

## A CANÇÃO FAROESTE CABOCLO COMO UM ROTEIRO DE CINEMA JÁ PRONTO - UMA ANÁLISE ATRAVÉS DAS TEORIAS DE SYD FIELD

Cristian Boragan Gugliano<sup>1</sup>

### Resumo:

Este artigo interpreta a correspondência entre a canção Faroeste Caboclo, da banda Legião Urbana, e os Pontos de Virada, teoria do roteirista e escritor Syd Field. Através da análise e aplicação da teoria na canção, demonstrar-se-á que Faroeste Caboclo, ainda como produto musical, possui em si os pressupostos que Syd Field atribui para um roteiro com comunicação eficaz no universo da indústria cinematográfica. Dentro do escopo da análise, será explicitada a relação desta música com o cordel, a literatura e o cenário histórico e cultural dos anos de 1980, década em que bandas como a Legião Urbana se consagraram entre o público brasileiro.

**Palavras-chave:** Faroeste Caboclo; Legião Urbana; roteiros; Pontos de Virada; Syd Field.

### Abstract:

This article analyzes the relationship between Faroeste Caboclo, the song of the band Legião Urbana, and the Plot Points, theory of the writer and author Syd Field. Through the analysis and application of theory in the song, it will demonstrate that Faroeste Caboclo, still as musical product, has in it the assumptions that Syd Field gives a script for effective communication in the universe of the film industry. Within the scope of the analysis, the relationship will be outlined in this song with the line, literature and historical and cultural landscape of the 1980s, the decade in which bands like the Legião Urbana have effectively between the Brazilian public.

**Keywords:** Faroeste Caboclo, Legião Urbana, scripts, Plot Points, Syd Field.

### 1.Introdução

Uma das definições do Dicionário Houaiss para a palavra multimídia é o “uso de meios de expressão de diversos tipos em obras” (2001, p. 1977). No sentido lato, como define a pesquisadora Suely Fragozo (2005, p.1), a palavra multimídia recebeu, a partir da apropriação pelo jargão de vendas, significados mais diversos e imprecisos. A pesquisadora Lúcia Santaella, em um dos seus trabalhos, define multimídia como “a conjugação simultânea de diversas linguagens” (1992. p. 24). Em suma, o que todas estas definições indicam é a capacidade que um produto de mídia, originário de – e para – determinado meio, tem para se adaptar a uma nova mídia com linguagens próprias.

Uma canção pode ser multimídia, em outras palavras, trazer elementos em si mesma que a torna favorável para a adaptação em outra espécie de mídia?

O autor deste artigo acredita que sim. Para provar esta teoria provisória, foi escolhida a canção Faroeste Caboclo, da banda brasileira Legião Urbana. A percepção desta teoria surge a partir de uma notícia de jornal: estavam transformando Faroeste Caboclo em filme (AGÊNCIA ESTADO, 2009). Renato Russo, compositor e vocalista da Legião Urbana, se consagrou escrevendo letras que mais se pareciam com histórias, dadas as estruturas narrativas. Algumas canções neste estilo são Eduardo e Mônica, Clarisse e Dezesseis. Em 2011 a publicidade resolveu apostar na estrutura multimídia das músicas da Legião Urbana e criou um comercial para a operadora de telefonia Vivo inspirado em Eduardo e Mônica (AGÊNCIA AFRICA, 2011). Na aposta publicitária, a canção foi usada sem cortes e nem adaptações, na versão original. O desafio foi inserir imagens correspondentes ao narrado na letra, com inserções dos produtos da operadora de telefonia.

Não apenas no cinema. Em sua dissertação, Carlos Rogério Duarte Barreiros (2007) analisa a relação entre Faroeste Caboclo, a Indústria Cultural – aos moldes de Horkheimer e Adorno (1995) - a Literatura Culta e o Cordel, provando que as narrativas multimídia da canção se projetam para além da Sétima Arte. Barreiros usa em sua pesquisa aspectos da letra, da melodia e das rimas para provar a relação entre João de Santo Cristo, personagem-errante de Faroeste Caboclo com outros personagens da literatura: Fabiano, de Vidas Secas (RAMOS, 1992) e Macabéa, de A Hora da Estrela (LISPECTOR, 1998).

Para este artigo, um trabalho bem menos audacioso que uma dissertação, este autor limita a análise de Faroeste Caboclo a partir da letra, desprezando os elementos da rima e da construção melódica. Aqui, a saga (enredo)

<sup>1</sup> Psicanalista, graduado em Jornalismo, especialista em Literatura e mestrando em Comunicação.

do personagem João de Santo Cristo será comparada a estrutura formal de um roteiro cinematográfico. O professor Domingos Paschoal Cegalla define enredo como “trama ou urdidura dos acontecimentos e das ações das personagens” (2005, p. 643). Ainda para Cegalla trama comum divide-se em apresentação, complicação ou conflito e desenlace ou clímax (2005). Para verificar o êxito desta afirmação, que a canção Faroeste Caboclo possui em si mesma elementos que por si só já a tornam um roteiro cinematográfico, foi escolhido o trabalho do roteirista e escritor norte-americano Syd Field.

Durante a sua carreira como roteirista, palestrante e selecionador de roteiros cinematográficos nos Estados Unidos, Syd Field percebeu alguns pontos comuns de todos os roteiros com sucesso de público e de crítica. A partir de então Field começou a mapear estas semelhanças e chegou a uma teoria própria: os Pontos de Virada (1996). O que, segundo Field, garante a qualidade de um roteiro é a mudança no rumo da história em determinados momentos-chave da narrativa. Na Grécia Antiga, o filósofo Aristóteles define estas mudanças na sorte do personagem principal como peripécias: “Peripécia é a mudança de ação no sentido contrário ao que parecia indicado [...] em conformidade com o verossímil e o necessário” (2001, p. 16).

Por fim, para entender alguns elementos-chave do caminho percorrido por João de Santo Cristo, faz-se requerido contextualizar a canção e a banda no ambiente histórico e musical dos anos de 1980.

## 2. Faroeste Caboclo

De acordo com o jornalista Arthur Dapieve (1995), Renato Russo tinha apenas 19 anos quando compôs Faroeste Caboclo, ou seja, a música foi criada em 1979, mas efetivamente gravada pela Legião Urbana em 1987 no álbum *Que País É Este*. Na versão original, a música dura 9 minutos e possui 159 versos, sem refrão algum. Dapieve (2010) afirma que Faroeste Caboclo, a história narrada em forma de música, embora se aproxime da Literatura de Cordel e da Literatura Culta, recebe influências diretas da canção Hurricane, de Bob Dylan. Para facilitar a análise da canção logo mais a frente, será atribuída aos versos uma sequência numérica:

1. “Não tinha medo o tal João de Santo Cristo
2. Era o que todos diziam quando ele se perdeu
3. Deixou pra trás todo o marasmo da fazenda

4. Só pra sentir no seu sangue o ódio que Jesus lhe deu
5. Quando criança só pensava em ser bandido
6. Ainda mais quando com um tiro de soldado o pai morreu
7. Era o terror da sertania onde morava
8. E na escola até o professor com ele aprendeu
9. Ia pra igreja só pra roubar o dinheiro
10. Que as velhinhas colocavam na caixinha do altar
11. Sentia mesmo que era mesmo diferente
12. Sentia que aquilo ali não era o seu lugar
13. Ele queria sair para ver o mar
14. E as coisas que ele via na televisão
15. Juntou dinheiro para poder viajar
16. De escolha própria, escolheu a solidão
17. Comia todas as meninhas da cidade
18. De tanto brincar de médico, aos doze era professor.
19. Aos quinze, foi mandado pro o reformatório
20. Onde aumentou seu ódio diante de tanto terror.
21. Não entendia como a vida funcionava
22. Discriminação por causa da sua classe e sua cor
23. Ficou cansado de tentar achar resposta
24. E comprou uma passagem, foi direto a Salvador.
25. E lá chegando foi tomar um cafezinho
26. E encontrou um boiadeiro com quem foi falar
27. E o boiadeiro tinha uma passagem e ia perder a viagem
28. Mas João foi lhe salvar
29. Dizia ele: “Estou indo pra Brasília
30. Neste país lugar melhor não há
31. Tô precisando visitar a minha filha
32. Eu fico aqui e você vai no meu lugar”
33. E João aceitou sua proposta
34. E num ônibus entrou no Planalto Central
35. Ele ficou bestificado com a cidade
36. Saindo da rodoviária, viu as luzes de Natal
37. “Meu Deus, mas que cidade linda,
38. No Ano Novo eu começo a trabalhar”
39. Cortar madeira, aprendiz de carpinteiro
40. Ganhava cem mil por mês em Taguatinga
41. Na sexta-feira ia pra zona da cidade
42. Gastar todo o seu dinheiro de rapaz trabalhador

43. E conhecia muita gente interessante
44. Até um neto bastardo do seu bisavô
45. Um peruano que vivia na Bolívia
46. E muitas coisas trazia de lá
47. Seu nome era Pablo e ele dizia
48. Que um negócio ele ia começar
49. E o Santo Cristo até a morte trabalhava
50. Mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar
51. E ouvia às sete horas o noticiário
52. Que sempre dizia que o seu ministro ia ajudar
53. Mas ele não queria mais conversa
54. E decidiu que, como Pablo, ele ia se virar
55. Elaborou mais uma vez seu plano santo
56. E sem ser crucificado, a plantação foi começar.
57. Logo logo os maluco da cidade souberam da novidade:
58. “Tem bagulho bom ai!”
59. E João de Santo Cristo ficou rico
60. E acabou com todos os traficantes dali.
61. Fez amigos, frequentava a Asa Norte
62. E ia pra festa de rock, pra se libertar
63. Mas de repente
64. Sob uma má influência dos boyzinhos da cidade
65. Começou a roubar.
66. Já no primeiro roubo ele dançou
67. E pro inferno ele foi pela primeira vez
68. Violência e estupro do seu corpo
69. “Vocês vão ver, eu vou pegar vocês”
70. Agora o Santo Cristo era bandido
71. Destemido e temido no Distrito Federal
72. Não tinha nenhum medo de polícia
73. Capitão ou traficante, playboy ou general
74. Foi quando conheceu uma menina
75. E de todos os seus pecados ele se arrependeu
76. Maria Lúcia era uma menina linda
77. E o coração dele pra ela o Santo Cristo prometeu
78. Ele dizia que queria se casar
79. E carpinteiro ele voltou a ser
80. “Maria Lúcia pra sempre vou te amar
81. E um filho com você eu quero ter”
82. O tempo passa e um dia vem na porta
83. Um senhor de alta classe com dinheiro na mão
84. E ele faz uma proposta indecorosa
85. E diz que espera uma resposta, uma resposta do João
86. “Não boto bomba em banca de jornal
87. Nem em colégio de criança isso eu não faço não
88. E não protejo general de dez estrelas
89. Que fica atrás da mesa com o cu na mão
90. E é melhor senhor sair da minha casa
91. Nunca brinque com um Peixes de ascendente Escorpião”
92. Mas antes de sair, com ódio no olhar, o velho disse:
93. “Você perdeu sua vida, meu irmão”
94. “Você perdeu a sua vida meu irmão
95. Você perdeu a sua vida meu irmão
96. Essas palavras vão entrar no coração
97. Eu vou sofrer as consequências como um cão”
98. Não é que o Santo Cristo estava certo
99. Seu futuro era incerto e ele não foi trabalhar
100. Se embebedou e no meio da bebedeira
101. Descobriu que tinha outro trabalhando em seu lugar
102. Falou com Pablo que queria um parceiro
103. E também tinha dinheiro e queria se armar
104. Pablo trazia o contrabando da Bolívia
105. E Santo Cristo revendia em Planaltina
106. Mas acontece que um tal de Jeremias,
107. Traficante de renome, apareceu por lá
108. Ficou sabendo dos planos de Santo Cristo
109. E decidiu que, com João ele ia acabar
110. Mas Pablo trouxe uma Winchester-22
111. E Santo Cristo já sabia atirar
112. E decidiu usar a arma só depois
113. Que Jeremias começasse a brigar
114. Jeremias, maconheiro sem-vergonha
115. Organizou a Rockonha e fez todo mundo dançar
116. Desvirginava mocinhas inocentes
117. Se dizia que era crente mas não sabia rezar
118. E Santo Cristo há muito não ia pra casa
119. E a saudade começou a apertar
120. “Eu vou me embora, eu vou ver Maria Lúcia
121. Já tá em tempo de a gente se casar”

122. Chegando em casa então ele chorou
123. E pro inferno ele foi pela segunda vez
124. Com Maria Lúcia Jeremias se casou
125. E um filho nela ele fez
126. Santo Cristo era só ódio por dentro
127. E então o Jeremias pra um duelo ele chamou
128. Amanhã às duas horas na Ceilândia
129. Em frente ao lote 14, é pra lá que eu vou
130. E você pode escolher as suas armas
131. Que eu acabo mesmo com você, seu porco traidor
132. E mato também Maria Lúcia
133. Aquela menina falsa pra quem jurei o meu amor
134. E o Santo Cristo não sabia o que fazer
135. Quando viu o repórter da televisão
136. Que deu notícia do duelo na TV
137. Dizendo a hora e o local e a razão
138. No sábado então, às duas horas,
139. Todo o povo sem demora foi lá só para assistir
140. Um homem que atirava pelas costas
141. E acertou o Santo Cristo, começou a sorrir
142. Sentindo o sangue na garganta,
143. João olhou pras bandeirinhas e pro povo a aplaudir
144. E olhou pro sorveteiro e pras câmeras e
145. A gente da TV que filmava tudo ali
146. E se lembrou de quando era uma criança
147. E de tudo o que vivera até ali
148. E decidi entrar de vez naquela dança
149. “Se a via-crúcis virou circo, estou aqui”
150. E nisso o sol cegou seus olhos
151. E então Maria Lúcia ele reconheceu
152. Ela trazia a Winchester-22
153. A arma que seu primo Pablo lhe deu
154. “Jeremias, eu sou homem. coisa que você não é
155. E não atiro pelas costas não
156. Olha pra cá filha-da-puta, sem-vergonha
157. Dá uma olhada no meu sangue e vem sentir o teu perdão”
158. E Santo Cristo com a Winchester-22
159. Deu cinco tiros no bandido traidor
160. Maria Lúcia se arrependeu depois

161. E morreu junto com João, seu protetor
162. E o povo declarava que João de Santo Cristo
163. Era santo porque sabia morrer
164. E a alta burguesia da cidade
165. Não acreditou na história que eles viram na TV
166. E João não conseguiu o que queria
167. Quando veio pra Brasília, com o diabo ter
168. Ele queria era falar pro presidente
169. Pra ajudar toda essa gente que só faz...
170. Sofrer...” (RUSSO, 1987)

### 3. Legião Urbana, rock brasileiro e contexto histórico

Para entender como o rock brasileiro se configurou, Dapieve (1995) o divide em 4 categorias, cada qual com seus expoentes. A primeira tem expressões como Roberto e Erasmo Carlos, Os Mutantes e Raul Seixas. Na segunda categoria inserem-se a Legião Urbana e as outras principais bandas do cenário nacional (Paralamas do Sucesso, Titãs, Barão Vermelho e etc.). Já a terceira e quarta categorias são compostas também por bandas dos anos 80 com menos expressão (Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens, Plebe Rude, Cascavelettes, Replicantes, entre outras).

Barreiros (2007) começa a sua dissertação com algo que pairava como um incômodo aos roqueiros brasileiros da geração 80: a pecha de alienados. Para ele, estes estereótipos de alienados e superficiais devem-se ao fato daquela geração pretender “ser o oposto da academia e da escola, além de outras instituições brasileiras” (2007, p. 15).

Renato Russo, em uma entrevista ao jornal Correio Braziliense em 17 de novembro de 1985, fala um pouco deste estigma dado aos roqueiros daquela geração: “Agora tem outra coisa aí que muita gente se esquece, é que o pessoal da MPB não segurou a peteca. Todos eles se acomodaram. Então eles falam muito mal do rock, principalmente o Fagner”. (Conversações com Renato Russo, 1996, p. 21)

No cenário histórico, o Brasil saía da Ditadura Militar iniciada em 1964 e caminhava em um processo de lenta redemocratização, finalizada apenas em 1989 com a eleição direta de Fernando Collor de Mello à Presidência da República. Esta ditadura, os chamados “anos de chumbo”, é caracterizada por processos de exílio, censura e tortura a intelectuais e artistas (FAUSTO, 2011). Para dar voz a protestos, compositores da MPB (Música Popular Brasileira) como Chico Buarque utilizavam-se de diversos recursos estilísticos para passar pelos censores. O mais

famoso vem de Cálice, em que a repetição deste substantivo transforma-o na forma verbal “e se cale”, silêncio este como marca do período da Ditadura (FERNANDES, 2004).

Havia uma ideia que estes jovens roqueiros, criados em um ambiente de educação censora teriam, de algum modo, a engenhosidade intelecto-musical enfraquecida agora na redemocratização. O crítico Nelson Motta discorda:

[...] minha geração acreditava que essa rapaziada, por haver crescido sem acesso à informação, com livros e filmes censurados e aulas de educação moral e cívica na escola, estaria totalmente perdida. Que nada! Todo mundo saiu da ditadura botando fogo pelas ventas, botando pra quebrar, de forma muito festiva e lúdica (ALEXANDRE, 2002, p. 218).

O autor deste artigo faz coro ao crítico Nelson Motta e também discorda do rótulo de alienados, palavra esta, entendida aqui na sua versão de dicionário como “quem vive sem conhecer os fatores sociais, políticos e culturais” (HOUAISS, 2001, p. 157). A prova está nos próprios versos de Faroeste Caboclo. O verso 86 fala que João de Santo Cristo não “bota bomba em banca de jornal”, uma referência direta aos atentados a bomba de militares contrários à redemocratização. Graças à canção, as cidades-satélites que rodeiam Brasília, conhecidas por histórias de desencontros e violências, recebem o adjetivo de faroeste caboclo. Em seu recente livro sobre a corrupção no período das privatizações, o jornalista Amaury Ribeiro Júnior fala dos “150 jovens assassinados [por ano] e o faroeste caboclo no entorno de Brasília” (2011, p. 13).

No âmbito social, os versos 134 ao 145 tratam da repercussão do duelo entre Jeremias e Santo Cristo, um evento (violento) a ser espetacularizado aos moldes de Guy Debord (2008), televisionado de forma “showrnalística” (jornalismo revestido de entretenimento), como trata José Arbex Júnior (2001).

A aproximação de Faroeste Caboclo com a Literatura Brasileira Culta acaba por desmistificar a alienação. Barreiros (2007) liga a saga (enredo) de João de Santo Cristo à família de Fabiano de Vidas Secas (RAMOS, 1992) e à Macabéa de A Hora da Estrela (LISPECTOR, 1998), cúmplices no destino de jamais escaparem da pobreza material e intelectual. Dapieve (1995) prefere dar algum caráter ao personagem de Renato Russo e traça um paralelo com Macunaíma de Mário de Andrade (1986).

#### 4. Faroeste Caboclo: um roteiro de cinema já pronto

Apesar de relacionar a canção à Literatura de Cordel e à Literatura Culta, Barreiros fala da ligação de Faroeste Caboclo com o cinema: “Faroeste Caboclo parece-nos, com efeito, uma das canções do rock brasileiro em que melhor se revela o imbricamento entre a indústria cultural fonográfica e cinematográfica de influência estrangeira” (2007, p. 27). Mais a frente, Barreiros usa a palavra ‘faroeste’ para conectar a canção ao cinema: “observe-se, inicialmente, o título da canção: parece haver, nele, a sugestão de que ele se liga, de alguma maneira, à tradição da indústria cinematográfica norte-americana” (2007, p. 28).

Para dar corpo a teoria de que Faroeste Caboclo possui em sua trama os todos os elementos de um roteiro cinematográfico de qualidade, faz-se necessário entender como funciona a narrativa da Sétima Arte e para isto será utilizado o conceito de Pontos de Virada do escritor Syd Field (1996).

##### 4.1. Os Pontos de Virada de Syd Field

Para Syd Field, um roteiro é “uma história contada em imagens, diálogo e descrição, dentro do contexto de uma estrutura dramática” (1996, p. 3). Já o roteirista e dramaturgo Doc Comparato é mais simples em sua definição e explica um roteiro como “uma forma de escrita de qualquer projeto audiovisual” (1995, p. 19). Como Barreiros, Comparato também equipara um roteiro a outros estilos de narrativa: “[um roteiro] assemelha-se a um romance na possibilidade de manipular a fantasia na narração” (1995). Entretanto, Comparato acredita que um roteirista é alguém mais próximo a um diretor de filmes ou de televisão que um escritor propriamente dito, pois trabalha diretamente com imagens (1995).

Field afirma que o mais importante dentro de um roteiro é a sua estrutura narrativa, o que, segundo ele, mantém os elementos coesos na história. A isto ele dá o nome de Paradigma (1996, p. 12). Para o desenvolvimento da sua teoria, Field leva em conta um filme comercial norte-americano de média de 120 minutos.

Um bom roteiro deve alavancar a história para frente, deve desenvolver o enredo até que a história encontre sua resolução dramática (destino). Esta é a base da teoria de Field. Para que isso aconteça, são necessárias certas mudanças-chave na história em determinados pontos específicos. A isto Syd Field nomeou de Pontos de Virada: “um ponto de virada é um incidente, episódio ou evento

que ‘engancha’ na ação [da história] e a reverte para outra direção, ‘direção’ significando linha de desenvolvimento [narrativo]” (1996, p. 23).

Os Pontos de Virada, por sua vez, dividem a história em unidades menores a quem Field deu o nome de Atos. Ele divide um roteiro em 3 unidades dramáticas coesas ou 3 Atos, a fronteira entre eles está nos Pontos de Virada.

O Ato I, por exemplo, começa a história e vai até mais ou menos a página 30 do roteiro. Como cada página de roteiro equivale em média a 1 minuto de filme, pode-se afirmar que o Ato I tem a duração dos primeiros 30 minutos da película. Field assim o define:

O Ato I é a unidade de ação dramática que apresenta sua história; introduz seus personagens principais, estabelece a sua premissa dramática, cria situação, desenha cenas e sequências que constroem e expandem as informações de sua história (1996, p. 22).

Ao término do Ato I há o Ponto de Virada I, um elemento narrativo que muda (vira) a história para o Ato II em que os personagens precisam lidar com determinadas questões:

O Ato II é uma unidade de ação dramática ou cômica com 60 páginas [60 minutos], que é mantida pelo contexto dramático conhecido como confrontação. Ele vai do Ponto de Virada I até o Ponto de Virada II. Ao longo desta parte do roteiro, o seu personagem principal vai confrontar obstáculos e conflitos, que têm que ser ultrapassados para que o personagem alcance sua necessidade dramática” (1996, p.25).

Como o Ato II possui o dobro de páginas (tempo) dos Atos I e III, Field decidiu atribuir no meio deste, por volta da página 60, um Ponto de Virada menor a quem chamou de Ponto Central. Ao contrário dos Pontos de Virada I e II, o Ponto Central não serve para mudar a direção da história. Sua utilidade está em reforçar a ligação dramática entre as primeiras 30 páginas (minutos) do Ato II com as outras 30 páginas. Localiza-se bem no meio do roteiro. Para Field “definitivamente algo acontece na página 60 que ajuda a planejar e estruturar a ação do Ato II. Esse ‘incidente, episódio ou evento’ que acontece na página 60 eu chamei de Ponto Central, porque acontece no meio do segundo ato” (1996, p. 107).

Do mesmo modo que no Ato I, ao término do Ato II tem-se o Ponto de Virada II, que direciona a história ao Ato III, chamado por Field de Resolução:

O Ato III é uma unidade de ação dramática com 30 páginas, vai do ponto de virada no final do Ato II até o fim. O Ato III lida com o contexto dramático da resolução. No Ato III sua história se resolve, definida a palavra resolução como a solução (1996. p. 28).

O Paradigma de Syd Field, com seus Atos, Pontos de Virada e Ponto Central pode ser visualizado da seguinte forma:

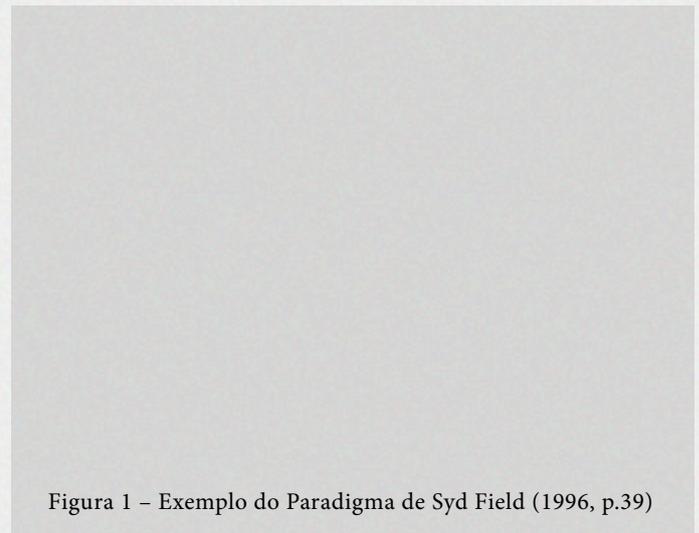


Figura 1 – Exemplo do Paradigma de Syd Field (1996, p.39)

#### 4.2. Os Pontos de Virada aplicados em Faroeste Caboclo

Cabe agora aplicar a estrutura de Paradigma de Syd Field em Faroeste Caboclo para verificar a existência dos Pontos de Virada, comprovando, desta forma, que os elementos que compõem um roteiro sempre existiram na canção, o que possibilita, nesta segunda década do Século XXI, a confecção de um filme baseado nos personagens e cenários imaginados por Renato Russo.

O Ato I em Faroeste Caboclo começa a música e vai até o verso 24. Seguindo a proposta de Field, estes primeiros 24 versos ajudam a construir o personagem João de Santo Cristo. Sabe-se, por exemplo, que ele é negro e pobre pelo verso 22: “Discriminação por causa da sua classe e sua cor”. Acima das características físicas, há as psicológicas. João de Santo Cristo não esconde o ódio frente às mazelas da infância: seu pai é morto por um soldado, ia para igreja roubar o dinheiro na caixinha do altar e aos 15 anos fora mandado para o reformatório. Nestes primeiros versos estabelece-se a premissa dramática de Santo Cristo: ele é sanguíneo, reativo e devolve o ódio que recebe da sociedade. Sente-se diferente e é esta inadequação que o faz ganhar outros ares. Outra característica do personagem é o de sedutor, os versos 17 e 18 tratam disso: “Comia todas

meninhas da cidade / De tanto brincar de médico, aos doze era professor”. Santo Cristo é inteligente, “e na escola até o professor com ele aprendeu”, fala o verso 8.

O Ponto de Virada I começa a partir do verso 25 e vai até o 34. João queria “ver o mar e as coisas que ele via na televisão”. Comprou uma passagem e foi direto a Salvador. A história era para acabar aí, na chegada de Santo Cristo na capital da Bahia. Mas, como na teoria de Field, existe o Ponto de Virada I, uma situação que muda (vira) a história em outra direção. Em Faroeste Caboclo, o Ponto de Virada I é o encontro de Santo Cristo com um boiadeiro para tomar um cafezinho. É a passagem (bilhete rodoviário) do boiadeiro que - oferecida e aceita por João - vira a história para Brasília e dinamiza o enredo em sua linha de desenvolvimento.

Toda confrontação do Ato II de Faroeste Caboclo acontece entre os versos 35 e 123. É no Ato II que aparecem os personagens secundários que orbitam a história: Pablo, Jeremias e Maria Lúcia, esta última, segundo Barreiros (2007, p. 130) traz no nome uma junção antagônica: Maria, mãe de Jesus e Lúcia de Lúcifer. Maria Lúcia é, ao mesmo tempo, cura e doença, redenção e danação do personagem Santo Cristo. Esta estrutura ambígua é a marca do Ato II, uma situação pendular. João oscila entre uma vida tida como correta e outra marginal. Por exemplo, nos versos 38 a 40, logo que chega a Brasília, ele decide ser carpinteiro e levar uma vida socialmente regrada, diferente dos anos de reformatório. Aqui parece que o sonho de ser bandido havia ficado no passado. Mas a premissa dramática (destino), o que aproxima Santo Cristo, a família de Fabiano de Vidas Secas (RAMOS, 1992) e a Macabéa de Lispector (1998) está à espreita. Por mais que tente e se esforce, Santo Cristo não rompe com a pobreza. Os versos 49 e 50 falam que “Santo Cristo até a morte trabalhava / mas o dinheiro não dava ele para se alimentar”. Inspirado em Pablo, João oscila para a criminalidade e “acaba com todos traficantes dali”. Mesmo rico e bandido, Santo Cristo não supera sua situação miserável. Os versos 64 e 65 declaram que “Sob má influência dos boyzinhos da cidade/ começou a roubar”. João é preso e nada se sabe dos boyzinhos, a história continua. Barreiros (2007, p. 128) questiona que este silêncio é proposital e dá a entender que apenas João fora preso, os boyzinhos, “jovens de classe média alta que cometem atos ilícitos por puro capricho” (2007) livraram-se da cadeia graças ao status social. Santo Cristo, o traficante negro de origem pobre, não teve a mesma sorte. Ainda na confrontação, Maria Lúcia surge a partir do verso 74. Santo Cristo volta a ser carpinteiro e parece se contentar com a vida ao lado de Maria Lúcia, planejando um filho.

O ato pendular, oscilatório entre extremos do Ato II, revela elementos do Barroco em Faroeste Caboclo. Para o professor José de Nicola, é justamente o conflito – e seu exagero – que marcam a Literatura Barroca:

Todo rebuscamento que aflora na arte barroca é reflexo do conflito entre o terreno e o celestial, o homem e Deus (antropocentrismo e teocentrismo), o pecado e o perdão, a religiosidade medieval e o paganismo renascentista [...] A arte assume, assim, uma tendência sensualista caracterizada pela busca do detalhe num exagerado rebuscamento formal (1992, p. 41).

Curiosamente, como previsto por Field, o Ponto Central de Faroeste Caboclo começa exatamente no meio da canção. Para a análise deste artigo, a música foi dividida em 170 versos. O Ponto Central acontece entre os versos 82 e 97. Mais uma vez, a história de João de Santo Cristo poderia acabar ali, agora com um final feliz ao lado de Maria Lúcia e um filho. Mas como explicou Field, o Ponto Central “reforça a ligação dramática entre as duas metades do Ato II” (1996). Sem aplicar Field, este trecho da história nunca fez muito sentido. O “senhor de alta classe com dinheiro na mão”, observado sem as teorias de Field, serve apenas para João descobrir que perdeu seu emprego de carpinteiro no verso 101. Isso o remete novamente ao mundo do crime, mas, sem grandes importâncias para o rumo narrativo da história. Ao ser visto como Ponto Central, a conversa entre Santo Cristo e o senhor de alta classe ganha outro patamar: no verso 93 há o prenúncio do fim trágico de Santo Cristo. O Ponto Central concretiza-se ao ligar as duas metades do Ato II. A partir do verso 94, João é empurrado até seu destino cruzar com o de Jeremias. No primeiro duelo, aliás, em sua tentativa, percebe-se uma mudança psicológica em Santo Cristo. No Ato I ele fora tratado como alguém sanguíneo e reativo. Era natural, no primeiro confronto com Jeremias, esperar o pior. Entretanto, como diz o verso 120, João desiste da violência e volta para os braços de Maria Lúcia. Mais uma vez há a impressão de um final feliz entre os dois.

Existe, porém, o Ponto de Virada II, um evento de ação dramática que muda (vira) a história para a sua resolução. O Ponto de Virada II é o casamento de Maria Lúcia com Jeremias no verso 124. Honestamente, ninguém esperava por isso, nem Santo Cristo. Tudo poderia acabar bem, mas esta não é a premissa dramática de Santo Cristo. O casamento de Maria Lúcia empurra a história para o Ato III, a resolução. Aos moldes do faroeste cinematográfico norte-americano, a resolução será feita por um duelo final.

Do verso 125 até o final da canção estende-se o Ato III. Tomando de empréstimo o faroeste norte-americano, ocorre o duelo entre Santo Cristo e Jeremias. Para Barreiros, o duelo final “é um dos maiores clichês do faroeste norte-americano. É nesse momento que o Bem e o Mal se confrontam” (2007, p. 142). Como nos clássicos de bang-bang, o duelo é marcado nos limites da cidade. Em *Faroeste Caboclo* o local escolhido é a cidade-satélite da Ceilândia. Para Barreiros (2007, p.141) esta escolha nada tem de incidental. O nome ‘Ceilândia’ vem, de acordo com a página oficial da cidade na internet, da sigla CEI – Campanha de Erradicação dos Invasores. Um dos problemas logo após a construção de Brasília foi o grande número de invasões de terras. Para ‘resolver’ este problema, os invasores foram enviados para a periferia, para os limites da cidade/ Distrito Federal. O lote 14 da Ceilândia é o limite do espaço imaginário na história de *Faroeste Caboclo*. Como Barreiros disse logo acima, é no duelo que o Bem e o Mal mostram sua verdadeira face. Aqui o mau-caráter de Jeremias aparece quando ele atira pelas costas e um suposto bom-mocismo de Santo Cristo surge a partir do verso 162 quando João vira “santo porque sabia morrer”. Na solução do Ato III proposta por Renato Russo, como diz o verso 166, “João não conseguiu o que queria”, ou seja, a premissa dramática de jamais sair da pobreza, o que, segundo Barreiros, liga Santo Cristo a Vida Secas e a A Hora da Estrela é alcançada. A história se fecha e o faroeste caboclo encontra sua solução.

## 5. Considerações finais

O grande problema das Ciências Humanas é que elas apenas tocam e jamais conseguem se aproximar com tamanha exatidão do seu objeto de pesquisa como ocorre nas Ciências Cartesianas. Isso dá medo ao autor deste artigo, um receio de estar construindo algo que não é balizado em ciência, apenas um discurso retórico em que ideias e palavras são manipuladas para que se atinja determinado fim.

Aplicando este medo a este artigo, a dúvida era: será que o Paradigma de Syd Field pode ser aplicado em qualquer canção, tornando esta potencialmente um roteiro cinematográfico ou isto acontece em casos felizes como em *Faroeste Caboclo*?

Ao terminar esta análise, o medo se foi. *Faroeste Caboclo* é, como foi mencionado na introdução, um caso multimídia. Em uma rápida busca nas outras músicas da

Legião Urbana citadas aqui, percebe-se que não há todos os elementos do Paradigma de Syd Field.

Por exemplo, em Eduardo e Mônica existe um Ponto de Virada I, quando o casal se conhece, mas não há Ponto de Virada II ou Ato III. Surge um casal e este vive o dia a dia dos relacionamentos, com altos e baixos. Se fosse possível ao autor deste artigo aplicar um Ponto de Virada II, algo deveria surgir que pudesse ameaçar a separação do casal para sempre, daí a história seria remetida para a resolução do Ato III.

Em *Dezesseis*, o começo da canção até delinea um Ato I para o personagem João Roberto, alguém popular, rei das corridas de rua com seu Opala metálico azul, músico e conquistador das garotas. Mas, a partir daí, a história ocorre em um crescente até perceber que, no fundo, o que havia como motivação do personagem era o suicídio de um “coração partido”.

Clarisse mostra o mundo interior de uma menina que, quando se corta, se esquece da própria dor emocional a que é submetida. A estrutura interior da canção Clarisse está mais próxima de um livro. Não pode ser considerada roteiro de cinema.

A própria influência de *Faroeste Caboclo* de acordo com Dapieve (2010), o clássico *Hurricane* de Bob Dylan não possui o elementos do Paradigma de Syd Field. Na letra é contada a história real do boxeador Rubin Carter, acusado injustamente por um homicídio. Todos os fatos são narrados como uma notícia de jornal e quem conta a história faz a sua reflexão, o que pode aproximar *Hurricane* da *Crônica*, mas jamais de um roteiro.

Em suma, pode-se fazer filmes sobre as canções citadas acima, mas para que exista um roteiro cinematográfico aos moldes de Syd Field, faz-se necessária a intervenção criativa dos roteiristas, uma vez que nenhuma das músicas possui em si mesma elementos que transformem e resolvam a história como pede o formato de cinema.

*Faroeste Caboclo* é diferente. Ela possui os todos os elementos que por si só a transformam em um roteiro cinematográfico. Cabe aos roteiristas apenas preencher as lacunas daquilo que não foi dado por Renato Russo. Ao criar uma narrativa diferente para a sua música – que também alcança a Literatura de Cordel e a Literatura Culta, Russo deu a todos um presente inestimável: criou um personagem, João de Santo Cristo, que, como Dom Casmurro (ASSIS, 1978), Macunaíma (ANDRADE, 1986) e outros, povoará, fertilizará e ricocheteará para sempre a imaginação e a cultura brasileiras.

## REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA AFRICA. Eduardo e Mônica 2.0 - Comercial Operadora de Celulares Vivo. São Paulo, 2011. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=TYy6-zUwrIY> >. Acesso em 10/3/2012.
- AGÊNCIA ESTADO. Renato Russo é personagem de três longas em produção. São Paulo, 2009. Disponível em < <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,renato-russo-e-personagem-de-tres-longas-em-producao,391156,0.htm> >. Acesso em 10/3/2012.
- ALEXANDRE, Ricardo. Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80. [S.I.]:DBA, 2002.
- ANDRADE, Mário de. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1986.
- ARBEX JÚNIOR, José. Showrnlismo: a notícia como espetáculo. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2001.
- ARISTÓTELES. Arte Poética. 2001. Disponível em < <http://www.psbncional.org.br/bib/b2.pdf> >. Acesso em 01/4/2012.
- ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. 8ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- BARREIROS, Carlos Rogério Duarte. Faroeste Caboclo: Literatura, Cordel e Rock and Roll. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007. Disponível em < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp059698.pdf> >. Acesso em 01/4/2012.
- CEGALLA, Domingos Paschoal. Novíssima gramática da Língua Portuguesa. 46ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.
- CEILÂNDIA. Disponível em < <http://www.ceilandia.com/infogerais.htm> >. Acesso em 01/4/2012.
- COMPARATO, Doc. Da criação ao roteiro. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- Conversações com Renato Russo. In: BARREIROS, Carlos Rogério Duarte. Faroeste Caboclo: Literatura, Cordel e Rock and Roll. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007. Disponível em < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp059698.pdf> >. Acesso em 01/4/2012.
- DAPIEVE, Arthur. Brock: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. O poeta do rock – Lou Reed. Revista Bravo. São Paulo: Editora Abril, Julho/2010. Disponível em < <http://bravonline.abril.com.br/materia/poeta-rock-lou-reed> >. Acesso em 01/4/2012.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2008.
- DYLAN, Bob; LEVY, Jacques. Hurricane. Estados Unidos, 1975. Disponível em < <http://www.bobdylan.com/us/songs/hurricane> >. Acesso em 01/4/2012.
- FAUSTO, Bóris. História concisa do Brasil. São Paulo: Edusp, 2011.
- FERNANDES, Rinaldo de [org]. Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FIELD, Syd. Os exercícios do roteirista. Rio de Janeiro: Editora Objetivo, 1996.
- FRAGOSO, Suely. Reflexões sobre a convergência de mídias. São Paulo: LÍBERO – Ano VIII – No 15/16, 2005.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1995.
- HOUAISS, Antônio (1915-1999); VILLAR, MAURO DE SALLES. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MORAES NETO, Geneton. Dossiê Globonews – General Newton Cruz. Rio de Janeiro: Globonews TV, 2010. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=jpRQp6d2xZY> >. Acesso em 01/4/2012.
- NICOLA, José de. Literatura brasileira: das origens aos nossos dias. São Paulo: Editora Scipione, 1992.
- RAMOS, Graciliano. Vidas secas. 63ª ed. São Paulo: Record, 1992.
- RIBEIRO JR., Amaury. A privatária tucana. São Paulo: Geração Editorial, 2011.
- RUSSO, Renato... [et al.]. Clarisse. In: Uma outra estação. EMI, 1997, CD.
- \_\_\_\_\_. Dezesseis. In: A Tempestade. EMI, 1996, CD.

\_\_\_\_\_. Eduardo e Mônica. In: Dois. EMI, 1986, LP.

\_\_\_\_\_. Faroeste Caboclo. In: Que país é este –  
1978/1987. EMI, 1987, LP.

SANTAELLA, Lúcia. Cultura das mídias. São Paulo: Razão  
Social, 1992.

