus personagens: no melodrama não há meio termo, os personagens são sempre bons ou maus, induzindo assim a representação de um mundo maniqueísta, onde os bons são os representantes da justiça, da fé e do amor, e sempre derrotam o mal. Décio Almeida Prado (1972), no livro *João Caetano*, afirma que

o segredo da popularidade do melodrama estava provavelmente na maneira como encarava e explicava as relações humanas, na simplicidade – ou simploriedade – de suas concepções morais. O mal, para ele, não decorre de causas sociais, não possui raízes psicológicas complexas, não nasce da incompreensão, da neurose, do desencontro de opiniões ou de personalidades. Tem sempre uma forma concreta, personifica-se num indivíduo propositadamente mau: o tirano ou vilão. (...) Os maus vencem todas as batalhas, exceto a última: a morte do vilão é o exorcismo através do qual o espectador reafirma a sua confiança na própria consciência, saindo do teatro convicto de, apesar das aparências, reina no mundo a mais perfeita justiça retributiva. (...) O mal é sempre um ato deliberado, produto da vontade de uma determinada pessoa. Eliminando-o teremos livrado o universo de suas imperfeições. (PRADO, 1972, p. 87-88).

Vale ressaltar ainda que nas peças melodramáticas apresentadas no circo existiam “partes” cômicas, como afirma Iara Toledo Bastos de Assis (2000), em seu trabalho sobre o riso no circo. São naqueles momentos tensos da apresentação que se abre espaço para o riso e a sátira. Além destas características, Regina Horta Duarte (1995), em seu livro *Noites Circenses*, afirma que o melodrama feito nos circos não assumia “nenhum compromisso de vincular-se à realidade de uma forma verdadeira ou essencial” (p. 225),

assim como o espetáculo circense como um todo. O teatro feito no circo exigia do ator uma atuação mais exagerada, sem a preocupação de reproduzir o real como acontecia em teatro clássico. Pantano (2001), em *A personagem palhaço: a construção do sujeito*, afirma que

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

Seguindo a pista dada por Tinoco<sup>7</sup> quando afirma que o “enredo tinha coisa pra rir e pra chorar” entendemos que peça *Luar do Sertão* - sem querer enquadrá-lo em um gênero, elemento que engessaria nossa análise - traz em si características da linha melodramática de representação, cuja produção, direção e texto eram feitas pelos próprios cantores auxiliados pelos atores circenses. Com isso, entendemos que a produção do teatro caipira, cuja finalidade era a divulgação da música caipira e da dupla de cantores, conforme nos afirmou o próprio Tinoco, filia-se à estrutura circense brasileira, calcada, como já dissemos, no circo-família, vinculando-se a uma arte “artesanal”, distanciando-se de produções em moldes industriais que pressuporia uma maior racionalidade de produção artística.

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

<sup>6</sup> Antes de filmarem *Luar do Sertão* (BR, 1970), a dupla fez o filme “*Lá no Meu Sertão*”, (BR 1961) baseado na peça teatral homônima, “*Obrigado a Matar*” (BR, 1965) baseado na peça inspirada pela canção *Chico Mineiro*; “*A Marca da Ferradura*”, (BR, 1969). Em seguida fizeram “*Os Três Justiceiros*” (BR, 1971) e na década de oitenta produziram e atuaram em “*O Menino Jornaleiro*” (BR, 1983) e participaram como convidados especiais de “*A Marvada Carne*” (BR, 1985).

<sup>7</sup> Depoimento ao autor em 15/03/2007, na cidade de Lençóis Paulista/SP.

do espectador que materializa a cena apresentada. Já no cinema “é a posição da câmera que materializa (...) o ponto de observação para qual a cena se volta” (p. 66). A diferença de uma expressão artística para a outra vem da técnica: “o que o *tableau* teatral sugere pela configuração visível da cena, o cinema, pode oferecer com maior controle, mediante enquadramentos variados” (p. 66).

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

Também a construção das personagens obedece a essa estrutura melodramática presente no teatro circense. Temos os “mocinhos” nos personagens de Tonico e Tinoco; o “vilão” – Paulo – que no final do filme, por um golpe de azar, é descoberto; a “mocinha” – Joana – que em um momento de dúvida tende a abandonar o mocinho e se apaixonar pelo vilão; e os personagens cômicos Nhá Barbina, Simplicio, Otelo e Algodão que, imbuídos do exagero na representação, distensionam os conflitos que são armados pela trama através de cenas cômicas, além de Pirulito que cria todas as confusões na trama.

Esses elementos do teatro caipira quando transpostos para o cinema, uma arte que não permite muitos elementos “artesanal” em sua feitura, seja na filmagem, seja na escolha da trilha sonora, na representação dos atores e principalmente na montagem, gera na economia do filme uma incongruência: elementos do teatro caipira dos anos quarenta são combinados de maneira inocente às características dos anos setenta, numa tentativa de atualização do gênero e da temática caipira. Por meio dessa incongruência, o

filme parece não romper com sua origem circense, misturando elementos do teatro, dos quadros de humor e músicas caipiras, fazendo, com isso, uma leitura simplória e ingênua do rural brasileiro e do desenvolvimento do capitalismo do país nestes anos.

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

Da maneira que o filme foi montado, juntando blocos cênicos humorísticos aos blocos em que Tonico e Tinoco cantam, configura uma obra filmica que parece não conseguir deixar para trás suas características de quando feita como uma peça de teatro caipira para apresentação circense. Por meio de uma “colagem” dos blocos cênicos, pela incongruência dos discursos cantados, falados e vistos, percebemos um rural delineado sem muita clareza. Não sabemos exatamente onde o filme se passa, não sabemos se a venda de Otelo fica dentro da fazenda ou em uma vila, fato semelhante acontece com a igreja, uma vez que nem a fazenda, ou a possível vila que fica próxima à fazenda são nomeadas. Os únicos elementos que são criados na tentativa de se mostrarem “rurais” são os personagens Tonico e Tinoco, mas como já dissemos, o filme incorpora nos personagens a mesma forma de vestir, falar e cantar da famosa dupla caipira Tonico e Tinoco. Note-se que os

irmãos fazendeiros possuem os mesmos nomes da dupla de cantores. Essa ingenuidade advém da maneira que o filme foi montado, tentando separar os elementos “urbanos” dos elementos “rurais”, e dando valorização a eles.

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

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

Observamos assim uma certa indecisão deste narrador cinematográfico em relação ao urbano, como já observamos, a mocinha não se veste como uma caipira, Paulo é mau caráter, porém é “doutor”, a grande estrada estava às portas da fazenda, etc.; e ao criar essas contraposições, o filme tenta salvar um meio rural idílico de um mundo urbano inevitável e desejável. Lembremos ainda de Joana, quando fala da rotina do mundo rural diz que é “sempre a mesma coisa”, “sai dia, entra dia”, opondo-se assim ao mundo urbano e moderno (representante da modernidade), que é repleto de promessas, aventuras, e sempre aparece pintado positivamente. É neste sentido que ao final da obra, o casamento da mocinha com o caipira tocador de viola torna-se inverossímil, e talvez representasse uma última tentativa de “vender” o Brasil rural como viável.

Como já afirmamos, *Luar do Sertão* é construído por blocos cênicos tal como faziam sucesso nos anos 1940. Esta forma do filme, fraturada e indecisa, porém com uma tendência à defesa do rural, chega ao cinema em 1970 e tem um

fracasso de bilheteria, o que de certo modo, nos permite pensar que o público tinha outras exigências e não se identificava mais com esta forma narrativa. Quando o narrador cinematográfico atribui aos personagens Tonico e Tinoco elementos da artesanidade, da simplicidade, do circo em sua composição, os faz beirarem uma representação, até certo ponto, realista do homem rural, o que acaba por afastar os espectadores do filme. Talvez pudéssemos afirmar que essa “louvação” dos personagens caipiras, (principalmente Tonico e Tinoco) e do mundo rural, em detrimento do urbano, já não convencia.

O rural que queria ser visto era aquele que servia de piada para Mazaropi, por exemplo. Lembremos que nestes mesmos anos o cômico levava também uma representação do caipira às telas, que é estereotipado, sem vínculo com o real se torna um personagem falso, porém lotava as salas de cinema.

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



Ilustração 7 – Conversa entre Nhá Barbina e Simplicio.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno César de. *Boca do Lixo. Cinema e classes populares*. São Paulo: Unicamp, 2006.

ALÉM, João Marcos. *Caipira e Country: a nova ruralidade Brasileira*. Tese de Doutorado do FFLCH da USP. 1996.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não. Música popular e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BACCARIN, Biaggio. *Enciclopédia da Música Brasileira – Sertaneja*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

BASTOS, Iara Toledo de Assis. *O Riso no Circo: a comicidade Clownesca*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Estadual Paulista, 2000.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora. Música Sertaneja e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

\_\_\_\_\_. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

\_\_\_\_\_. *Reverendo a música sertaneja*. In: Revista USP nº 64. Dossiê Brasil Rural. 2004/2005. (p. 59-67).

CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Editora 34-Duas Cidades, 2001.

DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Unicamp, 1995.

FERRETE, J. L. Capitão Furtado. *Viola Caipira ou Sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, 1985

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro*. Das origens à Retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedacão – Cultura Popular e Lazer na Cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975.

MELO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In: NOVAIS, Fernando. *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *Cinema: imagem e interpretação*. São Paulo: Tempo Social - Revista de Sociologia da USP, Outubro de 1996. (p. 83-104) [a]

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PANTANO, Andreia. Ap. *A personagem palhaço: a construção do sujeito*. Dissertação de Mestrado do programa de Pós Graduação em Filosofia. Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp. 2001.

PRADO, Décio Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RAMOS, Fernão (Org). *História do cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Org) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997.

SEVERIANO, Jairo. e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Vol.1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 2002.

TONICO e TINOCO. *A Dupla Coração do Brasil – Da Beira da Tuia ao Teatro Municipal*. São Paulo: Ática, 1984.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Discurso Cinematográfico – A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>1</sup> Odirlei Dias Pereira, bacharel, licenciado e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.