



RELICIA

LEGIÃO URBANA NO CINEMA: CINEBIOGRAFIAS EM *SOMOS TÃO JOVENS* (2013) E *FAROESTE CABOCLO* (2013)¹

Ademir Luiz da Silva²

RESUMO

O objetivo do presente artigo é analisar a transposição das narrativas relativas à icônica banda de rock brasileira Legião Urbana para a linguagem cinematográfica. A primeira narrativa se refere às origens da banda, apresentada no filme *Somos Tão Jovens*, de 2013. O tenso cenário sócio-político de Brasília nos últimos anos do regime militar é suavizado, buscando principalmente promover empatia com o público jovem ao promover a exaltação da personalidade iconoclasta de Renato Russo, líder e vocalista da Legião Urbana. O segundo filme, *Faroeste Caboclo*, também lançado em 2013, adapta vagamente a narrativa da canção homônima, baseada na estrutura dos folhetos de cordel, literatura muito consumida entre os trabalhadores “candangos” que construíram Brasília. As principais características do filme são o estabelecimento de origens negroides para o protagonista, moralismo na apresentação da personagem feminina e pouca preocupação com a fidelidade aos conceitos-chave da música original.

Palavras-chave: Legião Urbana, Brasília, regime militar, adaptação cinematográfica.

ABSTRACT

The aim of this article is to analyze the narratives' transposition related to the iconic Brazilian rock band Legião Urbana into the cinematographic language. The first narrative refers to the band's origins, presented in the movie *Somos Tão Jovens*, from 2013. The tense Brasília socio-political scenario in the last years of the military regime is softened, mainly seeking to promote empathy with the young public by promoting the exaltation of the iconoclastic personality of Renato Russo, Legião Urbana's leader and vocalist. The second movie, *Faroeste Caboclo*, also released in 2013, vaguely adapts the narrative of the homonym song, based on the structure of the cordel leaflets, a highly consumed piece of literature among the "candangos" workers who built Brasília. The main movie features are the establishment of negroides origins for the protagonist, moralism in the presentation of the female

¹ Recebido em 04/09/2019.

² Universidade Estadual de Goiás. alsconclave@gmail.com

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 2, p. 24-41, mai-ago, 2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

character and a lack of concern in terms of fidelity to the key concepts of the original music.

Keywords: Legião Urbana, Brasília, military regime, film adaptation.

O RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM: RENATO RUSSO E AGERAÇÃO SAUDOSISTA

Diferentemente de Hollywood, onde abundam cinebiografias épicas como *Lawrence da Arábia* (1962), *Ray* (2004), *Ali* (2001) e *Lincoln* (2012), esse é um gênero em formação no cinema brasileiro. Embora existam alguns exemplares cultuados pela crítica, como *O homem da capa preta* (1986), onde José Wilker encarna o célebre deputado Tenório Cavalcante, e *Lúcio Flávio – passageiro da agonia* (1977), com Reginaldo Faria fazendo o papel título, ainda não temos uma tradição sólida. Impera o jogo da tentativa e do erro. Para cada trabalho brilhante como *Heleno* (2011), que retrata a vida do polêmico jogador de futebol Heleno de Freitas, protagonizado por Rodrigo Santoro e dirigido por José Henrique Fonseca, existem diversas produções pouco inspiradas como, para ficar no campo do futebol, *Garrincha – estrela solitária* (2003), onde o bom ator André Gonçalves entrega a pior interpretação de sua carreira, sob a batuta amadorística do diretor Milton Alencar. Na produção recente, filmes fracos e excessivamente apologéticos como *Lula, filho do Brasil* (2009), *Chico Xavier* (2010), *Olga* (2004) e o *thriller* de ação descerebrada travestido de cinebiografia *Besouro* (2009), dividem o cenário com longas interessantes como *Madame Satã* (2002) e *Quem matou Pixote?* (1996).

Por outro lado, as cinebiografias de músicos são relativamente comuns no cinema brasileiro. Embora os trabalhos mais notáveis estejam no gênero documentário, com filmes sobre Vinícius de Moraes, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Chico Buarque, Magda Tagliaferro, Nelson Freire, Herbert Viana, Titãs entre outros, há também diversos filmes de ficção. Alguns são desperdícios lamentáveis, como o equivocado *Villa-Lobos – uma vida de paixão* (2000), onde o diretor Zelito



RELICI

26

Viana queimou o tema com um roteiro pobre e uma direção de atores pesada, transformando Antônio Fagundes numa caricatura grotesca de nosso maior compositor erudito. Outros são trabalhos interessantes e pouco pretensiosos como *Noel – poeta da vila* (2006), de Ricardo Von Steen. Obras como *Tim Maia* (2014), de Mauro Lima, e *Elis* (2016), de Hugo Prata, ficam no meio do caminho, pecando pela pouca ousadia. O mais bem-sucedido exemplar do gênero é o subestimado *Dois filhos de Francisco* (2005), sobre a trajetória da dupla sertaneja goiana Zezé de Camargo e Luciano, dirigido por Breno Silveira, um filme muito bem construído, divertido e com uma interpretação notável de Ângelo Antônio. O mesmo Breno Silveira não conseguiu manter a mesma qualidade com *Gonzaga – de pai para filho* (2012).

O filme *Somos Tão Jovens*, do cineasta Antônio Carlos da Fontoura, sobre a juventude do cantor e compositor Renato Russo e a formação da banda Legião Urbana, se insere perfeitamente neste panorama. A comparação inevitável é com o longa-metragem *Cazuza – o tempo não para* (2004), dirigido pela dupla Sandra Werneck e Walter Carvalho, tendo Daniel de Oliveira como protagonista. Essa comparação não se dá apenas pela filiação geracional e temática entre os artistas retratados, mas pelo fato de terem alimentado certa “rivalidade amigável” ao longo de suas respectivas carreiras. Estranhamente, Renato Russo foi limado do roteiro no filme sobre Cazuza. Trata-se de um imperdoável erro de dramaturgia, pois o vocalista do Legião Urbana foi o responsável direto por uma representativa virada na carreira de Cazuza. Sobre seu amigo e rival, Cazuza afirmou em uma entrevista de 1989: ‘Quando vi aquelas letras pensei: ‘Pô, esse cara é melhor do que eu. Isso não pode ficar assim’. Senti uma puta inveja, mas daquelas positivas, que te incentivam a criar. E acho que a linha seguida a partir de “Brasil” teve muito a ver com isto”’.



RELICI

Passaram-se oito anos entre um filme e outro. Nesse “último” e “póstumo” duelo fílmico, Renato Russo saiu-se melhor. Foram dois os motivos principais: a escolha do corte cronológico e a atuação do protagonista.

O maior acerto de *Somos Tão Jovens* foi optar por cobrir apenas os anos de formação de Renato Manfredini Júnior, o jovem carioca radicado em Brasília, filho de um economista do Banco do Brasil, fã de John Lennon, focando em sua transformação em Renato Russo, líder do movimento rock de Brasília. A fase punk, a vida em família, a relação com os amigos e amores, carreira solo como Trovador Solitário entre outras coisas. O filme sobre Cazuza se perdeu exatamente na opção de cobrir toda a vida do biografado. Geralmente, tal estrutura dramática funciona melhor quando deliberadamente se trabalha o mito e não o homem, como fez Oliver Stone com Jim Morrison, em *The Doors* (1991). Em produções nas quais impera a estética do realismo semidocumental, como quase a totalidade das cinebiografias nacionais, fica a sensação de pressa, atropelo e, sobretudo, incompletude.

Optando por fazer um recorte biográfico, concentra-se na figura carismática de Renato Russo, o pano de fundo é o momento em que “nos estertores da ditadura militar iniciada em 1964, são os jovens poetas do rock que encontram o tom certo para falar sobre o Brasil e para o Brasil em que vivem. Vão direto ao assunto, sendo curtos e grossos, distantes da profissão de metáforas usadas pela MPB” (CANEPPELE, 2016, 239). Esse Renato Russo do começo da década de 1980, mesmo com suas altas pretensões intelectuais, ainda pretendia ser um punk antes de ser um poeta. Lia Shakespeare, mas desejava emular o estilo de vida descrito no livro *Mate-me por Favor – A História Sem Censura do Punk*. Renato Russo lembra que

o movimento *punk* foi uma coisa estritamente musical no início. Depois, com o discurso e aumento do movimento, é que pintou essa visão. O que eles reclamavam na Inglaterra, em 1976/1977, era de questão de se pagar seis libras para você ver um cara de cabelos compridos, e com uma capa colorida fazer algo que não tinha nada a ver com a tua realidade. Agora, se você prestar bastante atenção no discurso *punk*, você percebe que eles



RELICI

28

falaram a mesma coisa que o pessoal dos 60. Sex Pistols falava a mesma coisa, só que com toda aquela agressividade dos anos 70, tipo *my generation*. Era outro jeito de falar de amor, porque é algo do que o ser humano não pode escapar. Alguém pode passar o resto de sua vida martelando a sua guitarra e dizendo que odeia todo mundo, mas não se esqueça: quando Johnny Rotten cantava “And I Don’t Care”, ele era a pessoa que mais se importava. E se não tivesse se importando tanto, não berraria daquele jeito, isso eu sei porque a Legião Urbana, usou o mesmo discurso *punk* no início. Uma coisa totalmente niilista, destrutiva e anarquista, mas que no fundo estava falando que queria paz e harmonia no mundo. Aconteceu que, na nossa cabeça, as pessoas dos 60 tinham falado disso de maneira mais clara possível, através de flores e de amor. Não deu muito certo, então vamos falar de outra maneira, mais dura (RUSSO, 1996,78-79).

Sendo um “um filme de origem” estão lá, distribuídas nos diálogos, diversas máximas e expressões da mitologia “russoniana” na forma de frases de efeito. Esta estratégia dramatúrgica pode incomodar os espectadores mais sofisticados pela artificialidade e anacronismo cronológico com que algumas das inserções são realizadas, mas elas podem ser compreendidas como piscadelas do diretor para o público. É como quem diz: “viram, também sou fã, também sei disso”. Mostra-se como uma opção válida, afinal, *Somos Tão Jovens* não é o “novo filme do Godard”. Trata-se, sobretudo, de uma homenagem.

A mesma lógica vale para a utilização das músicas do Aborto Elétrico e do Legião Urbana na trilha sonora. Alguns podem acusar a produção de usá-las como um catálogo de hits inseridos artificialmente visando ganhar o público pela catarse sonora. Pode até ser, mas não acho que seja uma acusação totalmente justa. Houve excesso? Talvez. Mas, convenhamos, essas músicas que se tornariam sucessos nacionais, existiram primeiro como material de ensaio de bandas punk de garagem em Brasília. *Somos Tão Jovens* é sobre bandas de garagem que saíram das garagens. Se as canções fossem pouco exploradas, certamente também haveria críticas. É difícil encontrar o meio termo neste caso. Ademais, tendo sido captadas ao vivo durante as filmagens, foram devidamente rearranjadas para não ficarem exatamente iguais às gravações clássicas. Inseriram pequenos “erros” nas letras,



RELICI

instrumentais e melodias para dar a sensação de “obra em construção”, gerando verossimilhança.

O segundo trunfo de *Somos Tão Jovens* é seu protagonista, o ator Thiago Mendonça. Ele interpretou o cantor Luciano em *Dois filhos de Francisco*, e garantiu seu lugar na história do cinema fazendo uma ponta em *Tropa de Elite*, como o “estudante usuário” esbofetado pelo capitão Nascimento no melhor estilo General Patton. Thiago Mendonça, mesmo sem ser fisicamente parecido com Renato Russo, por meio de um apurado trabalho corporal e de voz, interpretou não “o” Russo, mas “um” Russo convincente e psicologicamente complexo. Não se limitou a imitar os traços do cantor, mas construiu sua visão sobre ele, evitando cair na caricatura. Talvez seu maior mérito tenha sido emular o timbre vocal de Russo, tanto falando quanto na famigerada imitação operística ao cantar. Sua atuação supera o elogiado trabalho de Daniel de Oliveira como Cazuza, retratado como um “exagerado” bidimensional, em função do roteiro de *Somos Tão Jovens* ter lhe dado espaço para mostrar a personalidade multifacetada de Russo.

Mas *Somos Tão Jovens* não é um monólogo. Seu problema mais evidente é o elenco de coadjuvantes jovens. Descontando algumas exceções, como as atrizes Bianca Comparato interpretando Carmem Lúcia, irmã de Renato Russo, e Laila Zaid, como a amiga Ana Cláudia, o conjunto é sofrível. A inexperiência pesou. Em muitas cenas, Thiago Mendonça parece estar atuando com um fundo azul. Lembrou Andy Garcia tentando contracenar com a inexpressiva Sophia Coppola em *O Poderoso Chefão – Parte III*.

O tom monocórdio do enredo também pode gerar descontentamento. Russo fala, Russo canta, Russo fala, Russo canta, Russo fala, Russo canta. É assim do começo ao fim, dando margem a acusações de que o roteiro é esquemático e simplista. É verdade, mas salvo se houvessem assumido uma estética narrativa fragmentada ou de vanguarda, não vejo como poderia ser muito diferente. Antônio



RELICI

30

Carlos da Fontoura optou por reproduzir a vivência cotidiana daqueles jovens, que sabiam que “em Brasília tudo é sempre igual”. Em essência trata-se de uma história de “turminha”, com tudo o que esse tipo de enredo básico pode possuir de prosaico. O que acontece é que existe uma tendência entre os fãs de superdimensionar as narrativas que leu em entrevistas, reportagens e livros. Parecem-lhes épicas porque ajudaram a compor seu imaginário pessoal. Quando assistem esses episódios representados em audiovisual se decepcionam, uma vez que retomam seu tamanho natural: uma narrativa de microcosmo que ganhou, *à posteriori* e inusitadamente, dimensões macro. Na realidade, tudo era bastante prosaico e ingênuo. O próprio Renato Russo afirmou que

Nós fazíamos até os *butoons* com durapox. Começamos o movimento punk sem que ninguém soubesse direito o que ele era e o que significava (...). A gente era um híbrido, entre o querer ser uma *tribo* punk e uma ligação com uma geração anterior. Brasília tinha muito disso — pessoas que faziam teatro coletivo, transavam alimentação natural, pintura *batik*, faziam suas próprias roupas — e, para gente, isso foi uma ponte para a coisa coletiva dos punks (...) A gente tinha essa coisa toda do punk, mas era muito positivo — pegávamos sol de manhã, íamos ao rio, uma coisa supernatural. Quando fui a São Paulo, pensei: “Opa! Isso é verdade?”. Quando tocamos no Napalm, meu Deus! Que paranoia! Se eu soubesse, tenho certeza de que não tinha batido tão forte. Imagine eu, que tenho formação católica (DAPIEVE, 2000, 202 - 202).

Essa tendência mistificadora de pequenos atos e fatos é uma constância no processo de construção do mito Renato Russo. Algo nítido tanto na estrutura de “Renato Russo – a peça” (2006 – 2009) quanto no episódio da série televisiva “Por toda minha vida” (2007), onde o cantor é interpretado pelo ator Bruce Gomlevsky. Por essa lógica, qualquer banal respiro de Russo torna-se um momento mágico sartreano para seus devotos legionários.

Nos aspectos técnicos *Somos Tão Jovens* mantêm o bom nível médio do chamado renascimento do cinema brasileiro. A fotografia é limpa, apostando no mais simples. A direção de arte é competente. A montagem poderia ser mais apurada, variando entre momentos excelentes e confusas passagens de tempo. A



RELICI

sequência final é particularmente pobre. De uma cena do Renato Russo ficcional deitado em seu quarto, conversando com a irmã, corta bruscamente para o vocalista verdadeiro, num show real. Não há construção de clima para a transição. A narrativa pareceu inconclusa, optando-se por um desfecho rápido e fácil.

Atualmente, interpreto o fenômeno Legião Urbana como uma espécie de *O Código Da Vinci* do *rock and roll brazuca*. O segredo do sucesso e longevidade da banda, ao contrário do que se propaga, não é o fato das letras serem escritas em primeira pessoa, serem “musicalmente honestas” ou sua tendência à autoajuda. Percebo que o admirador mais fiel do Legião Urbana se sente inteligente ouvindo seus discos. Afinal, citam Camões, Freud, Jung, filosofia oriental etc. O que pode ser mais sofisticado do que isso? Acontece mais ou menos a mesma coisa com o leitor modelo de *O Código Da Vinci*, que é uma espécie de thriller de suspense erudito para as massas. Existe muita informação ali, mas embalada no formato Wikipédia. Mesmo sem precisar fazer grandes esforços, o admirador de Russo se sente superior aos sertanejos universitários, pagodeiros, funkeiros e congêneres. Acontece fenômeno semelhante com Raul Seixas e Zé Ramalho. Claro que muitos sertanejos universitários, pagodeiros, funkeiros e congêneres também dançam com “A dança” e balançam os bracinhos com o refrão de “Pais e filhos”; mais isso costuma ser considerado uma anomalia. A gravação que o grupo Raça Negra fez de “Será” não me deixa mentir.

Nada disso é necessariamente ruim. Acredito que é um bom elixir de autoestima. A juventude precisa de referências boas e acessíveis como essa. Pelo menos até amadurecer. Na verdade, é uma marca de nossos dias. Essa é a primeira geração de jovens antenados que não é revolucionária por definição, que não quer romper com a cultura dos pais. Enquanto a juventude tida como alienada perde-se em danças sensuais e letras desmioladas, aqueles considerados bem-pensantes e cultos escutam os mesmos artistas e bandas que seus genitores apreciavam. Não é



RELICI

32

por acaso que o culto ao Led Zeppelin, Rolling Stones e Pink Floyd está cada vez mais disseminado na internet. Com o fim da geração Coca-Cola, temos a geração saudosista.

Urbana legio omnia vincit. Legião Urbana vence tudo. Essa era uma das frases que vinha estampada em todos os discos. Colocando-a como uma pergunta, “Legião Urbana vence tudo?”, faço votos que sim. *Somos Tão Jovens* é uma boa homenagem e um bom filme, embora esteja longe de ser a primeira cinebiografia que poderá ser chamada de obra-prima produzida pelo cinema brasileiro.

HAGIOGRAFIA DE UM SANTO PISTOLEIRO: O FAROESTE FEIJOADA DE FAROESTE CABOCLO

Os americanos, sendo donos do cenário primordial, criaram o faroeste clássico, pelo qual se expressaram artistas brilhantes como John Ford, Nicholas Ray, Howard Hawks e Sam Peckinpah. Em sua esteira comercial, os italianos desenvolvendo o chamado faroeste “spaghetty”, de muitos djangos, gemmas e hills; e um único e grande Sérgio Leone. No Brasil houve diversas tentativas de emular o faroeste clássico. Filmes como *O Cangaceiro* (1953), *Da Terra Nasce o Ódio* (1954), *A sina do aventureiro* (1958) e mesmo os longas-metragens feitos especialmente para explorar a popularidade de cantores sertanejos, como Sérgio Reis e a dupla Leo Canhoto e Robertinho, são exemplos célebres. Com o lançamento de *Faroeste Caboclo*, baseado na canção homônima da banda Legião Urbana, temos uma tentativa de desenvolvimento de um subgênero do faroeste clássico à brasileira, acrescentando cenários urbanos, violência estetizada e doses homeopáticas de sexo, drogas e *rock and roll*, que talvez possa, provisoriamente que seja, ser chamado de “faroeste feijoada”.

2013 foi o ano de Renato Russo no cinema. Primeiro estreou a cinebiografia *Somos Tão Jovens*, de Antônio Carlos da Fontoura, mostrando os anos de formação



RELICI

33

do cantor e compositor carioca. De modo geral, o filme foi mal recebido pela crítica especializada. Acharam-no superficial e simplista, considerando a complexidade psicológica do artista que pretendia retratar. Considero essa perspectiva válida, embora guiada por expectativas emotivas de fãs. A esperança era a de que *Faroeste Caboclo*, o segundo filme “russoniano” da temporada, pudesse compensar a decepção.

Primeira pergunta: é um bom filme? Sim, sem dúvida, considerando os padrões tupiniquins e a proposta de sua estrutura interna. A direção de René Sampaio é ágil e frenética. O protagonista João de Santo Cristo é vivido com energia pelo ator Fabrício Boliveira. A bela Ísis Valverde encarna uma Maria Lúcia usando seu infalível carisma novelesco. Todo o elenco de coadjuvantes, do vilão Jeremias (Felipe Abib) ao primo Paplo (César Trancoso), é competente, com destaque para Antônio Calloni, como um policial corrupto. Para lamentar, apenas o desperdício da presença de Marcos Paulo, fazendo um senador (quando? onde?), pai de Maria Lúcia. A parte técnica, da fotografia até a montagem, apresenta ótimo nível e a direção de arte, embora com poucos recursos, não compromete. A trilha sonora de Lucas Marcier é discreta e certa, fazendo uso comedido da música título. Palmas para a criativa homenagem que fizeram a Legião Urbana numa cena de show. O ponto baixo fica para a exageradamente solene narração em *off*, quase tão desnecessária e fora de tom quanto o *off* presente na versão de *Blade Runner* de 1982.

Segunda pergunta: o longa-metragem *Faroeste Caboclo* é uma boa adaptação da música? Não exatamente.

Pode ser considerado satisfatório se o objetivo do espectador for se divertir assistindo violência, vingança e amor bandido, num filme de ação com sotaque nacional. Mas peca em diversos quesitos ao apresentar-se como adaptação de uma história muito, talvez excessivamente, conhecida. O que pode salvá-lo neste aspecto



RELICI

34

é que, talvez, o espectador fique de tal modo anestesiado pela overdose de estímulos sensoriais oferecidos que não se dê conta dos problemas.

Diferente de *Somos Tão Jovens*, *Faroeste Caboclo* não parte de uma trajetória biográfica real repleta de desdobramentos que exige que o cineasta faça opções, edite, escolha um ponto de vista. O enredo cantado na música “Faroeste Caboclo”, composta no final da década de 1970 e lançada comercialmente no disco “Que país é este (1978 – 1987)”, é simples, direto e cru, cantando a biografia ficcional de um personagem esquemático. Significativamente, um romance inspirado na música, escrito por Mário H. F. Buzzulini, recebeu o título de *Biografia de João de Santo Cristo*.

De acordo com Renato Russo “‘Faroeste Caboclo’ é uma mistura de ‘Domingo do Parque’, de Gilberto Gil, e coisas do Raul Seixas com a tradição oral do povo brasileiro. Brasileiro adora contar histórias. E eu também queria imitar o Bob Dylan. Eu queria fazer a minha ‘Hurricane’” (RUSSO, 2000, 103 – 104). A letra de Renato Russo segue a tradição da literatura de cordel, muito popular em Brasília, em função da forte presença dos imigrantes nordestinos que trabalharam na construção da cidade e acabaram por se fixar e criar laços com a mesma. É importante lembrar que

A grande tradição da literatura culta corresponde sempre, em todas as culturas, a pequena tradição oral de contar (...) Algumas eram escritas em prosa; a maioria, porém, aparecia em versos, pois era mais fácil, a um público analfabeto, decorar versos e mais versos, lidos por alguém. Esta foi a trajetória daquilo que se chamou, na França, literatura de *colportage* (mascate); na Inglaterra, *chapbook* ou balada; na Espanha, *pliego suelto*; em Portugal, literatura de cordel ou folhas volantes (...). O público apreciador dessa literatura é geralmente constituído pelas camadas humildes da população rural ou urbana; mas há também leitores de classes mais elevadas que a admiram (MEYER, 1980, 3).

A riqueza da canção “Faroeste Caboclo” não está na letra propriamente dita, que em si é bastante esquemática, mas no que ela pode significar enquanto representação de uma realidade sociocultural. O maior mérito de Renato Russo,



RELICI

35

então Trovador Solitário, foi, mesmo sendo membro da classe média burguesa, conseguir captar algo da essência do candango das classes subalternas e transformar isto em narrativa, sem ser condescendente. Percebeu que de uma premissa relativamente simples poderia extrair um considerável universo simbólico e mergulhou na proposta, mantendo a comunicação direta com o público, sem academicismos ou dualismo redutor. Seus personagens estão compostos em tons de cinza.

Diferentemente, René Sampaio optou por ficar na superfície e entregar um produto industrialmente bem-feito, que obedece a todas as convenções do gênero ação/policial, mas pouco profundo. Não que se deva exigir complexidade filosófica desses filmes, mas exemplos como os de *Tropa de Elite* (2007), *O homem do ano* (2003), *O invasor* (2001) e *Cidade de Deus* (2002) mostram que é possível e desejável sair do senso comum. Trata-se de um filme milimetricamente planejado para impressionar o público médio, que ingenuamente ainda se encanta com edição rápida, tiros, sangue falso e um pouco de sexo, para incrementar a emulação de transgressão. Essa opção pela violência gráfica e as infundáveis citações aos faroestes de Sérgio Leone, dá a falsa sensação de sofisticação temática e formal, responsável por agradar intelectualmente os fãs do Legião Urbana que ficaram decepcionados pela excessiva suavidade de *Somos Tão Jovens*.

O roteiro produzido pela equipe capitaneada por Marcos Bernstein e Victor Atherino optou por não seguir à risca a narrativa da música. Isto não representa necessariamente um problema, mas em muitos casos fizeram substituições equivocadas para preencher as lacunas. Limaram, por exemplo, o “General de dez estrelas”, que poderia render uma interessante análise sobre o declínio do Regime Militar, que, aliás, desaparece do cenário na Brasília do filme. O roteiro não abre espaço para esse tipo de problematizações e abraça a lógica dualista do bem contra



RELICI

o mal, ao mesmo tempo em que, ancorado em sua cosmética suja, finge ser contestador.

O problema crucial é a transformação da saga de João de Santo Cristo em um batido e sonolento conflito de classes. Pobres contra ricos. Traficantes pobres contra traficantes ricos. Pai rico contra pretendente da filha pobre. Brancos ricos contra negro pobre. Polícia corrupta ao lado dos ricos para oprimir os pobres. Como não poderia deixar de ser, os ricos são intrinsecamente fúteis, cruéis e preconceituosos. Os pobres podem até possuir personalidades dúbias e violentas, mas são guiados por rígidos códigos éticos, construídos e naturalizados na prática cotidiana de suas comunidades. Se cometerem ações moralmente condenáveis é porque são levados a isso, fazem para sobreviver. Reagem ao mundo cão no qual estão inseridos. Faz lembrar o jornalista Paulo Francis quando ironizava que “se vejo um pobre num filme brasileiro tenho vontade de sair gritando: é santo! é santo!”. Nesse caso, é mesmo santo. Santo Cristo! “Que o povo dizia que era santo porque sabia morrer”. Morrer! Não viver como um carola que, por acaso, é pistoleiro.

O João de Santo Cristo do filme possui espírito de artista: gosta de esculpir flores para sua amada. É homem de uma mulher só, não um libertino que “comia todas as meninhas da cidade” ou “ia na zona da cidade gastar todo seu dinheiro de rapaz trabalhador”. O João de Santo Cristo do filme não rouba “o dinheiro que as velhinhas colocavam na caixinha do altar” porque lembra sempre que seu pai não queria um filho ladrão. Por outro lado, não há problemas em ser traficante de maconha. Trata-se de um produto 100% natural. Cocaína não, pois é uma droga química e, portanto, coisa de “vilão capitalista”. Nas cenas de ação do filme é comum, e simbolicamente significativo, que sacos de cocaína levam tiro. O tráfico perpetrado por João de Santo Cristo é um tráfico de subsistência, de abastança, não visando enriquecimento, algo que, aparentemente, seria uma traição classista.



RELICI

37

Droga lícita como álcool mal aparece em tela, para ele poder se embriagar e “no meio da bebedeira descobrir que tinha outro trabalhando em seu lugar”.

O João de Santo Cristo do filme não é um “self made man” como na música. Esse João de Santo Cristo não “fez amigos, frequentava a Asa Norte e ia pra festa do rock pra se libertar” ou “ficou rico e acabou com todos os traficantes dali”. Nada disto, o João do filme é como um “João” do jogador de futebol Garrincha; um sujeito qualquer que só existe para ser driblado, humilhado. É “João” e é “Zé”, um Zé Ninguém. Uma eterna vítima dos ricos, brancos, poderosos e corruptos. Nunca age, apenas reage. Para sublinhar sua pretensa simplicidade franciscana, o roteiro fez de João um analfabeto, ignorando que na música ele frequentava a escola e “até o professor com ele aprendeu”. Como a história se passa antes da promulgação da Constituição de 1988, não sabendo ler, o pobre João não poderia nem votar. Coitado!

Também me escaparam os motivos da opção por apresentar João de Santo Cristo como negro. Os versos da letra onde se ouve “não entendia como a vida funcionava – discriminação por causa da sua classe ou sua cor” não me parecem conclusivos. Imagino que tenha sido por influência dos americanos que catalogam todo mestiço como sendo negro. Até onde sei, tradicionalmente, a palavra caboclo indica um indivíduo proveniente da miscigenação entre o caucasiano e o indígena. O folclorista Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, ensina que a origem etimológica da palavra “caboco” (sem o L) deriva do tupi “caa-boc” (o que vem da floresta) ou “kari’boca” (filho do homem branco).

Para quem considera que estou sendo preciosista, lembro que, em uma entrevista para a revista Bizz, Renato Russo declarou que:

João de Santo Cristo é um garoto de classe média e as pessoas, parece, não percebem isso. Ele era filho de fazendeiro e o pai dele foi assassinado. Ele vai para o reformatório porque não tem ninguém para tomar conta dele. Mataram praticamente toda a sua família e, por isso, ele é revoltado (...). Ele é realmente de classe média, e a música inteira é ele tentando voltar para o meio que conhece. João se vê obrigado a conviver com o pessoal mais



RELICI

38

pobre e, por isso, ele percebe aquela coisa de preconceito e tudo mais, coisas que ele nunca tinha visto antes. Quer dizer, caminha para outro lado. Santo Cristo tem uma certa nobreza! Não sei se as pessoas percebem. Acho que pensam em Santo Cristo como um pé-rapado. Para mim ele é um heroizinho tipo James Dean, como naquele filme *Vidas amargas* (MAIA, 1988, 52).

Claro que é possível justificar que se trata de uma interpretação livre da música original. Pode ser, mas o equívoco é assumir-se como uma leitura literal.

Contudo, o principal problema do filme não é a pasteurização do protagonista e sim a infeliz ideia de apresentar Maria Lúcia como uma pobre menina rica brasileira. A história de amor bandido do casal, apesar de funcionar relativamente bem na tela, acabou limitada a seu aspecto “a dama e o vagabundo”, tornando-se um obstáculo desnecessariamente auto imposto. O resultado é que o arco dramático de Maria Lúcia foi alterado. De uma interessante “filha da puta sem vergonha” que se casa com Jeremias por desistir de esperar eternamente por João, Maria Lúcia tornou-se uma típica mocinha de filme de ação, que se sacrifica em nome do herói orgulhoso. O cinema brasileiro, a despeito de todos os seios e nádegas que costuma expor, ainda tem dificuldades em aceitar protagonistas femininas que não sejam donzelas em perigo ou santas abnegadas. Para disfarçar, fazem-nas fumarem maconha como sinal de que são descoladas e independentes. Neste caso, como Maria Lúcia não fez nada, não “se arrependeu depois” e o fato de que “morreu junto com João seu protetor” revelou-se um anticlímax, já que o pobre João sequer pôde lhe dizer “dá uma olhada no meu sangue e vem sentir o teu perdão”. Perdoar o que?

O maior equívoco do filme é a abordagem minimalista do duelo final. Da forma como foi apresentado, limitou-se a pouco mais do que uma briga de vizinhos de final de semana, que, no máximo, ganharia uma nota de duas linhas no rodapé das páginas policiais de segunda-feira. Diferentemente, a música o descreve como um evento grandioso, reunindo um “traficante de renome” e um “bandido destemido



RELICI

e temido no Distrito Federal”. Um evento midiático televisionado, com todos sabendo “a hora, o local e a razão”.

O duelo de Santo Cristo com Jeremias, previamente anunciado pela televisão, atrai gente de todo o tipo. Populares agitam bandeirinhas, ambulantes vendem sorvetes, repórteres se posicionam, todos querem testemunhar o derramamento de sangue. Antes expectador, João agora está na condição de protagonista do espetáculo. A violência, ao vivo ou filtrada pelas lentes das câmeras, fascina e distrai (MARCELO, 2012, 406).

Na música, o duelo final remete imediatamente aos épicos confrontos reais protagonizados por pistoleiros lendários como Billy The Kid, Jesse James, Clay Allison, Wyatt Earp e Doc Holliday, mas, principalmente, ao modo como eles foram registrados pela literatura e, sobretudo, pelo cinema, em obras-primas como *Era Uma Vez no Oeste* (1969), *Os Brutos Também Amam* (1953) e *O Homem que Matou o Facínora* (1962). Nestes filmes, e em muitos outros, o duelo final é sempre o momento da redenção do herói. É o momento em que ele prova que, apesar de ter sido marcado por uma vida violenta, é um homem de honra. Dono de um código moral particular, mas também muito rígido, ainda que dentro de suas idiossincrasias. O duelo final é sempre uma espécie de Paixão. Não é por acaso que, sendo chamado de Santo Cristo, o protagonista de “Faroeste Caboclo” ganha sua Paixão e sua redenção ao final da música, a ponto de ser “canonizado” pelo povo por “saber morrer”.

Uma das frases mais marcantes do filme *O Homem que Matou o Facínora*, de John Ford, é quando um dos personagens afirma que “quando a lenda é mais interessante que o fato, publica-se a lenda”. Foi o que aconteceu com o João de Santo Cristo da música, que, estando morto, espalhou-se a história de que seu maior desejo era “falar para o presidente, para ajudar toda essa gente que só faz sofrer”. Em nenhum momento anterior da narrativa esse desejo abnegado é mencionado. O que pouco importa, uma vez que, morto honrosamente em combate, o traficante tornou-se herói popular.



RELICI

40

No filme não há nenhuma dessas camadas. O duelo final seria o momento de René Sampaio citar *Um dia de cão* (1975), de Sidney Lumet, abrindo espaço para o público refletir sobre a mercantilização da violência urbana pelos meios de comunicação de massa e o fato de que “a alta burguesia da cidade não acreditou na estória que eles viram na TV”. Que pelo menos colocasse umas bandeirinhas, um sorveteiro e meia dúzia de figurantes. Seria pedir muito? Bastava seguir a receita da feijoada que está no encarte do CD.

Seja como for, seria possível que o jovem Renato Russo, de *Somos Tão Jovens*, e o João de Santo Cristo pudessem se encontrar?

“Moramos na cidade, também o presidente...” Enquanto o jovem de classe média que não tinha gasolina, carro nem “nada de interessante para fazer” patinava no tedioso Plano Piloto do final dos anos 1970, João de Santo Cristo percorria os quatro cantos do Distrito Federal à caça ao seu destino. Talvez os dois tenham se esbarrado numa das festinhas da cidade, mas dificilmente foram vizinhos. O primeiro morava numa superquadra; o segundo vivia nas cidades-satélites. Personagens criados por um autor recém-saído da adolescência, ambos surgem da observação de uma das características inerentes à capital: a dualidade da vivência cotidiana dos habitantes com a sede do poder constituído. (MARCELO, 2012, 403)

Esse encontro inusitado e metalinguístico entre criador e criatura é sugerido em uma das melhores cenas de *Faroeste Caboclo*. Não se falam, tampouco se olham de modo pessoal. Um apenas toca rock em cima do palco, enquanto o outro apenas escuta, andando por um barzinho. Se tivessem conversado, é possível que o jovem Renato pedisse a João um “bagulho” para fechar a noite com os amigos. O punk pagaria e, se despedindo, diria para o traficante com jeito de santo: “força sempre!”.

REFERÊNCIAS



RELICI

41

BUZZULINI, Mário H. F. *Biografia de João de Santo Cristo*. São Paulo: Brainstore, 2003.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2017.

CANEPPELE, Ismael. *A vida louca da MPB*. São Paulo: Leya, 2016.

DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo: o trovador solitário*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

FAROESTE Caboclo. Brasil. 2013. Direção: René Sampaio. Roteiro: Victor Atherino e Marcos Bernstein. Elenco: Fabrício Boliveira, Ísis Valverde, Antônio Calloni, Felipe Abib. Drama. Cor. Som. DVD. 105 minutos.

MAIA, Sônia. Faroeste Caboclo: o estranho no ninho do sucesso. *Revista Bizz*. Editora Azul. 1988. Ano 4, número 7. p. 48 – 52.

MARCELO, Carlos. *Renato Russo: o filho da revolução*. Rio de Janeiro: Agir, 2012.

McCAIN, Gillian; McNEIL, Legs. *Mate-me por favor: a história sem censura do punk*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

MEYER, Marlyse (org.). *Autores de cordel*. São Paulo: Abril, 1980.

RUSSO, Renato. *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande: Letra Livre, 1996.

RUSSO, Renato. *Renato Russo de A a Z*. Campo Grande: Letra Livre, 2000.

SOMOS tão jovens. Brasil. 2013. Direção: Antônio Carlos da Fontoura. Roteiro: Marcos Bernstein. Elenco: Thiago Mendonça, Sandra Corveloni, Marcos Breda, Bianca Comparato, Laila Zaid. Drama. Cor. Som. DVD. 104 minutos.