UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DIEGO DE MORAIS SALIM

PEGOU A GUITARRA E FOI AO CINEMA: ROCK E JUVENTUDE NA FILMOGRAFIA DE LAEL RODRIGUES NOS ANOS 1980

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Samantha Viz Quadrat

NITERÓI

2013

DIEGO DE MORAIS SALIM

PEGOU A GUITARRA E FOI AO CINEMA: ROCK E JUVENTUDE NA FILMOGRAFIA DE LAEL RODRIGUES NOS ANOS 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.
Área de concentração: História Social.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª SAMANTHA VIZ QUADRAT

Niterói
2013

FOLHA DE APROVAÇÃO

DIEGO DE MORAIS SALIM

PEGOU A GUITARRA E FOI AO CINEMA: ROCK E JUVENTUDE NA FILMOGRAFIA DE LAEL RODRIGUES NOS ANOS 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.
Área de concentração: História Social.

Dissertação aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

_____ Orientadora
Prof.ª Dr.ª Samantha Viz Quadrat (UFF)

_____
Prof.ª Dr.ª Lucia Grinberg (UNIRIO)

_____
Prof.ª Dr.ª Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus (UFF)

Suplentes:

_____
Prof.ª Dr.ª Alessandra Carvalho (UFRJ)

_____
Prof.ª Dr.ª Denise Rollemberg Cruz (UFF)

Niterói
2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S165 Salim, Diego de Morais.
"Pegou a guitarra e foi ao cinema: rock e juventude na filmografia de Lael Rodrigues nos anos 1980" / Diego de Morais Salim. – 2013.
329 f. ; il.
Orientador: Samantha Viz Quadrat.
Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013.
Bibliografia: f. 284-301.

1. Rodrigues, Lael, 1951-1989. 2. Cultura. 3. Música. 4. Juventude. 5. Cinema brasileiro. 6. Rock. I. Quadrat, Samantha Viz. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 791.430981

AGRADECIMENTOS

Preciso iniciar agradecendo à própria Universidade Federal Fluminense, que faz parte da minha vida há oito anos, onde tenho experimentado conquistas, temores, superações e laços afetivos que me tornam uma pessoa melhor, a cada uma dessas vivências.

Agradecer em poucas linhas à Prof.ª Dr.ª Samantha Quadrat é muito pouco, acho que eu precisaria escrever outra dissertação do tamanho desta para expressar o que esses dois anos representaram, por intermédio de sua colaboração. Sua orientação foi, de fato, fundamental para que este trabalho fosse realizado. Obrigado por ter tido tanta paciência comigo, por ter me incentivado nos momentos de inseguranças, por ter me corrigido quando eu precisei, por conduzir esse processo de uma forma tão enriquecedora para minha formação acadêmica e para minha vida pessoal. Minha gratidão, respeito, carinho e admiração profunda!

À Prof.ª Dr.ª Ana Mauad, a quem eu sempre reverencio (e sempre o farei), com quem já tive o privilégio de trabalhar na graduação, meus sinceros agradecimentos pelas contribuições na qualificação deste mestrado, pela disponibilidade em participar desta banca e por ser essa professora a quem cem em cada cem alunos da história "da História" admiram! À Prof.ª Dr.ª Lucia Grinberg também agradeço imensamente pelas observações cuidadosas e pertinentes na qualificação, por ter me levado a novos olhares sobre minha pesquisa, que abriram clarões de entendimentos e perspectivas dentro da temática por mim estudada. Sinto-me honrado por ter meu trabalho avaliado por uma banca formada por professoras pelas quais tenho grande consideração.

Não posso deixar de agradecer aos professores que ministraram cursos de importância central para elaboração desta dissertação. Prof.ª Dr.ª Laura Maciel, Prof.ª Dr.ª Alcilene Cavalcanti, Prof.ª Dr.ª Simone Pereira de Sá, Prof. Dr. Fernando Costa: obrigado por compartilharem seus conhecimentos e transformarem a jornada do meu primeiro ano de mestrado em uma etapa de novas descobertas. Meu respeito e carinho especial à memória da querida Prof.ª Dr.ª Santuza Naves Cambraia, com quem tive a honra de estudar por um semestre e com quem tanto aprendi. Sinto-me feliz por ter tido a oportunidade de dizer a ela, em uma de nossas últimas aulas, que eu voltava para Niterói com a minha mochila mais pesada, de tantas reflexões, conhecimentos e motivações que suas aulas me proporcionavam. Obrigado, professora!

Não poderia deixar de agradecer aos funcionários dos institutos de pesquisa nos quais eu estive, ao longo de semanas, debruçado sobre os levantamentos e estudos para este trabalho. Em especial, a Fabricio Felice, coordenador de pesquisa e documentação da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pela incrível disponibilidade, interesse e auxílio indispensáveis para que esta pesquisa se realizasse.

Meus pais, Edilma e César, e meus familiares em geral, por terem sempre incentivado meus estudos, acreditando que esse seria um caminho profícuo e transformador na minha vida. Obrigado pelo apoio, por entenderem minhas ausências em tantas datas importantes, por não cobrarem de mim aquilo que eu não poderia oferecer, por me trazerem conforto, confiança e segurança.

A todos os amigos e colegas de jornada que, ao longo desse tempo, dividiram comigo suas inquietações e me permitiram fazer o mesmo com eles. Obrigado pela companhia nesse percurso! Em especial, minha querida grande amiga Maria Clara Garcia, parceira desde os tempos de nossa entrada na faculdade de História, que tem me encorajado desde o momento da inscrição do projeto, até a fase final de redação da dissertação, ouvindo meus lamentos, minhas ideias, meus questionamentos. Meu interlocutor mais frequente, meu amigo Adauto Tavares, muito obrigado pela paciência em ouvir minhas extensas divagações sobre os temas, teses e propostas desta dissertação e, claro, minhas lamúrias!

Meus amigos de fora da faculdade, mas que, de tão próximos a mim, ficaram mais inteirados sobre minha pesquisa do que, talvez, se fossem estudantes da área de História. Clarissa e Guilherme, Bruno e Verônica (e Inácio!): nossa amizade é coisa que eu não sei dizer... só sei sentir! Obrigado pelo carinho e preocupação! Meus mais do que colegas de trabalho, companheiros e amigos de lutas e sonhos, que me incentivaram a perseguir esse ideal, que contribuíram nesses últimos anos com o meu crescimento. Obrigado pela companhia agradável de todos vocês!

A todos os meus alunos que me trouxeram o ânimo necessário para conciliar essas atividades e que me deixaram sonhar com eles os seus sonhos. Aos amigos da ECO, obrigado pelo entendimento das minhas faltas nesse tempo de dedicação ao mestrado. Àqueles que, de inúmeras maneiras, me destinaram palavras de apoio e incentivo para a concretização de mais uma etapa importante da minha vida. Obrigado!

“Correrão... e não se cansarão...”

RESUMO

A década de 1980 foi um período de transformações e reconfigurações da vida em sociedade, após um longo tempo de cerceamento das liberdades individuais. Os desafios impostos pela nova realidade questionavam os papéis sexuais, os valores morais, o comportamento, a participação política e traziam para o centro das questões do país, os grupos juvenis, ávidos por expressarem suas práticas culturais. Nesse cenário, o rock se manifestou em diversos pontos do Brasil, atingindo um grande sucesso comercial e aumentando o interesse da indústria fonográfica sobre essa produção. O cinema, apoiado pela emergência das culturas juvenis, encontrou no rock um elo fundamental para a expressão de uma nova safra de filmes, ancorados no gênero juvenil. Livros, revistas e publicações, em geral, confluíam em meio a essa efervescência juvenil em voga nos anos 1980. O cinema brasileiro desse período celebrou o encontro entre a juventude e o rock, seguindo uma tendência já tradicional no cinema internacional e experimentado em décadas anteriores pela produção nacional. Como síntese dessa experiência, a filmografia do diretor Lael Rodrigues é levantada como o eixo da incorporação de questões e problemáticas daquele tempo, através dos seus longas-metragens produzidos e lançados nos anos 1980: “Bete Balanço” (1984), “Rock Estrela” (1985) e “Rádio Pirata” (1987). As trilhas sonoras, os videoclipes e os diferentes usos dos sons são marcas dessa produção que, apesar de pouco duradoura, escreveu suas linhas na história do cinema brasileiro.

Palavras-chaves: Lael Rodrigues. Culturas juvenis. Cinema brasileiro. Anos 1980. Rock

ABSTRACT

The 1980's decade was a period of transformation and reconfiguration of society, after a long time of curtailment of individual liberties. The challenges posed by the new reality questioned gender roles, moral values, behavior, political participation and brought the youth groups, eager to express their cultural practices, to the center of the matters of the country. In this scenario, rock manifestations appeared in various parts of Brazil, obtaining a huge commercial success and increasing the interest of the music industry on this type of production. The cinema, supported by the emergence of youth cultures, discovered in rock music a key link for the expression of a new crop of films, anchored in *teenpictures*. Books, magazines and general publications coalesced amongst this youthful effervescence in vogue in the 1980's. Brazilian cinema from that period celebrated the encounter between youth and rock, following a trend that was already traditional in international cinema, and experienced in previous decades by national production. As a summary of this experience, the filmography of director Lael Rodrigues is raised as the axis of the incorporation of issues and problems that time, through his feature films produced and released in the 1980's: "Bete Balanço" (1984), "Rock Estrela" (1985) and "Rádio Pirata" (1987). Sound tracks, video clips and different uses of sounds are the trademarks of this production that, although short-lived, wrote its lines in the history of Brazilian cinema.

Keywords: Lael Rodrigues. Youth culture. Brazilian cinema. 1980's. Rock

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Capa e Contracapa do disco da trilha sonora de "Bete Balanço" – WEA/1984.... 64

Imagem 2: Capa e Contracapa do disco da trilha sonora de "Rock Estrela"- CBS/1986. 68

Imagem 3: Capa e Contracapa do disco da trilha do filme "Rádio Pirata" – PolyGram/1987 72

Imagem 4: Convite para a gravação do filme "Rockmania" 110

Imagem 5: Quadros da cena final do filme "Rádio Pirata". 231

Imagem 6: Barão Vermelho sendo visto pela televisão. 239

Imagem 7: Tomada direta do show do Barão Vermelho. 240

Imagem 8: Bete interpretando a canção "Vem Comigo". 240

Imagem 9: Bete, em destaque, ao centro da tela. 270

Imagem 10: À direita do jornal em que Bete aparece, outro jornal com o título da manchete "Diretas". 270

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO I: CINEMA E SONS: DAS TRILHAS MUSICAIS AOS DISCOS 22

1.1 Os estudos do som e as contribuições de Schafer, Chion e Gorbman 24

1.2 Uma trajetória do cinema sonoro 29

1.3 As trilhas sonoras musicais 35

1.4 Mercado fonográfico e os discos de trilhas sonoras 42

1.5 Os discos das trilhas sonoras dos filmes de Lael Rodrigues 56

CAPÍTULO II: CINEMA E JUVENTUDES: TEMÁTICAS JUVENIS DO BRASIL OITENTISTA 73

2.1 Cinema comercial e gênero juvenil: debates e conceituações 80

2.2 Narrativas juvenis: dos livros aos filmes 89

2.3 Revistas juvenis: temáticas e questões geracionais 100

2.4 Marcas juvenis nos filmes de Lael Rodrigues 105

CAPÍTULO III: CINEMA E ROCK: A CONSOLIDAÇÃO DE UM MERCADO INTEGRADO 112

3.1 Os primeiros acordes: a gestação do rock and roll nos Estados Unidos 122

3.2 Dos anos 1960 aos 1980: internacionalização, contracultura e segmentação do rock .. 133

3.3 As primeiras experimentações do rock brasileiro e a filmografia da Jovem Guarda 147

3.4 Influências da contracultura e dos estilos pós-hippies no rock brasileiro dos anos 1960 e 1970 156

3.5 A década de 1980 e a produção do BRock no cinema 168

CAPÍTULO IV: LAEL RODRIGUES: TRAJETÓRIA CINEMATOGRÁFICA E O DIÁLOGO COM QUESTÕES DO SEU TEMPO 183

4.1 A trajetória cinematográfica do diretor Lael Rodrigues 184

4.2 O diálogo com o BRock: a incorporação do rock nos filmes de Lael Rodrigues 201

4.3 O diálogo com o mercado: “você não gosta de mim, mas sua filha gosta” 206

4.4 O diálogo com questões do seu tempo 214

4.4.1 Transição democrática e reconfigurações políticas do país 214

4.4.2 Feminilidades em foco e a conquista de novos espaços na sociedade 217

4.4.3 Videoclipes e linguagem cinematográfica em tempos de interação audiovisual 221

CAPÍTULO V: TRÊS FILMES EM TRÊS FOCOS: PONTOS DE CONEXÃO ENTRE OS FILMES DE LAEL RODRIGUES 226

5.1 Entre Betes, Grazielas e Alices: feminilidades em movimento 227

5.2 Os videoclipes em suas múltiplas possibilidades cinematográficas 237

5.2.1 Vem comigo, no caminho eu explico 238

5.2.2 O destino transforma num dia um menino em herói de TV 245

5.2.3 Será que é meu fim? 261

5.3 Tons de transição democrática e de denúncia social 267

CRÉDITOS FINAIS 280

REFERÊNCIAS 285

A) Livros, artigos, monografias, dissertações e teses 285

B) Periódicos 292

C) Sites (internet) 299

D) Fontes complementares 301

FILMOGRAFIA 303

A) Filmes citados ao longo da dissertação 303

B) Filmografia do diretor Lael Rodrigues 309

ANEXO I: Ficha técnica dos longas-metragens de Lael Rodrigues 312

ANEXO II: Letras das canções cujos versos foram analisados ao longo da dissertação 314

INTRODUÇÃO

A década de 1980 apresenta-se nesta análise como um tempo de redefinições e expectativas a partir do longo processo de abertura política, deitando raízes sobre as práticas e experiências contemporâneas da sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, compondo esse cenário de múltiplas interações, a participação juvenil em movimentos sociais, políticos, culturais ganhava mais notoriedade e a produção e consumo de massa atentavam para as possibilidades de fomento de espaços de atuação específicos para grupos juvenis em destaque. As rádios, a televisão, a moda, as revistas, clubes e casas noturnas, entre outros, abriam-se ao protagonismo das vivências juvenis, acompanhadas da busca pela expressão e manifestação de suas sociabilidades e inventividades nesse período de transição política. A atividade cinematográfica igualmente foi palco da inserção de valores e símbolos alçados pelas indústrias culturais como marcas dos jovens dos anos 1980.

Entre o final dos anos 1970 e início dos 1990, o cinema brasileiro passou por profundas transformações que envolviam diferentes aspectos estéticos, econômicos e políticos. A partir de 1969, com a criação da Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S/A – as relações entre o Estado e a cadeia produtiva cinematográfica nacional firmaram-se ainda mais, uma vez que as iniciativas em direção a essa confluência vinham num crescente desde décadas anteriores. Foi com ampla participação da Embrafilme que a produção audiovisual brasileira alcançou um crescimento considerável durante a década de 1970. Nos anos seguintes – até o fechamento da empresa, em 1990, no governo de Fernando Collor de Mello – a convalescência da estatal dava sinais claros de esgotamento da proposta de investimento público naqueles moldes. Ainda assim, a década de 1980 se pautou pela inciativa de produtores, diretores e companhias que buscavam uma diversificação nas formas de construção audiovisual, além de reconfigurações do diálogo com o Estado mantenedor das atividades culturais.

No final da década de 1970, um gênero já experimentado pelo cinema comercial brasileiro ganhou um novo ímpeto, possibilitado por uma série de fatores, expostos ao longo das próximas páginas deste trabalho. Os filmes juvenis, fortemente ancorados na publicidade e na indústria fonográfica, formaram, nos anos 1980, um filão dentro do mercado audiovisual que atuava nas brechas da produção fora da órbita do Estado, via Embrafilme, em sua maioria. Nesse cenário, apresenta-se o diretor Lael Rodrigues, escolhido como fio condutor e

síntese dessa experiência articuladora de diversas indústrias culturais no cinema nacional dos anos 1980. Lael Rodrigues montou uma produtora – o CPC (Centro de Produção e Comunicação) – com parceiros cineastas, que pouco dialogou com o financiamento público. A não linearidade dos filmes de Lael Rodrigues explicitava os formatos comerciais da publicidade e dos videoclipes, altamente consumidos por grupos juvenis daquele período. Além disso, o CPC tinha um claro posicionamento de mercado, baseado na incorporação dos recursos privados como possibilidade de manutenção das atividades da empresa.

Enquanto graduado do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense, em meados dos anos 1970, e pelas suas próprias experiências na prática audiovisual, Lael Rodrigues estabeleceu contatos com diversas cinematografias referenciais ao longo de sua formação. Essas foram fundamentais para que suas escolhas estivessem abalizadas numa perspectiva própria, tendo o cineasta direcionado seu olhar (e escuta) a outros caminhos de inserção no meio cinematográfico. Na década de 1980, a indústria fonográfica abria-se à emergência de novas tendências do rock nacional – usualmente denominado BRock, a partir da formulação de Arthur Dapieve, para exprimir a particularidade e a proporção que esse gênero assumia no mercado e nas culturas juvenis urbanas daquele período.[1]

Criando espaços de atuação múltiplos, os grupos e artistas do BRock encontraram no cinema um catalisador de tendências e um meio potencialmente receptivo para sua incursão. A participação do rock no cinema se estabeleceu de diferentes formas, inclusive com os próprios artistas integrando o elenco de filmes. Voltados especialmente ao público juvenil, essas produções traziam o rock, não apenas como uma trilha acessória, mas como sujeito das narrativas, com integrantes da construção psicológica das tramas e dos personagens. A exposição gerada poderia render aos roqueiros um contato diferenciado com o público, além de promover as canções num contexto de grande concentração juvenil em atividades de lazer, em meio às reconfigurações provocadas pelo processo de abertura política pelo qual o Brasil transitava.

A guitarra, um dos símbolos máximos da sonoridade roqueira, surgiu eletrificada na década de 1930, mas sua produção em massa ocorreu apenas no final dos anos 1940.[2] Nos anos iniciais da década seguinte, os primeiros modelos das guitarras mais cultuadas no universo do rock foram lançados no mercado: Gibson Les Paul e Fender Stratocaster. Mas, a "guitarra que foi ao cinema", aqui, é logicamente trazida como metonímia da inserção do rock

---

[1] DAPIEVE, Arthur. *BRock*: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: 34, 1995.
[2] FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll*: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 296.

no cinema, especialmente o brasileiro, através da análise da filmografia de Lael Rodrigues. Os três filmes do diretor apresentam especificidades, mas também pontos de paralelismos que permitem olhares (e escutas) do conjunto de sua obra, em meio a esse cenário cultural do qual o rock é um elemento agregador de culturas juvenis.[3]

O primeiro filme de Lael Rodrigues foi realizado no ano de 1984. "Bete Balanço" é a história de uma jovem de 17 anos, Bete (Débora Bloch) – o "sobrenome" "Balanço" seria o seu nome artístico, adotado por ela desde o início da trama –, que sai da cidade de Governador Valadares (Minas Gerais), rumo ao Rio de Janeiro, para realizar seu maior sonho: ser uma cantora de sucesso, mais precisamente de rock. Bete deixa para trás a faculdade (acabara de passar no vestibular), um namoro de três anos e o barzinho no qual tocava, com relativo sucesso local, para investir numa carreira mais profissional. Na cidade do Rio de Janeiro, vista como um campo aberto de possibilidades e desafios, Bete vai morar com seu conterrâneo Paulinho (Diogo Vilela) e encontra na amizade com Bia (Maria Zilda) e no namoro com o fotógrafo Rodrigo (Lauro Corona) o estímulo para continuar a lutar pelos seus sonhos, nos momentos em que eles parecem estar distantes de se tornarem realidade.

A relação com Rodrigo estabelece uma trama quase paralela àquela da jornada ao estrelato almejado pela jovem cantora. Um linchamento em praça pública, fotografado por ele e testemunhado por ela, levanta críticas à impunidade e reflexões sobre a falta de envolvimento da sociedade em situações que requerem a participação coletiva em prol da justiça e da liberdade de expressão. O filme apresenta os bastidores da formação de um artista, com a intervenção de produtores e empresários e os jogos de interesse inerentes à indústria musical. Após muitas tentativas frustradas, Bete finalmente consegue seu objetivo de se tornar uma *rock star*, embora a opção cinematográfica do diretor na sequência final apenas projete esse sucesso como uma sugestão do futuro da personagem.

A segunda produção surgiu no ano seguinte, aproveitando a boa repercussão de "Bete Balanço". "Rock Estrela" não se trata de uma continuidade do filme anterior, mas também utiliza o universo do rock como um dos pontos centrais da sua narrativa. Rock (Diogo Vilela) é, ironicamente, o nome do protagonista, um instrumentista de música clássica (toca violino, piano e saxofone), avesso à música rock, e que retorna ao Brasil após dez anos morando na

[3] O foco deste trabalho, inclusive quanto à produção de Lael Rodrigues, são os filmes de longa-metragem, preferencialmente os ficcionais. A escolha faz parte do recorte das fontes utilizadas e da opção metodológica adotada como premissa para a investigação histórica aqui empreendida. Logo, o termo "filmes" está sendo utilizado como referência aos longas-metragens, exceto nos casos em que forem citadas produções de outros formatos, quando serão devidamente especificadas.

Argentina, onde deixara sua namorada Graziela (Malu Mader). Rock vai morar no Rio de Janeiro com seu primo Tavinho (interpretado pelo cantor Léo Jaime), um roqueiro despojado, com o qual é criado um contraste imediato. Enquanto espera o reencontro com Graziela, que já não era a mesma garota "doce e pura" que ele deixara em Buenos Aires, Rock tem um tímido envolvimento com a jogadora de vôlei Vera (interpretada pela também esportista Vera Mossa). Aos poucos, Rock vai descobrindo e se identificando com o universo do rock'n'roll. O trocadilho do nome do protagonista com o gênero que ele rejeitava traduzia a inevitabilidade da aceitação do rock: mesmo quem dele incialmente não gostava, assumia-o em sua identidade, através do seu nome. A narrativa do filme é apoiada no humor, influenciado pelas chanchadas e pelo chamado "teatro do besteirol", gênero muito propagado no início da década de 1980.[4]

Na terceira experiência cinematográfica de Lael, o diretor incluiu novos formatos (como o tom policialesco), diminuindo o espaço para grupos e tematizações diretas sobre o rock, mas mantendo-o na fonte do argumento do filme. Em "Rádio Pirata", de 1987, os personagens protagonistas são jovens já inseridos no mercado de trabalho e que têm problemas de proporções nacionais para resolver, e não apenas conflitos internos em busca da identidade e do autoconhecimento – os quais permeiam, normalmente, as representações juvenis nos filmes desse gênero. Pedro Bravo (Jayme Periard) é funcionário de uma empresa de informática, que se vê envolvida num escândalo público de espionagem industrial, quando essa favorece uma multinacional no processo de licitação da usina nucelar brasileira de Ilha Bela. Bravo esbarra (literalmente) em Alice (Lídia Brondi) numa noite chuvosa no Rio de Janeiro e os dois, além do romance, passam a dividir a responsabilidade de investigar e denunciar os crimes, incluindo dois assassinatos, relacionados ao caso "Rio Werner", como ficou conhecido publicamente.

Bravo e Alice aproveitam-se das instalações de uma rádio pirata de um amigo dela e "invadem" as transmissões de outras estações, como a do tradicional programa "A hora do Brasil" e até a de um jogo de futebol, a fim de delatar os escândalos envolvendo a empresa. O articulador dos crimes se revela ser Jonas Werner (Oswaldo Loureiro), o próprio dono da empresa de informática que passou as informações sigilosas para a multinacional. Na sequência final do filme, Werner tem sua confissão transmitida para toda a cidade, através da rádio pirata instalada por Pedro e Alice, quando então a jovem atira no empresário, matando-o. O destino dos personagens é revelado ao longo do filme, transpondo cenas do futuro – pelo

[4] BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*: cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 24.

uso do recurso do flashforward[5] – nas quais a repórter e jornalista Cristina Lemos (Maria Zilda) faz a cobertura do processo de julgamento no qual Alice e Bravo eram acusados do assassinato de Jonas Werner.

Os três filmes serão abordados ao longo da dissertação, a partir das temáticas com as quais eles se relacionam. Produzidos num curto período (entre 1984 e 1987), "Bete Balanço", "Rock Estrela" e "Rádio Pirata" condensam elementos que marcam o auge e o início do declínio do BRock como música privilegiada pela indústria fonográfica. Além disso, os filmes estão inseridos num contexto maior de produção inteirada com questões relativas ao seu momento de realização, tornando-se peças importantes de análise sobre a "geração dos anos 1980".

***

Considerando as múltiplas possibilidades de contato que a filmografia do diretor Lael Rodrigues estabelece com a produção cultural brasileira dos anos 1980 e com a cinematografia juvenil e o rock nacional, de maneira mais específica, os capítulos estão dispostos seguindo linhas temáticas que pretendem fornecer, pela análise histórica, alguns desses caminhos pelos quais se fomenta a interação de culturas juvenis e indústrias culturais. Como o rock é um elemento de coesão das expressões juvenis elencadas por Lael Rodrigues, o gênero estará presente ao longo da dissertação, assim como as análises dos próprios filmes.

O primeiro capítulo traça alguns apontamentos sobre as trilhas sonoras dos filmes de Lael Rodrigues. Lançadas como produtos da indústria fonográfica, em formatos de *Long Plays* (LPs), as trilhas se configuraram como jogos de disputas entre os atores sociais envolvidos e interessados em seu processo de realização. O mercado fonográfico brasileiro assumiu características específicas diante do cenário internacional, que incidiam diretamente na forma como os produtos eram recebidos, comercializados e divulgados pelas gravadoras. As trilhas, assim como a emergência do próprio cinema sonoro, são igualmente pontos chaves nessa relação entre as indústrias culturais. O entendimento de que o som, pela contribuição de autores dedicados aos "Estudos do som", constitui uma peça fundamental para a compreensão das produções audiovisuais, auxilia na percepção dos usos e possibilidades das canções nas narrativas dos filmes de Lael Rodrigues.

---

[5] O uso do "flashforward"– técnica na qual cenas indicando fatos futuros até aquele momento da história são antecipadas para momentos anteriores da narrativa – foi feito pela gravação no formato de vídeo. Apenas após a sequência final, com a referida cena do assassinato, é possível compreender exatamente sobre o que falava a jornalista.

No segundo capítulo, os conceitos de juventude, geração e culturas juvenis, difundidos pelas ciências humanas e sociais, formam o ponto de partida para a apreciação de alguns elementos da juventude urbana tematizada pelo diretor Lael Rodrigues, nos seus filmes aqui investigados. A emergência do cinema comercial – posto, por vezes, como oposição ao cinema autoral – possibilitou o estabelecimento de um mercado voltado a um segmento juvenil, que ainda foi capaz de constituir um gênero cinematográfico específico: as *teenpictures*. O período da história brasileira no qual se inserem os filmes de Lael foi caracterizado pela transformação dos papéis sociais atribuídos aos grupos juvenis. Publicações voltadas a esses segmentos conjugavam temáticas absorvidas e reconstruídas pelo cinema brasileiro de então. Livros que traziam histórias de desafios, dramas e superações, escritos por jovens e voltados para seus pares, foram adaptados por cineastas, em sua maioria também jovens, integrando diferentes meios em prol da promoção das culturas juvenis ao centro das questões daquele tempo. Entre essas questões, a AIDS, que nos anos 1980 se tornou um dos símbolos daquela geração, marcou a vida cotidiana, a música, as publicações, mas, sobretudo, as subjetividades e reflexões acerca das sexualidades.

O terceiro capítulo tem como objetivo principal traçar um percurso das relações entre o rock e o cinema, até à chegada aos anos 1980, nos quais o BRock foi tomado como trilha referencial das práticas juvenis construídas pelos cineastas, como Lael Rodrigues. Tido com um ritmo juvenil, no contexto das transformações do mundo contemporâneo do pós-guerra, o rock ultrapassou as fronteiras musicais, tornando-se parte de movimentos culturais mais amplos, em diferentes localidades e períodos da história do século XX. Desde o surgimento das primeiras gravações de rock, sua incorporação às trilhas sonoras do cinema foram utilizadas como estratégias de atração do público juvenil, além de divulgação para os artistas e gravadoras interessadas na exposição máxima dos seus contratados. Os Estados Unidos se tornaram o país propulsor dessa produção, rapidamente (res)significada por grupos e artistas de outros países, como a Inglaterra. De gênero influenciado por outras sonoridades, o rock passou a ter seus próprios subestilos, evidenciando sua consolidação na produção cultural das últimas décadas. O rock e o cinema brasileiro igualmente sinalizaram para as aproximações vistas em outros contextos, já no final da década de 1950, quando a produção do rock no país ainda se mostrava incipiente. Passando pela Jovem Guarda e a restrita cena roqueira dos anos 1970, em meio às imposições políticas do regime autoritário, os filmes juvenis brasileiros teriam com o BRock uma relação profícua nos anos 1980, quando um regime de expectativas do público e dos artistas pela sua incursão no meio cinematográfico já estava forjado.

No quarto capítulo, a trajetória de Lael Rodrigues e sua participação na produtora CPC são remontadas, a fim de mapear sua formação e seus entendimentos sobre o cenário cinematográfico brasileiro e as formas de atuação nele empreendidas pelo diretor. Esse processo experimentado por Lael Rodrigues o tornou um cineasta que, ao mesmo tempo em que obteve um sucesso comercial, sobretudo com os dois primeiros filmes, não recebia da crítica um tratamento positivo, em geral, quanto às escolhas por ele realizadas. A opção de Lael pelo rock como mote central de suas produções configura um regime histórico dos próprios desdobramentos que o gênero assumiu naquele contexto brasileiro. As estratégias de divulgação e a opção pelos investimentos privados, inclusive, por intermédio de ações de merchandising explícitas, caracterizam o tipo de cinema compreendido pelo diretor, que dialoga com questões do seu tempo ancoradas nas vivências juvenis. O contexto de abertura política e as mudanças surgidas na sociedade brasileira após a transição democrática influenciaram diretamente a visão do diretor sobre a juventude que ele acreditava existir, elaborada em sua filmografia. De forma semelhante, a opção de Lael pela centralização de algumas tramas nos personagens femininos, de um modo que privilegie essas subjetividades, é contemporânea a algumas discussões na sociedade brasileira acerca da ascensão das mulheres em diferentes espaços, até mesmo, no rock. Influenciando a linguagem cinematográfica de Lael Rodrigues, os videoclipes receberam, nos anos 1980, um tratamento crescente enquanto marcas de uma produção audiovisual juvenil.

Por fim, o último capítulo destina-se justamente à análise dos três pontos principais de diálogo entre os filmes de Lael, que conjugam o rock e as culturas juvenis, e que remetem às questões levantadas no final do capítulo antecedente. As marcas do contato do diretor com o as mudanças políticas do país, com o debate emergente sobre as feminilidades e com a adoção dos videoclipes enquanto linguagem, são observadas nos três filmes que se constituem como objetos centrais desta dissertação.

Dessa forma, este trabalho tem como objetivo contribuir com as discussões acerca da história recente do país, a partir da produção cultural e da interação entre o rock e o cinema brasileiro. A trajetória do diretor Lael Rodrigues espelha essa confluência de signos e expectativas geradas pelo momento de abertura política, assim como de consagração dos grupos juvenis como segmento privilegiado de uma gama de produtos voltados a esse tipo de fruição.

***

As principais fontes utilizadas foram selecionadas a partir de alguns critérios possibilitados pelos próprios rumos da pesquisa. Além dos filmes dirigidos por Lael Rodrigues, analisados mais detidamente, outras produções filmográficas foram abordadas, pela interação que propunham com a obra do diretor acima referido. Os discos com as trilhas sonoras de "Bete Balanço", "Rock Estrela e "Rádio Pirata", igualmente analisados, permitiram uma ampliação da percepção sobre as escolhas dos produtores e das gravadoras quanto aos artistas participantes e a composição visual dos produtos lançados no mercado brasileiro.[6] Quanto aos outros discos, foi realizado um levantamento no acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro sobre a produção da década de 1980, seguindo dois filtros de pesquisa: trilhas sonoras de filmes brasileiros e coletâneas de rock, todas em LPs. Dentre esses dois catálogos, foram priorizados os produtos das gravadoras WEA, CBS e PolyGram, responsáveis, cada uma, pelo lançamento de um dos filmes de Lael Rodrigues. O objetivo foi o de observar formatações específicas das gravadoras naqueles períodos, que poderiam ser encontradas nos discos com as trilhas dos filmes estudados, além da participação dos grupos nelas incluídos em produtos similares.

Entre os periódicos, cinco foram escolhidos, com a finalidade de traçar um panorama da repercussão envolvente ao rock brasileiro, através de publicações voltadas a esse segmento, ou ao público juvenil, de maneira mais geral. Próximas ao universo do rock estão as revistas "Bizz" (Editora Azul/Abril), "SomTrês" (Editora Três) e "Roll" (Editora Diagrama) e entre as mais voltadas aos temas comportamentais, em especial direcionadas ao público feminino, estão a "Capricho" (Editora Azul/Abril) e a "Sétimo Céu" (Editora Bloch). Ainda foi consultado o acervo digital da revista "Veja"[7], como complemento aos assuntos relativos a temas cotidianos da década de 1980, além de dados de vendagens dos livros juvenis citados. Quanto aos jornais e reportagens sobre os filmes, a base de dados consultada foi a do Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Filmes brasileiros, diretores e temas gerais sobre a cultura cinematográfica são organizados pelo instituto em pastas com recortes de jornais de todo o país. Foram consultadas as pastas do diretor Lael Rodrigues e as de seus filmes, aquelas referentes a outras produções e diretores dedicados ao gênero juvenil, bem como as temáticas sobre "música no cinema" e "trilhas sonoras do cinema brasileiro". Dentre as matérias

[6] As trilhas dos filmes de Lael Rodrigues foram consultadas através de acervo pessoal.
[7] Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>

encontras, foram priorizados os jornais de grande circulação do Rio (“O Globo”, “Jornal do Brasil”) e de São Paulo (“Folha de São Paulo”) e, em sequência, as reportagens de outros jornais contendo as críticas aos filmes.

Por fim, entre as fontes escritas, foram analisados os *pressbooks* dos filmes de Lael Rodrigues, também dispostos no arquivo do MAM. Os *pressbooks* contêm informações técnicas dos filmes, além de comentários dos diretores, produtores, atores e músicos realizadores das trilhas sonoras a respeito das respectivas produções. Os diferentes tipos de fontes não apenas permitem uma análise mais ampla da produção juvenil, bem como indicam a inter-relação dos meios que envolvem os filmes de diretores como Lael Rodrigues, agregando música, literatura, moda, comportamento, entre outros componentes.

***

O tema desta pesquisa surgiu antes mesmo do fim da graduação em História, realizada nesta mesma universidade. Mais precisamente no curso “Rock e política nas Américas (1950-1990)”, ministrado pela Prof.ª Dr.ª Samantha Viz Quadrat, orientadora desta dissertação, no primeiro semestre do ano de 2008. Não sendo um músico ou fã de alguma banda presente na ementa – como era, talvez, boa parte dos colegas daquela disciplina – meu interesse voltava-se às temáticas da década de 1980, em geral. O desejo de me debruçar sobre o cinema brasileiro nascera em outra disciplina, “História do cinema brasileiro”, com o cineasta e professor Roberto Moura. Além, claro, da minha própria história pessoal de fruição dos filmes nacionais – mas, por intermédio da televisão. A música, que soava do rádio da minha casa, desde o momento em que despertávamos até o momento de nos recolher, formou meu gosto pessoal de uma maneira muito plural, em termos de estilos musicais. Essa confluência com inúmeras mediações – o cinema pela televisão, a música pelas rádios – retrata, de alguma maneira, este objeto de estudo aqui apresentado. Em 2008, no referido curso sobre o rock, em uma dada aula, a professora Samantha disse algo como: “existe uma produção muito interessante de filmes que dialogam com o rock e isso precisa ser estudado!”. Após alguns anos, assumi o desafio de me lançar a esta pesquisa, ciente de que há muito que se percorrer nos estudos sobre história, música, cinema e juventudes.

No trabalho de conclusão da graduação, enfatizando os filmes juvenis, o rock aparecia como um dos elementos abordados por mim, o que foi um primeiro passo prático em direção à pesquisa. O cinema de Lael Rodrigues surgiu como uma fonte de inúmeras possibilidades ainda pouco exploradas, o que me incentivou a buscar conhecer um pouco dessa história,

sobre a qual algumas reflexões se encontram nas páginas seguintes. Como sugere uma das canções na trilha de “Bete Balanço”: *vem comigo, vai ser divertido!*

CAPÍTULO I

CINEMA E SONS: DAS TRILHAS MUSICAIS AOS DISCOS

> "Sempre gostei de música jovem. Adoro cinema e música, uma combinação perfeita. Só cinema parece que fica faltando alguma coisa".
>
> Lael Rodrigues, *Jornal do Brasil*, 10 fevereiro 1989.

Ao longo das últimas décadas a historiografia vem tornando menos urgente a necessidade de se legitimar o uso de fontes fílmicas nos estudos acadêmicos. O número crescente de historiadores debruçados sobre as relações entre a história e o cinema – e entre inúmeros outros campos e saberes a esses envolvidos – vem possibilitado um intenso diálogo sobre os limites e possibilidades de análises dos filmes, e dos audiovisuais, de maneira mais ampla. Assim, considerando a já solidificada interação entre a historiografia e o cinema, este trabalho parte de reflexões que incorporam contribuições de muitos autores dedicados a desvendar as especificidades da matéria fílmica, dentro de um dado contexto histórico.[8]

A compreensão do filme enquanto obra audiovisual é corrente entre os trabalhos de historiadores, tais como Robert Rosenstone e Cristiane Nova, e não poderia deixar de ser, uma vez que a própria materialidade dos filmes suscita essa constatação.[9] Entretanto, não é difícil observar que parte significativa dessa produção consistente sobre a temática refere-se, prioritariamente, às questões imagéticas.[10] A ampliação das noções e entendimentos das fontes históricas no início do século XX permitiu que, para além das produções escritas e

---

[8] É necessário que se faça menção, nesse sentido, ainda que brevemente, às contribuições de trabalhos pioneiros na sedimentação do campo de estudos configurado entre a história e o cinema. O historiador francês Marc Ferro foi um dos primeiros a investir nessa aproximação, assumindo os filmes como fontes para a investigação histórica e os compreendendo como construções que revelam um testemunho do seu tempo. Outro historiador francês, Pierre Sorlin, problematizou as fontes fílmicas, ao salientar que as mesmas deveriam ser pensadas a partir dos marcos do seu tempo de produção e que os "filmes históricos" são, como todos os outros, ficcionais. Ver: FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.; SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas: as imagens, testemunhas da história. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994. pp. 81-95.

[9] Ver: ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010; NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. In: *O olho da história*, Salvador, v.2, n.3, p.217-234, 1996.

[10] Ver: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009; KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.237-250.

arqueológicas, outros caminhos se trilhassem em direção à compreensão dos processos históricos. Os estudos relacionados à iconografia, que vieram no percurso dessas transformações teórico-metodológicas, contribuíram para o tratamento, em parte, do filme-fonte, auxiliando na formação de uma tradição que privilegiou as imagens fílmicas.

Os filmes, como um complexo "imagem-som", instam sobre si a visão, mas também a escuta do pesquisador, sinalizando para as possibilidades de desvendamento sonoro, em confluência com as imagens. Quando analisados, os sons dos filmes, comumente, são centralizados nos diálogos. Esses, transpostos em textos, auxiliam na percepção de elementos e representações das narrativas, interagindo com os planos imagéticos de formas variadas (reforçando, contrapondo, complementando etc.). As músicas, igualmente, dentre as apreciações perceptivas do som no cinema, são mais recorrentes, sobretudo quando assumem lugar central nas composições dramáticas das cenas e sequências.[11] Mesmo que o som não seja o foco de uma parcela de trabalhos historiográficos – em seus elementos sonoros, em si – as abordagens sobre as músicas e diálogos (e vozes) superam as abordagens a respeito dos ruídos e dos silêncios – ainda menos visitados não somente pela historiografia, mas inclusive pelos estudos das áreas de cinema e comunicação.[12]

Há que se considerar, porém, a dificuldade para o historiador em tratar de uma fonte com aspectos muito próprios e diversos daqueles com os quais a historiografia consagrou-se. Existe também um esforço cada vez maior dos pesquisadores em diminuir as distâncias e ampliar as trocas de conhecimento entre os inúmeros campos – que, por sinal, têm e sempre terão suas especificidades. Isso impulsiona que estudiosos de diferentes saberes contribuam uns com os outros, sepultando qualquer pretensão acadêmica que tente dar conta de toda a amplitude da produção de conhecimento. Além disso, o ofício do historiador sobre a fonte fílmica não é o mesmo do técnico cinéfilo, e tal conclusão não impede sua investigação sobre as mediações promovidas pelo cinema na sociedade contemporânea.

Partindo dessas reflexões iniciais, é necessário, antes mesmo de abordar as trilhas dos filmes do diretor Lael Rodrigues, indicar alguns pontos relacionados aos estudos do som, bem como conceitos que fornecem componentes imprescindíveis para se pensar os filmes aqui listados como centrais deste enfoque. Embora o teor das abordagens que se seguem

---

[11] Dramático está sendo compreendido aqui como a representação da narrativa, independente do teor da história contada.

[12] Cf. COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*: revisão de uma importância indeferida. Niterói – Rj, 2006. 268 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2006.

privilegiem os aspectos sonoros, é mister indicar que os filmes não serão objeto apenas pela sonoridade, uma vez que isso resultaria em um problema semelhante à dedicação restrita às imagens. As contribuições dos estudos do som justificam-se pelo suporte de considerações acerca de questões teóricas sobre as quais ainda há reduzida bibliografia, sobretudo no Brasil.

1.1 Os estudos do som e as contribuições de Schafer, Chion e Gorbman

Os estudos referentes ao som, de forma mais contundente, datam de poucas décadas, considerando a ampla admissão de pesquisadores de diferentes áreas em torno da problemática. A partir da década de 1980, institutos de pesquisas nos Estados Unidos, França e Canadá destacaram-se na atenção voltada aos aspectos sonoros inseridos na sociedade, de forma geral, e nas produções cinematográficas, fonográficas, digitais, entre outras. Isso ajuda a compreender a dificuldade de imersão dos historiadores nesse campo, tendo em vista que, entre os próprios especialistas do audiovisual, durante algum tempo, os estudos de som foram relegados a um lugar acessório. Essa é uma constatação repetida por alguns estudiosos brasileiros dos elementos sonoros, sobretudo em trabalhos realizados nos últimos dez ou quinze anos.[13] As verificações de tais pesquisadores acabaram por fomentar e legitimar um espaço acadêmico no país voltado às discussões das implicações dos usos do som no audiovisual, com o crescimento de departamentos específicos nos cursos universitários, além de encontros e grupos de discussão em vários estados.[14]

Em menções perpetuadas pelo senso comum, o som, ou mais precisamente a sua audição, é compreendido como um fenômeno puramente natural. Nessa intenção, as palavras "ouvir" e "escutar" são utilizados como sinônimos e a operação sensorial seria pautada pelas suas características físicas, "mecânicas". No entanto, é notório que, tal como todos os sentidos, a escuta (sonora) é permeada por fatores históricos, sociais e culturais, sendo, portanto seletiva. Essa concepção já é bastante usual quando se refere ao olhar/visão, talvez,

---

[13] Ver: COSTA, op. cit.; CARVALHO, Andreson. *A percepção sonora no cinema*: ver com os ouvidos, ouvir com outros sentidos. Niterói – Rj, 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2009; MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema*. A experiência alemã de Frtiz Lang. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2003. (Coleção "Debates").

[14] Uma amostra dessa ampliação do debate relativo ao som no audiovisual é o número crescente de trabalhos do gênero apresentados nos encontros da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), bem como em outros eventos similares. Cf. Disponível em: <http://www.socine.org.br>. Acesso em 05 janeiro 2013.

dentre todos os sentidos, o mais privilegiado pelos estudos acadêmicos. Compreender a audição seletiva é um caminho para se refletir sobre os sons do cotidiano, aqueles que comumente são classificados como ruídos, os que são privilegiados pela escuta, os que são partilhados na coletividade, entre outros.

O compositor e estudioso canadense Murray Schafer cunhou o termo "paisagem sonora" (*soundscape*, um neologismo baseado em *landscape*, paisagem) para designar o universo sonoro composto por inúmeros elementos sônicos, não importando sua origem, constituídos como um campo de estudo.[15] Ainda que o autor não estivesse pensando especificamente no audiovisual, suas ideias influenciaram os estudos do som de diversas mídias, assim como do cinema. Os conceitos de som fundamental e sinal, identificados por Schafer, encaminham discussões e análises de filmes, a fim de se mapear essa paisagem sonora presente nas narrativas.[16]

Basicamente, o som fundamental é a massa sonora que não é ouvida conscientemente, ou seja, o ambiente sonoro.[17] Comparando com os filmes de Lael Rodrigues, em que as histórias se passam na cidade, o som fundamental predominante seriam os sons urbanos, como o trânsito, as pessoas andando etc. – diferente dos filmes praieiros do diretor Antônio Calmon, nos quais as ondas, os ventos formam o ambiente sonoro sobressalente. Os sinais são os sons que se destacam, portanto, ouvidos conscientemente. Trazem informações (buzinas, alarmes, sirenes) que podem ser interpretadas por aqueles que conseguem decodifica-la.[18] No cinema, os sinais seriam os ruídos, dotados de dramaticidade – como na passagem em "Rádio Pirata", quando a transmissão da rádio livre invade o *dial*, provocando um barulho que remete à mudança de estação e chamando a atenção dos ouvintes para aquele evento.

Além de Schafer, outro autor que trouxe contribuições aos estudos do som, mais especificamente já pensando no cinema, foi o francês Michel Chion, escritor e compositor de música concreta, que publicou uma série de livros a partir do início dos anos 1980 a respeito das relações entre os sons e as imagens. Quando afirmara em "La voix au cinema", de 1982, que a "pista" sonora não existe no cinema, Chion, no entanto, promovia a reflexão de que o som não pode ser entendido como uma unidade autônoma dentro do filme. É na relação entre sons e imagens que se dá a construção de sentido da narrativa, o que tornaria o isolamento da

---

[15] SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
[16] Cf. ALVIM, Luíza Beatriz A. M. *Paisagens sonoras de Robert Bresson*: Uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer. Ciberlegenda. PPGCOM, UFF: n. 24, vol. 1, 2011.
[17] SCHAFER, op. cit, p. 26.
[18] Ibidem.

pista sonora uma escolha técnica e não analítica – logo, pouco profícua.[19] Chion sintetiza os três elementos sonoros dos filmes, embora o silêncio também esteja presente na composição dramática: a fala, o ruído e a música.[20] Entre os três planos (pistas, teias, bandas) sonoros podem haver relações de continuidade e descontinuidade, dependendo da construção do ambiente sônico proposta pelo filme.

Considerando, entre os elementos da banda sonora, a música como ponto central desta dissertação, é possível recuperar de Michel Chion outros conceitos que auxiliam o entendimento dos usos e escolhas presentes nos filmes analisados. Entre eles, a ideia de que a música pode funcionar como um "aparelho" que localiza as ações em determinados tempos e espaços cênicos.[21] Em "Rock Estrela", por exemplo, a visita do personagem Rock a sua namorada Graziela, na Argentina, é permeada por canções de rock locais, que reforçam o espaço onde se encontrava o protagonista. A música torna a ser brasileira apenas no momento em que Rock já se encontra no caminho de volta ao Brasil, quando avista o ônibus de seu primo roqueiro Tavinho, que excursionava pelas imediações nas quais Rock havia parado (em seu trajeto de retorno). Quando a ação retoma definitivamente o Brasil enquanto cenário e há uma sequência de números musicais brasileiros, a inclusão de uma nova música interpretada por banda argentina se dá de forma diferente.[22] A canção não é executada em sua versão original, mas em outra especialmente feita em português.[23] A ideia era realmente a de marcar que a ação (*diegética*, pois a banda desempenha a canção num palco) ocorria no Brasil – já que não havia o interesse do diretor em pontuar a existência de uma banda de outro país tocando em solo brasileiro, o que talvez fosse necessário, caso sua inclusão fosse feita em sua gravação original. A versão em português, inclusive, é ouvida unicamente no filme, pois no próprio disco com a trilha sonora ela aparece na gravação em espanhol.[24]

---

[19] SACIC, Rodrigo Maia. "A pista sonora não existe". Entrevista com Michel Chion. In: *Ciberlegenda*. PPGCOM, UFF. Disponível em: <http://www.proppi.uff.br/ciberlegenda/%E2%80%9C-pista-sonora-n%C3%A3o-existe%E2%80%9D>. Acesso em: 15 outubro 2012.

[20] CHION, Michel. *Audio-vision*: Sound on Screen. New York: Columbia UP, 1994.

[21] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.

[22] Há outra canção argentina executada no filme após o retorno da narrativa ao Brasil. Entretanto, a mesma ("Silhuetas de sal", do grupo La Torre) não é diegética e é utilizada como reflexão da personagem Graziela, configurando um caso diferente do abordado quanto à apresentação comentada a seguir.

[23] Trata-se da canção "Amor descartable", da banda argentina Vírus e sua versão em português "Amor descartável".

[24] A banda Vírus foi a única a gravar no Brasil, vindo especialmente para filmar a sequência do seu videoclipe, analisado adiante neste trabalho. A filmagem foi feita nos estúdios da produtora Ponto Filmes, enquanto os outros números musicais de bandas argentinas foram gravados em shows dos artistas, em seu país de origem.

Outra contribuição de Chion refere-se à noção de valor agregado.[25] O som pode acrescentar informações às imagens, criando emoções e atmosferas sobre o que é visto, sendo a música um elemento bastante usual nessa prática – pela sua própria característica de entrar e sair da *diegese* com mais "facilidade" do que a imagem e mesmo do que os outros sons. As escolhas das músicas podem trazer o tom dramático que a imagem por si só não explanaria, assim como a música pode se reconstruir a partir das imagens que se interpõem. Quando a música adere a atmosfera sugerida pela imagem ocorre o que o autor denomina de efeito empático, havendo uma intensificação dos sentimentos e expressões dos personagens.[26]

Numa rápida sequência de "Bete Balanço", é possível analisar a construção sonora a partir dessa conceituação de Chion. Como a personagem Bete chega ao Rio de Janeiro ainda com dezessete anos, próximo a completar dezoito, após um dia inteiro de tentativas frustradas de encontrar um produtor musical que lhe prometera ajuda e de presenciar um massacre em praça pública, Bete anda pela cidade de ônibus, à noite. Os planos evidenciam sua tristeza e cansaço, enquanto alternam-se às luzes da cidade e das lojas em neon. Acompanha, ou dentro dos termos de Chion, "coestrutura",[27] as imagens, a música "Parabéns pra você", executada apenas instrumentalmente, com a guitarra distorcida, "melancólica", e a bateria com batidas fortes, "pesadas". A música cumpre dois efeitos: além de extrapolar a tristeza da personagem e sua solidão, num momento que deveria ser especial para si, marca o tempo narrativo, conforme o exemplo anterior, no caso do espaço. O espectador compreende que a personagem fizera, finalmente, dezoito anos.

Tal formulação remete à leitura de Fernando Costa, a partir dos escritos de Robert Stam, nos quais esse considera o som, no cinema convencional, como um intensificador da dramaticidade oferecida pelas imagens, criando-se uma espécie de usos comuns, como flautas e violinos para cenas de romance, marchas para cenas de guerra etc.[28] Em alguns filmes, os diretores optam pelo caminho inverso, quer dizer, uma música que destoe da mensagem promovida pela imagem. Entretanto, Claudia Gorbman afirma que as possibilidades entre a música e a narrativa vão muito além da recorrente constatação de paralelismo (quando a música ratifica a imagem) e contraponto (quando a mesma encaminha-se para outra acepção

---

[25] CHION, Michel. *La musique*... op. cit.
[26] CHION apud BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema*: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. Belo Horizonte – MG, 2007. 174 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2007. p. 29.
[27] Idem, p. 26.
[28] STAM, Robert. apud COSTA, op. cit., p. 165.

da narrativa).[29] Cada inserção musical cria um efeito junto às imagens e, articuladas, transformam-se numa instância com significação nova e propriamente coletiva.

A pesquisadora norte-americana Claudia Gorbman, especialista em estudos do cinema e estudos femininos, assim, como Michel Chion, vem desde a década de 1980 escrevendo trabalhos propondo uma análise mais pormenorizada dos efeitos dos sons no cinema.[30] Em seu livro "Unheard melodies", de 1987, a autora defende que o cinema clássico hollywoodiano – principalmente o gênero melodrama – das primeiras décadas do século XX, engendrou uma produção musical bastante específica, e por vezes repetida em obras posteriores. Para Gorbman, diferente dos outros sons, a música não causa estranhamento quando ocorre fora do quadro, não ficando o espectador disposto a questionar de que "lugar" a mesma surge.[31] A música entra e sai de quadro, preenchendo os vazios e, na maior parte das vezes, sem gerar um impacto sonoro, contribuindo para a continuidade narrativa. Em "Rock Estrela", as sequências videoclípticas normalmente iniciam-se nos planos anteriores e terminam nos seguintes ao videoclipe em si – muito embora os filmes de Lael não se enquadrem na formulação teórica principal de Gorbman.

A música dos filmes, de acordo com a referida pesquisadora, não deve ser ouvida conscientemente pelo espectador. Sua função é "lançá-lo" para a tela, de modo que, misturada aos outros sons, o espectador seja envolvido à narrativa. Os diálogos, por exemplo, nesse tipo de relação, são privilegiados, o que se configurou numa prática comum, não apenas no cinema, de se abaixar o volume das músicas quando entra no espaço sonoro a fala.[32] Pensando nessa música não diegética do cinema clássico norte-americano, as elucidações da autora influenciaram leituras para narrativas cinematográficas diferentes da estudada por ela. No caso dos filmes de Lael Rodrigues, e da produção cinematográfica juvenil, o aspecto da *inaudibilidade* – uma das maiores formulações de Gorbman – não pode ser aplicado, uma vez que as músicas, quase sempre, estão nos filmes "exatamente" para serem ouvidas.

É a própria Claudia Gorbman quem observa essa diferente relação. Em "Auteaur music", de 2007, a pesquisadora comenta que, cada vez mais, os diretores percebem a música como uma marca de um estilo autoral. Essas transformações encontram-se diretamente relacionadas com a emergência da cultura pop e das possibilidades de experiências

---

[29] GORBMAN apud BAPTISTA, op. cit., p. 43.
[30] Claudia Gorbman, interlocutora de Michel Chion, traduziu, inclusive, alguns livros do autor francês para a língua inglesa.
[31] GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies* – Narrative Film Music. Indiana: Indiana University Press, 1987.
[32] GORBMAN apud BAPTISTA, op. cit., p.33.

audiovisuais posteriores ao cinema, como a televisão.[33] Dessa forma, em outras possibilidades cinematográficas (e audiovisuais) as músicas não são mais "inaudíveis", assim como os filmes analisados nesta dissertação.

Os três filmes de Lael Rodrigues elegem músicas que, em muitos momentos, invertem a lógica *diegética*, tornando-se centrais para a fruição empreendida. Ao decidir que a canção "Brasil" seria executada quase que integralmente por três vezes ao longo de "Rádio Pirata", Lael abertamente faz com que a música (em toda a sua construção, rítmica, poética) seja o fio condutor daquela história. A música, fundamental nos filmes juvenis, faz parte, na verdade, da trajetória do cinema desde as suas primeiras experimentações, mesmo no período comumente denominado "mudo" ou "silencioso".

1.2 Uma trajetória do cinema sonoro

O período que se estende das primeiras exibições do cinematógrafo até o momento de sonorização (sincronizada) das imagens tornou-se um amplo campo de estudos interdisciplinar, não havendo, em contrapartida, um consenso entre os pesquisadores quanto à sua própria nominação. Usualmente, classifica-se esse tempo histórico da cinematografia mundial como cinema mudo, embora Luiz Manzano atente para os termos "silencioso" e "surdo", utilizados, respectivamente, por Jean Mitry e Michel Chion.[34] Já Márcia Carvalho reafirma que o cinema nunca foi "não-sonoro", mas sim mudo, "isto é, literalmente privado da fala"[35] – embora a definição de mudez não possa ser reduzida apenas à fala, devendo abarcar os sons, em geral.[36] De todo modo, independente do debate registrado, há duas concepções importantes para esse início de reflexão: a ideia de "mudo" (ou qualquer outro termo que o substitua) foi construída no processo, já que no auge de sua existência não havia a separação com o "sonoro", colocada posteriormente. E, mais importante, contata-se que desde o início das atividades cinematográficas, a presença do som tenha se dado de formas diferentes.

---

[33] GORBMAN, Claudia. *Auteur Music*. LA: UCLA Press, 2007.
[34] MANZANO, op. cit., p. 40.
[35] CARVALHO, Márcia. A trilha sonora do cinema: proposta para um "ouvir" analítico. In: *Caligrama*. São Paulo: USP, Vol. 3, nº. 1 – jan./abr. 2007. p. 2.
[36] De acordo com a sexta definição do dicionário online Michaelis para a palavra mudo: "diz-se do aparelho sonoro que, por defeito, não emite sons" e a quarta do dicionário Aurélio: "que não soa". Cf. < http://michaelis.uol.com.br/> Acesso em 14 novembro 2012; FERREIRA, Sérgio Buarque de Holanda. *Miniaurélio século XXI escolar*: o minidicionário da língua portuguesa. 4ª ed. rev. Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

João Máximo considera que a primeira exibição dos irmãos Lumière, no ano de 1895, em Paris, havia sido acompanhada por um piano, opinião não partilhada por Andreson Carvalho, que aponta que as primeiras exibições dos irmãos franceses não receberam qualquer acompanhamento musical.[37] No entanto, resta a observação sobre a projeção "L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat" ("A chegada de um trem à estação de La Ciotat"), umas das primeiras dos dois irmãos franceses a ser ter notícias, que já trazia uma concepção inerente quanto à ideia de movimento e ritmo, remetendo-se à memória auditiva.[38] Essa memória era frequentemente acionada nos filmes do período mudo, o que enfatiza que a apreciação do som já compunha o aparato estético daquela produção inicial – sobretudo nos filmes em que a ideia de montagem estava presente. Quando da chegada do cinema sonoro, no final da década de 1920, cineastas como Eisenstein e Fritz Lang enfatizavam a capacidade dessa montagem em anunciar elementos sonoros apenas pelos cortes e planos.[39] Ao longo de anos, cineastas desenvolveram técnicas e linguagens criativas para dar conta da ausência dos sons sincronizados e a emergência desses, parecia, a princípio, tolher a prática de montagem por eles exercitada.

Mais claramente sonora do que a memória auditiva – que requer, inclusive, que o indivíduo a tenha – logo nas primeiras exibições dos muitos equipamentos de projeção que surgiam na passagem do século XIX para o XX, pianistas ou organistas acompanhavam, de forma improvisada, as imagens em movimento. Com o passar do tempo, em algumas salas, pequenas orquestras se apresentavam tanto nos intervalos de uma projeção e outra, quanto no acompanhamento delas.[40] Alguns cineastas pioneiros já valorizavam a presença de músicas na narrativa, como D. W. Griffith, em contraste à posição já anunciada de Eisenstein. Na realidade, o que o cineasta russo (além de Lang e outros) criticava era a falta de critérios e o uso indiscriminado dos sons, a partir do que notava nos filmes produzidos pelo cinema norte-americano no início da sincronização som-imagem.[41]

A sincronização já era uma busca desde os primeiros inventos, testada, simultaneamente, por vários cientistas de diferentes localidades.[42] Thomas Edison realizou em 1889 projetos experimentais, que resultariam no *cinefonógrafo*, mas não lograram êxito. A união de estúdios já existentes, como a Warner e a Fox, com inventores e cientistas acelerou o

---

[37] MÁXIMO, João. *A música do cinema* – Os 100 primeiros anos. Volume 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 9. CARVALHO, Andreson. op. cit., p. 39.
[38] MANZANO, op. cit., p. 38.
[39] Idem, p. 44.
[40] MÁXIMO, op. cit., p. 9.
[41] MANZANO, op. cit., p. 90.
[42] Idem, p. 85.

processo de pesquisas, resultando na inauguração do Vitaphone, o primeiro equipamento a ser lançado comercialmente e a ter sucesso na sincronização entres as imagens e os sons.[43] O sistema era caro e fazia com que as salas, ou investissem em adaptações para receber os grandes projetores, ou fechassem, por não se adequarem à nova realidade técnica do cinema.[44] Os discos usados nos fonógrafos, nas primeiras produções do cinema sonoro, eram gravados nos próprios estúdios de filmagem. Esses tiveram que ser ajustados para receber microfones e gravadores muito grandes, além de sistemas de isolamento das câmeras dos ruídos existentes nos estúdios (e do alto som produzido pelas próprias câmeras).[45] Essa necessidade técnica acabou por influenciar a estética dos filmes, pois a mobilidade dos atores em cena ficava mais comprometida.

O período de passagem do cinema mudo para o sonoro nos Estados Unidos, entre 1926 e 1929, foi característico de experimentações que levaram ao aperfeiçoamento dos equipamentos (além do Vitaphone, os outros que surgiam com funções semelhantes) que já sustentavam a sincronização. Em 1926, o filme "Don Juan", de Alan Crosland, estreava nos moldes acima descritos, embora só contasse com músicas e ruídos. O mesmo diretor, no ano seguinte, fez o primeiro filme falado, "O cantor de jazz" ("The jazz singer") e em 1928 seria lançado o primeiro inteiramente falado, "Luzes de Nova Iorque" ("Lights of New York", dirigido por Brian Foy). As primeiras produções sonoras norte-americanas, os chamados *talking films*, tinham a intenção de exibir o novo recurso, através de diálogos incessantes e a inclusão de ruídos e sons dos estúdios sem uma seleção artística para tal.[46] Esse tipo de uso dos sons encontrava resistências e teorizações sobre as necessidades de sua inserção junto às imagens, como as já abordadas anteriormente, não só nos Estados Unidos, mas também em outros países, como o Brasil.

Desde o final do século XIX, tanto aparelhos que projetavam imagens, quanto aqueles que só emitiam sons, como gramofones e fonógrafos, eram comercializados no Brasil, inclusive para além do habitualmente citado circuito Rio-São Paulo, como salienta Fernando Costa.[47] Um dos marcos desse processo foi protagonizado pelo sueco Fred Figner, que

---

[43] Criação da Warner Bros., Bell Telephone e Western Eletric, o Vitaphone era "um sistema de sincronia mecânica entre um projetor de imagens com velocidade de 24 quadros por segundo, ligado por cabos a um fonógrafo que reproduzia um disco de vinil de 16 polegadas a 33 1/3 rotações por minuto (suficiente para um rolo de 10 minutos) com uma resposta de frequência de 50 a 5.500 Hz. O fonógrafo, por sua vez, era conectado a um amplificador e este, a caixas acústicas". MENDES, Eduardo Simões dos Santos apud MANZANO op. cit., p.86.
[44] CARVALHO, Andreson. op. cit., p. 44.
[45] MANZANO, op. cit., p. 87.
[46] Idem, p. 88.
[47] COSTA, op. cit., p. 12.

fundara em 1900 a Casa Edison, no centro da cidade do Rio de Janeiro, local que se tornaria um catalisador de vendas dos equipamentos, de tentativas de exibições sincronizadas, além das gravações fonográficas que realizavam. As primeiras exibições sincronizadas no Brasil (conhecidas como atrações falantes) duravam poucos minutos e normalmente eram canções exibidas por último, como atração principal, numa série de curtas importados de países europeus.[48] Durante alguns anos da primeira década do século XX, essas experiências tentavam realizar a sincronia almejada por muitos, embora rejeitada por outros.

Assim com em outros países, no Brasil, orquestras eram contratadas para tocar em salas de exibição, muitas vezes apenas nas salas de espera. Essa forma de acompanhamento sonoro conviveu com as inciativas de sincronia por equipamentos, perdendo espaço adiante com o advento definitivo do cinema sonoro. As salas de exibição com espaço para projeção e espera no Brasil datam do início do século XX, precedidas pelas pertencentes aos salões de novidades, nos quais os pequenos filmes estavam inseridos. A partir de 1908, durando até poucos anos seguintes, um tipo de produção denominada "filmes cantantes" conseguiria algum sucesso comercial em salas brasileiras. Travava-se de pequenos filmes musicais, dublados pelos atores/cantores posicionados atrás das telas, sendo a maioria de produção nacional.[49] A precariedade dos equipamentos, que se desgastavam rapidamente, encaminhou as experiências para formas de sincronismo mais artesanais, como essa dos filmes cantantes.

O sistema Vitaphone passou a ser utilizado no país a partir do final da década de 1920, sendo o curta "Bentevi", do italiano Paulo Benedetti, em 1927, um marco desse processo. Na passagem para a década de 1930, alguns filmes norte-americanos sonorizados já estreavam em salas brasileiras. O primeiro longa nacional sonorizado foi realizado em 1929, por Luiz de Barros – a comédia "Acabaram-se os otários" – seguido por outros, entre eles, o musical "Coisas nossas", de Wallace Downey, de 1931, citado comumente como o primeiro sucesso sonoro brasileiro.[50]

Enquanto o Vitaphone era largamente utilizado nos Estados Unidos e experimentado no Brasil, outro aparelho, o Movietone, ainda na década de 1920, já possibilitava a gravação do som diretamente na película (som óptico), o que resolvia os problemas de erros de sincronia e os chiados comuns do Vitaphone. Além disso, esse novo sistema celebrava com mais êxito a união entre sons e imagens no cinema. No Brasil, o estúdio Cinédia, no ano de

[48] Idem, p. 33.
[49] Idem, p. 39.
[50] Idem, p. 122.

1933, utilizou o novo tipo de sonorização em “Como se faz um jornal moderno” (Adhemar Gonzaga) e “A voz do carnaval” (Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro).[51] Assim como nos Estados Unidos, o cinema sonoro era alvo de críticas que destacavam desde o excesso de diálogos, até a inutilização das orquestras, uma vez que os sons passavam a ser inseridos, ou por aparelhos sincronizados, ou na própria película. O emprego do Movietone e de outros equipamentos com gravação de som ótico expandiu-se a partir dos anos 1930.

Nas décadas de 1950 e 1960 a indústria cinematográfica investiu em equipamentos de captação de som e câmeras mais leves, o que facilitava as filmagens em ambientes externos, com gravação de som direto. No mesmo período, o sistema estéreo tomava o lugar da reprodução mono. No Brasil, entretanto, a adaptação das salas de exibição era lenta, atingindo a poucos cinemas de início.[52] Quanto à gravação de som direto, as primeiras inciativas bem sucedidas no Brasil foram feitas nos documentários – enquanto os filmes de ficção, em maioria, continuavam a se utilizar largamente da dublagem em estúdios como mecanismo principal de sonorização.[53] No filme “Bete Balanço”, há inclusive escolhas estéticas quanto à opção de dublagem, como a utilização de um dublador conhecido do grande público, com o objetivo de conferir um significado especial à cena, cognoscível entre aqueles que partilhavam os códigos referidos.[54]

Nos anos 1970 uma nova transformação na indústria foi empreendida por intermédio do desenvolvimento do sistema Dolby. Com ele, os filmes de 35 mm passavam a ser exibidos em quatro canais sonoros (dois estéreos e dois monos). Na década seguinte, o sistema se aperfeiçoou, agregando novas possibilidades de redução de ruídos.[55] As pesquisas tecnológicas encaminharam o cinema à “era digital”, nos anos 1990, modificando definitivamente as formas de captação e reprodução de sons e imagens.

No Brasil, o som constituiu-se como um desafio a ser enfrentado pelos cineastas, exibidores, mas também pelo público. Fernando Costa aponta alguns dos problemas existentes: a falta de planejamento quanto ao uso de som direto, já que dificilmente os editores de som visitavam as locações previamente; os poucos recursos dos laboratórios de sonorização; os equipamentos antigos, já que os lançamentos do mercado internacional não

---

[51] Idem, p. 122.
[52] CARVALHO, Andreson. op. cit., p. 44.
[53] COSTA, op. cit., p. 164.
[54] A utilização da voz de Luís Motta, dublador do personagem “Kojak”, de série homônima, confere ao personagem, a princípio enigmático, sentido e identificação. A passagem será melhor abordada no capítulo 5.
[55] CARVALHO, Andreson. op. cit., p. 45.

chegavam a contento no país; a qualidade precária das salas de exibição.[56] Durante muito tempo, solidificou-se, até mesmo como uma marca do cinema brasileiro, a sua sonorização malsucedida. Em reportagem sobre o lançamento de "Rock Estrela", o jornalista Okky de Souza afirmava, na revista "Veja": "as trilhas sonoras costumam estender ao toca-discos o prazer que se tem ao assistir a um bom filme. O caso do LP 'Rock Estrela', porém, é diferente: ele complementa o filme, pois só ao se ouvir o disco pode-se compreender as letras das canções que na tela embalam Rock e seus amigos".[57] Problema semelhante era apontado em reportagem da "Folha de São Paulo" de 1975, que afirmava que as salas brasileiras não estavam adequadas para receber filmes como "Woodstock" (1970), gravados com aparelhagem quadrissônica, quando não havia cinemas com esse tipo de recurso no país.[58]

Nos filmes juvenis brasileiros, os problemas referentes ao som, sobretudo das salas, revelavam-se preocupantes aos realizadores, já que as canções recebiam um destaque considerável nas narrativas. Na década de 1980 havia poucos técnicos que faziam reparos nas salas de exibição, enquanto os projetores e as caixas de som se deterioravam com o passar do tempo de uso. As peças de reposição dependiam da oferta no mercado internacional e a acústica da maioria das salas não facilitava o bom desempenho sonoro.[59] Como os filmes brasileiros "precisavam" ser ouvidos, quer dizer, não eram legendados, saíam-se mais prejudicados pelos problemas citados.[60] Em se tratando daqueles em que as canções eram uma espécie de protagonista, o comprometimento era maior. Uma estratégia dos diretores para sanar parcialmente essa dificuldade de entendimento das letras cantadas – quando essas eram fundamentais para a fruição das histórias – era a sua divulgação anterior, que além de servir como publicidade para os filmes, facilitavam a compreensão e identificação no momento de exibição. A mesma reportagem da "Folha de São Paulo" comenta que o Cinema I tentou fazer uma semana de música pop e o que conseguiu "foi irritar a plateia com a péssima qualidade sonora".[61]

A importância adquirida pelo som ao longo das décadas fez com que não apenas os estúdios e salas de exibição tivessem que se adaptar. A classe cinematográfica também viu nascerem funções antes, ou inexistentes, ou acumuladas junto a outras, como técnicos de som,

---

[56] COSTA, op. cit., p. 175.
[57] SOUZA, Okky. No LP, as letras que não se ouvem no cinema. *Veja*, São Paulo, 12 fevereiro 1986, p.70.
[58] GOUVEIA, Carlos A. Rock. No cinema: sucesso, fama e fracasso financeiro. *Folha de São Paulo*, (SP), 04 agosto 1975.
[59] COSTA, op. cit., p. 176.
[60] Ibidem.
[61] GOUVEIA, Carlos A. Rock. No cinema: sucesso, fama e fracasso financeiro. *Folha de São Paulo*, (SP), 04 agosto 1975.

microfonistas, editores de som etc. Fernando Costa aponta que essa formação especifica seria um problema constante no cinema brasileiro, ao passo que em cinematografias de outros países, é possível notar a presença de profissionais especializados em som, já em meados do século XX.[62] O pesquisador comenta que a função de edição de som, antes atribuída ao montador, no contexto brasileiro, só começou a se desenvolver no final dos anos 1970, com a vinda da francesa Dominique Paris, e a criação de um grupo de editoras de som na década de 1980.[63] Dos três longas de Lael Rodrigues, o único a contar na ficha técnica com o termo "diretor de som" é "Rock Estrela", função exercida por José Moreau Louzeiro. Nos outros dois filmes, algumas funções ligadas à sonorização foram divididas entre alguns profissionais (mixagem, ruídos), indicando a possibilidade do próprio diretor, por também ser o montador, ter coordenado a edição e direção de som.

Sem dúvidas, dentro da banda sonora da filmografia de Lael Rodrigues o que se destaca é a trilha sonora musical. As trilhas não chegam a ser um capítulo à parte da trajetória da sonorização do cinema, uma vez que caminharam lado a lado às transformações das técnicas de captação e reprodução sonora. Ainda assim, suas especificidades com relação aos outros elementos da banda sonora, e seu destaque para esta pesquisa, exigem uma análise sobre seus desdobramentos até seu encontro com a produção fonográfica.

1.3 As trilhas sonoras musicais

O termo trilha sonora remete ao original *soundtrack*, que, no caso do cinema, não seria exclusivamente a música, mas toda a teia sonora que compõe o filme. A utilização mais corrente, entretanto, é mesmo a que qualifica as músicas, incidentais ou não, como a trilha sonora da peça audiovisual. Como as canções dos filmes tornaram-se produtos da indústria fonográfica com bastante expressão mercadológica, as músicas incidentais originais, compostas especialmente para o filme, receberam a designação de *score*, a fim de diferenciá-las das anteriores.[64] Uma canção também pode ser original, podendo, em decorrência da análise, ser classificada como *score*. O fato é que a música é um elemento central da história

[62] COSTA, op. cit., p. 175.
[63] Ibidem.
[64] BERCHMANS, Tony. *A música do filme*: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras, 2006. p. 20.

do cinema mundial e seus usos são tributários dos contextos históricos aos quais ela foi fomentada.

João Máximo adverte que, quanto à música de cinema, existem três "clichês" que atravessam o tempo: "a melhor música de cinema é a que não é notada; a música dos filmes só funciona nos filmes; uma boa música pode ocultar os defeitos de um mau filme, assim como uma música ruim pode destruir uma obra-prima".[65] Sem se dispor a desfazer analiticamente os "clichês", o autor já demonstra, todavia, por essa classificação que confere, sua discordância das ideias citadas. As dificuldades de se pensar a trilha sonora – e que levam, recorrentemente, à sustentação de afirmativas baseadas em pouca reflexão teórica – são fruto, entre outros fatores, da interdisciplinaridade inerente aos estudos da música no cinema.[66]

Baseados na musicologia e no cinema, enquanto campos geradores, os estudos sobre as trilhas suscitam conhecimentos específicos das áreas apontadas, embora seja necessário o estímulo à entrada de outros saberes nessa seara, partindo-se dos referenciais próprios de cada ciência, como a História. Susana Miranda indica que os primeiros textos sobre o tema, já na passagem do cinema mudo para o sonoro, foram escritos por compositores, o que explicaria a ênfase inicial nos aspectos musicais, em detrimento das funções narrativas e estéticas audiovisuais. No decorrer do tempo, cineastas e críticos de cinema também passaram a escrever sobre o assunto, mesmo sem uma sistematicidade, quer dizer, sem cunhar uma tradição de estudos solidificada por um número expressivo de pesquisas e trabalhos relacionados. Miranda ainda estabelece o final da década de 1970 como marco para os estudos da música no cinema, possibilitados pelas novas técnicas que tornavam a apreciação dos sons mais palatáveis.[67] É preciso salientar que há uma distinção levantada por alguns escritos sobre a música de cinema e a música no cinema, como defendia o compositor e maestro Pedro Neschling em reportagem à "Folha de São Paulo", em 1980.[68]

Como a música é normalmente pensada no cinema como "coestruturação" das imagens, retomando o conceito de Chion, sua realização mais elaborada tende a ser deslocada para a pós-produção dos filmes, uma vez que o assentimento majoritário entre os diretores é de que as trilhas devem conferir sentidos às imagens, e não o contrário. Nesse processo de

---

[65] MÁXIMO, op. cit., p.8.

[66] MIRANDA, Susana Rech. Música, cinema e a constituição do campo teórico. In: *Contracampo*. Niterói: Programa de pós-graduação em comunicação - Universidade Federal Fluminense n. 23, dezembro de 2011. pp. 160-170. p. 161.

[67] Ibidem.

[68] Neschling comenta que quando a música é óbvia, tende a enfraquecer o visual. Cf. CAMBORÁ, Isa. Neschling, o premiado compositor de Gaijin. *Folha de São Paulo* (SP), 04 maio 1980.

criação, em termos musicais, o mais correntio é a opção feita pelos diretores da chamada trilha referencial (*temporary* ou *temp tracks*): o próprio (ou o assistente de direção) inclui algumas músicas na primeira edição, com objetivo de indicar ao diretor musical, que só então passa a fazer parte do processo, os conceitos e intenções que deseja imprimir em cada sequência a partir das músicas.[69] A orientação das canções passa pelo crivo do diretor geral do filme, e às vezes, do produtor. O resultado desse encaminhamento desemboca no fato das trilhas serem, em sua grande maioria, compostas após os filmes passarem pela montagem e edição final das imagens. Por outro lado, alguns diretores promoveram, na história do cinema, relações mais livres com a sonorização musical, trazendo os compositores para etapas anteriores de realização das filmagens.[70]

Conforme abordado no tópico anterior, o som e a música participam diretamente do cinema, desde as primeiras exibições no período silencioso. Se ainda não é possível afirmar uma trilha sonora nas primeiras décadas do século XX, por outro lado, a atuação das músicas não deve ser ignorada. Muitos autores comentam os motivos que levaram à aplicação da música no cinema mudo, mas Claudia Gorbman sintetiza alguns fatores explicativos desse uso.[71] Entre eles, o fato de que a música já era empregada no acompanhamento de outros tipos de espetáculo, sendo uma prática comum, portanto, a participação de músicos apresentando-se ao vivo em eventos e mostras de tecnologias, teatros, cafés. Além disso, a música cobria o som provocado pelos projetores, argumento muito utilizado quando se quer revogar a participação sonora no cinema mudo, atribuindo-lhe uma conotação meramente mecanizada.[72] E ainda, a música era capaz de definir o ambiente sonoro, enfatizando emoções e sentimentos, exercício ascendente ao longo das primeiras décadas do cinema, quando esse se tornava uma expressão particular – e não apenas um elemento tecnológico de um salão de novidades.

Das músicas improvisadas até os primeiros contratos realizados entres os grandes estúdios norte-americanos e compositores, as trilhas sonoras foram construindo sua história atreladas aos desenvolvimentos de equipamentos sincrônicos, de ampliação das salas de exibição, de reserva de custos nas produções para o investimento nos sons e músicas. Já na década de 1910, empresas como a Edison passaram a editar partituras específicas para ressaltar determinadas cenas (romance, medo, comédia etc.).[73] Para o cinema brasileiro dessa fase, as partituras, de inicialmente inexistentes – já que também predominavam-se as

[69] BERCHMANS, op. cit., p. 28.
[70] CARVALHO, Márcia, op. cit., p. 3.
[71] GORBMAN apud BAPTISTA, op. cit. 14.
[72] Cf. LONDON, Kurt apud MÁXIMO op. it., p. 9.
[73] MÁXIMO, op. cit., p. 11.

improvisações – passaram a vir acompanhadas, na década de 1920, dos filmes realizados nos Estados Unidos. Tony Berchmans comenta que a cadeia de cinema Lowe's, em Nova Iorque, possuía 50 mil partituras em seu repertório.[74] A música erudita (ou clássica) sempre foi uma parceira privilegiada nas primeiras trilhas, embora no Brasil ela convivesse, já no princípio, com algumas incursões (e, em alguns momentos, predomínio) de canções populares. Desde os filmes cantantes, músicas populares executadas no cinema tinham suas partituras vendidas em casas especializadas, além de contribuírem para as gravações fonográficas de gêneros musicais brasileiros.[75]

O cinema sonoro, entretanto, tirava das mãos dos maestros as decisões quanto às escolhas das trilhas, além de gerar a perda de espaço das próprias orquestras, ao menos se forem consideradas as apresentações de acompanhamento. A primeira trilha sincronizada por equipamentos foi a do já citado "Don Juan", sendo a música composta por David Mendoza, Edward Bowes e William Axt. No Brasil, nomes que se consagram na música do século XX passaram pela experiência das orquestrações em salas de exibição, como Pixinguinha, Ari Barroso, Villa-Lobos, entre alguns outros. No início da década de 1930, o cinema hollywoodiano explorava o trabalho de compositores que alteravam definitivamente os registros da música de cinema, tornando-a uma atividade regular e específica – como Max Steiner e Bernard Herrmann.[76] Ainda em 1929, no Brasil, o filme "Barro humano" (Adhemar Gonzaga) tinha uma trilha composta especialmente para si (organizada pelo maestro Alberto Lazzoli), executada por uma orquestra, ao vivo. Os compositores das primeiras trilhas brasileiras também vinham de formação clássica, como Radamés Gnatalli, Francisco Mignone, César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro e conviveram com a mistura do estilo erudito romântico com os gêneros mais populares.[77]

Os anos 1930 são marcados pelo reconhecimento da indústria cinematográfica quanto à relevância dos sons no cinema. Na primeira metade da década são criadas as categorias de

---

[74] BERCHMANS, op. cit., p.103.
[75] COSTA, op. cit., p. 44.
[76] O cinema de Hollywood, contando com compositores inclusive europeus, gestou uma tradição pouco verificada no Brasil: a parceria entre diretores e compositores, que renderam inúmeras produções, em diferentes períodos da história do cinema mundial. Entre essas parcerias, destacam-se Alfred Hitchcock e Bernard Herrmann, Steven Spielberg e John Williams, entre outros. Max Steiner: austríaco, compôs trilhas originais, num momento em que a indústria cinematográfica aproveitava-se de partituras já existentes, na chegada do cinema sonoro. Entre suas trilhas de sucesso estão as de "King kong" (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933, EUA) e "Casablanca" (Michael Curtiz, 1942, EUA). Bernard Herrmann: norte-americano, introduziu as vinhetas, pequenas passagens sonoras nos filmes e introduziu instrumentos variados nas sonoridades dos filmes. Compôs muitas trilhas, como "Um corpo que cai" ("Vertigo", 1958, EUA), "Psicose" (Psycho, 1960, EUA), ambos dirigidos por Alfred Hitchcock e "Cidadão Kane" ("Citizen Kane", Orson Welles, 1941, EUA). Cf. BERCHMANS, passim.
[77] HOINEFF, Nelson. Bons sons e nada de novo em nossas trilhas. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 07 março 1978.

melhor trilha sonora original e melhor canção na premiação do Oscar. A participação das canções nas trilhas já denotava a influência que elas teriam nos anos seguintes. No Brasil, o samba passava a percorrer mais amplamente a cidade do Rio de Janeiro, fato do qual o cinema se abeberou, como na composição da música-título do filme "Cidade mulher" (Humberto Mauro, 1936) por Noel Rosa.[78] Os anos seguintes do cinema brasileiro estreitaram ainda mais a relação com a música popular, por meio das comédias musicais (chanchadas), que se aproveitavam dos sucessos das rádios e das músicas de carnaval, utilizando-as como trilhas em potencial. É preciso marcar essa trajetória, que adiante chegará nos filmes de Lael Rodrigues, reconhecendo que a filmografia juvenil brasileira, apesar de ter recebido forte influência do cinema estrangeiro, sobretudo o hollywoodiano, no que tange aos números musicais, igualmente dialogou com a própria cinematografia nacional.

As chanchadas, mas também as canções dos dramas românticos da companhia paulista Vera Cruz, com o aproveitamento de recursos e investimentos na inclusão de artistas e canções de sucesso, cediam poucas oportunidades para a gestação de um amplo leque de trilha sonora incidental. Os *scores*, muitas vezes, eram orquestrações das músicas populares conhecidas pelo grande público[79] – o que se configuraria em uma das características marcantes das trilhas posteriores, não apenas de filmes, mas também de outras produções audiovisuais, como as novelas televisivas.

A partir dos anos 1950, o cinema hollywoodiano precisava se apoiar em outros referenciais para a produção musical, visto que a televisão tornava-se rapidamente um meio de atração de massa, o que se dissemina para outros polos cinematográficos no mundo. O jazz, e posteriormente, o rock, passaram a influenciar algumas produções e as canções populares atingiam o objetivo comercial – de atração de público, de parcerias com a indústria fonográfica – além de pontuarem as ações dos personagens.[80] Os musicais já certamente se utilizavam das canções, mas fora do formato que se consagraria a partir desse decurso, com a inserção direta cada vez mais frequente dos cantores e grupos musicais nas trilhas dos filmes. Os *scores* continuavam a ser produzidos, com alguns compositores se abrindo às novas tendências não tão formalmente eruditas.

No Brasil, o Cinema Novo, cinematografia preponderante desse mesmo período, rejeitou o uso erudito das trilhas musicais como prioritário, recaindo sobre os compositores

---

[78] COSTA, op. cit., p. 108.
[79] BERCHMANS, op. cit., p. 120.
[80] Idem, p. 123

populares a realização tanto de canções, quanto dos *scores*. As opções dos cineastas cinema-novistas são justificadas por alguns fatores, como a preferência pelas temáticas populares, além da recusa de um *modus operandi* hollywoodiano, o qual teve nas composições clássicas seu formato inaugurador.[81] Fernando Costa, entretanto, aponta a explicação do compositor John Neschling, que afirmara ser essa escolha não apenas ideológica, mas fruto também da ausência de músicos especializados em trilhas de cinema no Brasil, ressalvando-se algumas poucas exceções.[82] Os usos das trilhas no Cinema Novo expandiram as fronteiras consagradas pelos gêneros anteriores, como no emprego do cordel como narração, em "Deus e o diabo na terra do sol" (Glauber Rocha, 1964) e os ruídos enquanto trilha de "Vidas secas"(Nelson Pereira dos Santos, 1963).[83]

Costa ainda afirma que as músicas são o elemento sonoro mais explanado da produção dos anos 1960 e 1970, "que, por si só, é o período mais comentado dentro da história do cinema brasileiro".[84] De maneira geral, os estudos sobre música e cinema contemplam, mormente, a fase dos anos 1930 aos 1940, especialmente aqueles sobre a produção hollywoodiana.[85] Nesse sentido, as reflexões desta dissertação encontram-se na busca por um maior debate de uma cinematografia brasileira sobre a qual os pesquisadores vêm, gradualmente, se debruçando. As trilhas apoiadas na produção musical "pop" (no sentido de música de massa), sobretudo as da década de 1980, são corriqueiramente avaliadas como peças mercadológicas.[86] A despeito da óbvia intenção comercial de músicas como o rock no cinema, apenas constatar esse fato não parece contribuir com o entendimento das relações que se formam entre os diferentes meios de comunicação na segunda metade do século XX e que vão gestar uma cultura de consumo com expressões significativas em diversos grupos sociais.

A década de 1980 do cinema preponderante norte-americano acumulava, dos anos anteriores, a experiência na inclusão de ferramentas eletrônicas, sintetizadores e novos estilos, ao mesmo tempo em que compositores como John Williams traziam as grandes orquestras de volta à cena.[87] O cinema passava a encomendar com mais frequência canções pop para serem incluídas nos filmes, caso tanto de "Ases indomáveis" ("Top Gun", Tony Scott, 1986, EUA),

---

[81] MÁXIMO, op. cit., p. 127.
[82] COSTA, op. cit., p. 187.
[83] VAZ, Guilherme. O cinema bolo de noiva. *Jornal de Brasília*, Rio de Janeiro (RJ), 2 novembro 1989.
[84] COSTA, op. cit., p. 186.
[85] MIRANDA, op. cit., p. 161.
[86] VAZ, Guilherme. O cinema bolo de noiva. *Jornal de Brasília*, Rio de Janeiro (RJ), 2 novembro 1989.
[87] BERCHMANS, op. cit., pp. 51-57. John Williams: compositor norte-americano, com mais de quarenta indicações ao prêmio Oscar, compôs trilhas de sucesso como "Tubarão" ("Jaws", 1975, Steven Spielberg, EUA), "Guerra nas estrelas" ("Star wars", George Lucas, 1977, EUA), entre outras.

como dos filmes juvenis brasileiros da época. Esses não apenas buscavam músicas já existentes, mas contavam com a composição específica por artistas de sucesso comercial para os filmes realizados naquele contexto. Igualmente cresciam as ocorrências de compositores que não possuíam formação erudita e atingiam, no cinema, repercussão com suas trilhas sonoras – como David Foster, responsável pelas trilhas de filmes com grande apelo juvenil, como "Karatê Kid – A hora da verdade" ("The Karate Kid" John G. Alvidsen, 1984, EUA) e "O primeiro ano do resto de nossas vidas" ("St Elmo's fire", Joel Schumacher, 1985, EUA).[88] No cinema brasileiro, essa inserção, bastante comum, pelos motivos já elucidados, promoveu a participação de, desde compositores da MPB, como Chico Buarque, até do rock, como Sérgio Dias, dos Mutantes.

João Máximo, que escreveu um dos trabalhos pioneiros publicados no Brasil na análise especificamente das trilhas sonoras, afirma que, em quase todos os casos, as composições dos "cancioneiros" não trouxeram contribuições alguma para a música de cinema, especialmente as de rock.[89] O autor, ocupado com as questões estéticas, embasa seu argumento no entendimento de que esse tipo de produção musical não oferece inovações estilísticas na forma de se fazer as trilhas sonoras. Como as elucidações deste presente trabalho passam ao largo dessa análise do autor, as canções de rock e suas trilhas oferecem aqui um amplo conjunto de possibilidades de compreensão de uma produção juvenil centrada nos anos 1980.

Máximo considera que esse tipo de trilha sonora, a qual ele denomina de "colcha de retalhos", "só devem ser levadas a sério considerando o empobrecimento que trazem para a música do cinema".[90] Mais uma vez, é preciso salientar que o autor trabalha com categorias e objetivos diferentes dos adotados nesta dissertação. É exatamente a "colcha" que faz com que essa produção seja alvo de algumas reflexões, pois seus "retalhos" sozinhos possuem outra significação se comparados ao momento em que se tornam um só produto. Em outras palavras, as trilhas dos filmes juvenis brasileiros oitentistas, ancoradas na música rock em efervescência, tornam-se um todo que atende aos interesses mercadológicos (e estéticos) de uma produção que se destaca diante de um público bastante específico. As músicas de cada artista ou banda participante das trilhas seguem isoladamente seus trajetos ("os retalhos se descolam da colcha"), de acordo com as possibilidades de sucesso de cada um. Os destaques eleitos nos filmes, em meio a trilhas com mais de dez músicas, são uma fonte de apreciação

[88] BERCHMANS, op. cit., p. 135.
[89] MÁXIMO, op. cit., p.86.
[90] MÁXIMO, op. cit., p. 81.

do acompanhamento desse processo de estruturação de uma ponte rentável entre as indústrias fonográfica e cinematográfica. Nesse sentido, o produto dessa relação, os discos das trilhas sonoras, surge como um tema importante para a elucidação dessa relação profícua entre cinema e música.

1.4 Mercado fonográfico e os discos de trilhas sonoras

O cineasta brasileiro Walter Salles afirmava em 1995 – na ocasião negociando com a PolyGram o lançamento do disco da trilha de seu filme "Terra estrangeira" – que junto com a montagem, a trilha "impõe um ritmo e pode dar sentido a um filme".[91] Percebendo a peculiaridade da música, e do seu potencial narrativo, os diretores, em geral, estimulam o lançamento das trilhas sonoras em discos, a fim de que, não somente se complete um ciclo mercadológico, mas também se ressalte um elemento de composição da narrativa, no caso, a música. Entretanto, o caminho que passa pelo lançamento de um filme e a gravação fonográfica de sua trilha, não é imediato, nem automático, principalmente no Brasil. Aos compositores restam menos possibilidades de reconhecimento público pelo seu trabalho, considerando que mesmo as trilhas comercializadas, em geral, destacam os nomes dos respectivos filmes, e não dos autores e arranjadores das músicas.

A música, pelas suas características elementares, tem tido maior êxito na interação com outras formas culturais (artísticas e industriais), participando ativamente da publicidade, televisão, teatro, cinema, rádio.[92] A fluidez que a música sugere faz com que ela seja apropriada por diferentes meios, assumindo funções específicas e tonalizando as expressões a partir de seus referenciais sonoros. No cinema, além das atribuições anteriormente comentadas, a música é potencializada quando destacada do seu contexto (por vezes) original – já que nem todas as músicas de filmes são feitas exclusivamente para os mesmos – e transformadas num produto à parte. Os discos (considerando compactos, LPs, CDs etc.) sinalizam o objetivo de ocupação de um mercado próprio, irrigado pelos cinéfilos, mas, quando utilizados com mais amplitude, também situado pelos admiradores das bandas e artistas participantes daquele produto fonográfico.

---

[91] PAIVA, Anabela. A música entra em cena. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 30 dezembro 1995.

[92] TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. Som livre e trilhas sonoras das telenovelas: pressupostos sobre o processo de difusão da música. In: GUERRINI, Irineu Jr.; VICENTE, Eduardo. (org.) *Na trilha do disco*: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. pp. 23-40. p. 23.

Retomando as "colchas de retalhos",[93] trazidas pela leitura do trabalho de João Máximo, as coletâneas de filmes de rock tornaram-se, em muitas circunstâncias, uma espécie de catálogo das gravadoras com lançamentos de novas apostas, divulgação e, caso o filme alcançasse alta bilheteria, de celebração do projeto empreendido. Assim, possibilitava-se o interesse pelas obras particulares de cada artista e não apenas a sua música presente na trilha. As trilhas sonoras de filmes que contavam com o rock tiveram em "Sem destino" ("Easy rider", Dennis Hopper, 1969, EUA) um exemplo de utilização para além das coletâneas com a reunião de hits, já que as canções escolhidas faziam parte da narrativa empenhada pelo diretor. "A primeira noite de um homem" ("The graduate", Mike Nichols, 1967, EUA) foi a primeira trilha a contar com composições do universo pop originais, feitas detidamente para o filme – nesse caso, por Paul Simon (da dupla Simon & Garfunkel).[94] Máximo ressalta que a maior parte das coletâneas, próprias da emergência da música pop ao cinema, incluem, no entanto, uma série de canções sem relação com a história ou com os personagens, algumas nem sendo executadas nos filmes (ou o sendo em rápidas audições).[95] O mesmo autor enumera as três formas de inserção da música pop no cinema: quando compostas para filmes não musicais (como na ocasião de compositores de músicas populares serem convidados a realizar as trilhas), inspirando músicas incidentais (recaindo sobre usos de guitarra, teclados eletrônicos) e a já citada colcha de retalhos.[96]

O que se verá ao se tratar as trilhas dos filmes de Lael Rodrigues é que, a despeito de serem coletâneas de canções potencialmente de sucesso à época em que foram lançadas, muitas músicas presentes nos discos mantêm uma relação narrativa com sequências de cada longa. Na verdade, a máxima de que as músicas devem servir ao filme, repetida por alguns autores,[97] refere-se às músicas originais, feitas especialmente para determinados filmes. Na filmografia de Lael, como a extensa maioria das canções já existia antes de ser incorporada aos filmes, sua adição nas histórias promove uma constante tensão, entre músicas e narrativas, ora uma influenciando a outra. Tanto as músicas se encontram no reforço da história contada, como a própria história se adapta à interlocução com as canções incluídas ao longo dos filmes.

---

[93] A expressão também é utilizada por alguns jornalistas e críticos de cinema. Cf. LOBO, Edu. Sopa de feiticeiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 20 maio 1990.
[94] MÁXIMO, op. cit., p. 90.
[95] Idem, p.81.
[96] Idem, p.89.
[97] BERCHMANS, op. cit.; p. 20. CARVALHO, Márcia, op. cit., p. 2.

Assim como a trajetória do cinema brasileiro no que concerne ao som vem sendo traçada em paralelo ao caso norte-americano, as reflexões sobre o mercado de trilhas também será notada considerando essa relação. A justificativa passa pela apreciação final, pois a filmografia selecionada como objeto central deste estudo guarda, assim como a indústria fonográfica brasileira, um contato direto com essa referida produção internacional. O cinema norte-americano posicionou-se no mercado brasileiro de tal forma, que quando um filme nacional ultrapassa em bilheteria uma produção de Hollywood, seu sucesso é amplamente alardeado e comentado. De forma análoga, os produtos fonográficos e o controle exercido pelas grandes companhias norte-americanas marcaram a história musical brasileira, muito embora seja necessário pontuar que, nesse caso, as brechas encontradas pela produção nacional foram maiores do que o que se formou na cultura cinematográfica.

A pesquisa realizada por Eduardo Vicente sobre o mercado de discos da década de 1980 e 1990 é um dos poucos trabalhos direcionados a essa temática concluído nos últimos anos. O autor recupera dados que servirão para alguns apontamentos sugeridos aqui. A indústria fonográfica dos Estados Unidos, em meados do século XX, era controlada por quatro grandes empresas (RCA Victor, Capitol, Columbia e Decca), que detinham juntas 75% do mercado.[98] Como esse período coincide com a emergência de um mercado consumidor juvenil e de novas expressões musicais, como o rock, os selos menores (Atlantic, Sun Records, Imperial etc.) passaram a se ocupar desse mercado, considerando que as *majors* demoraram a atentar para essa nova possibilidade comercial. Quanto ao rock, as grandes gravadoras acreditavam se tratar de um modismo passageiro, o que levou a RCA e a Decca a contratarem, de início, cada uma, apenas um artista em seu catálogo (respectivamente, Elvis Presley e Bill Haley, representantes brancos daquela geração inicial).[99]

Algumas companhias de cinema entraram no mercado fonográfico, passando a atuar até na distribuição, diminuindo temporariamente o controle das quatro grandes empresas.[100] A partir da década de 1960, as gravadoras se transformaram em selos dentro das *majors*. Isso permitiu uma diversificação do *casting* das mesmas, além de contratos de distribuição e divulgação com outros selos menores – estabelecendo, assim, uma nova forma de controle do mercado, compartilhado com as gravadoras vindas do setor cinematográfico (como a WEA,

---

[98] VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil*: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. São Paulo – SP, 2002. 349f. Tese (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2002. p.21.
[99] FRIEDLANDER, op. cit., p. 41.
[100] VICENTE, op. cit., p. 21.

da Warner Bros.).[101] O mando das gravadoras não se manifestava apenas na concorrência no mercado, mas igualmente no gerenciamento das carreiras dos artistas. A Capitol, por exemplo, não lançou nos Estados Unidos os primeiros álbuns dos Beatles com o *tracklist* original. A gravadora retirava algumas músicas para reuni-las em coletâneas posteriores, visando, assim, ao aproveitamento máximo da comercialização dos produtos.[102]

No ano de 1967, a indústria do disco chegava à marca de um milhão de cópias vendidas, quantidade dobrada seis anos após. Em 1978, os números chegavam a quatro bilhões.[103] Entre 1978 e 1982, aponta Vicente, o faturamento da indústria fonográfica sofreu uma queda, não apenas no mercado norte-americano, mas no mundo todo. Algumas das explicações para a crise podem ser elucidadas a partir da análise de Simon Frith, que observa o desemprego crescente, o aumento das vendas dos gravadores domésticos e as novas possibilidades de entretenimento e tecnologias como motivadores para esse quadro.[104] A partir de 1984, as grandes gravadoras se recuperaram, investindo no mercado externo, em artistas com grande expressão local – o que se deu igualmente no Brasil, nesse período.[105]

Quanto ao mercado fonográfico brasileiro, de maneira geral, as décadas de 1960 e 1970 foram um período de crescimento e fortalecimento da indústria. Nesse mesmo momento, as empresas transnacionais se instalaram no país (Phillips-Phonogram, depois PolyGram, CBS, EMI, WEA, Ariola), acompanhando a RCA, já no mercado brasileiro desde os anos 1920. As empresas nacionais (como a Continental, a Copacabana e a Chantecler) também atuavam com destaque, exibindo um catálogo vasto de artistas nacionais com expressão popular. Os conglomerados de comunicação igualmente entraram no mercado, sendo o de maior sucesso empreendido pelas Organizações Globo, com a gravadora Sigla (e os selos Som Livre e Seta). Os conglomerados tinham, entre outras vantagens, a divulgação e publicidade dos seus produtos fonográficos nos outros veículos pertencentes às organizações.[106] No caso da Rede Globo, a utilização das músicas nas novelas possibilitava uma ampla exposição em rede nacional de um produto que tinha, a princípio, mais chances de atingir o sucesso comercial.

Com a perpetuação do protagonismo da Som Livre (que de, incialmente, selo, passou a representar toda a gravadora) e as vantagens das *majors* – que já tinham um catálogo de

---

[101] Idem, p. 23.
[102] FRIEDLANDER, op. cit., p. 129.
[103] FRIEDLANDER, op. cit., p. 328.
[104] FRITH, Simon apud VICENTE, op. cit., p. 25.
[105] VICENTE, op. cit., p. 25.
[106] VICENTE, op. cit., p. 68.

artistas com vendas asseguradas e aproveitavam-se da estrutura montada fora do país – as gravadoras nacionais (não conglomeradas) ficaram restritas a uma fatia do mercado com maior risco de investimento. A Continental, nos anos 1970, lançou novos nomes, como os grupos O Terço, A Bolha, Secos e Molhados e nos 1980, artistas paulistas que acompanhavam as novas tendências estéticas, em torno do compositor (de cinema, inclusive) Arrigo Barnabé. Ainda assim, elas conseguiam manter em seu repertório alguns artistas populares, que geravam um retorno para a manutenção das atividades. O BRock, considerando os seus maiores nomes, não esteve representado pelos selos brasileiros mais tradicionais.[107]

Assim como a emergência da sonorização no cinema exigiu que a indústria se transformasse em termos de divisão de trabalho, a indústria fonográfica viveu processo semelhante. No final da década de 1970, os produtores artísticos passaram a ter controle de um processo que antes ficava nas mãos do diretor artístico da empresa. Alguns produtores tiveram uma participação direta junto às bandas de rock, como Guto Graça Mello e, sobretudo, Liminha. A revista "SomTrês" realizou algumas matérias com produtores destacados naquele mercado, nos anos 1980, como Liminha, ex-baixista dos Mutantes, que em seu período na WEA produziu o disco com a trilha de "Bete Balanço", além de bandas como Titãs, Paralamas do Sucesso, Ira!, Ultraje a Rigor, entre outras.[108]

O BRock tinha um amplo apoio das gravadoras, o que é possível notar nas revistas da época, com suas propagandas sobre os lançamentos dos discos. Em edição de 1983, a revista "SomTrês" intitulava uma de suas reportagens: "Uma nova produção em série: rock".[109] A matéria analisava o bom momento do rock brasileiro no mercado fonográfico, apontando que, dentre as *majors* acima citadas, a PolyGram foi a última a investir em grupos do rock nacional. Os sucessos de vendas de algumas bandas estimularam a RCA/Ariola a criar, inclusive, um selo específico para a gravação de bandas de rock, abrangendo novas apostas, denominado "Plug". A segmentação de mercado era prática corrente nas gravadoras e com o "Plug", a RCA/Ariola almejava a concretização comercial dos investimentos no setor. Um festival foi organizado na casa de shows carioca "Canecão", para o lançamento das bandas que inauguravam o selo, entre os dias quatro e oito de outubro de 1986.[110] Contando com grupos mais experientes, como João Penca e seus Miquinhos Amestrados e Hanói-Hanói

---

[107] VICENTE, op. cit., p. 120.
[108] MIGUEL, Antônio Carlos. Um produtor com alma de músico. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 93, setembro 1986. pp. 68-69.
[109] UMA NOVA moda em produção: rock. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 56, agosto 1983.
[110] VILELLA, Oswaldo. *Anos 80*. Uma década de rock brasileiro. Rio de Janeiro: Paper virtual, 2004. p. 86.

(liderado por Arnaldo Brandão, ex-A Bolha), o selo ainda apostou em grupos que ocupavam o *underground*, como Violetas de Outono e Hojerizah. O retorno maior, em termos de repercussão, veio com as bandas gaúchas Engenheiros do Havaii e Nenhum de Nós.

Em meio a essa produção de discos em torno do BRock promovida pelas grandes gravadoras, uma cena independente criou-se, em diversas localidades, estimulando um mercado, às vezes paralelo, outras tangencial em relação aos produtos das *majors*. Novos selos foram criados, alguns relacionados a lojas especializadas em determinados segmentos do rock, como o punk. A cena independente, historicamente, foi palco de muitas manifestações ligadas ao rock e a outras expressões culturais juvenis, não apenas no Brasil, como na Inglaterra, Estados Unidos e outros países. A revista brasileira "Roll" divulgava lançamentos de alguns selos independentes, além de matérias em outras revistas abordarem essa cena *indie* brasileira.

Embora estivessem mais concentradas em São Paulo e identificadas com o meio punk *underground*, as gravadoras independentes se transformavam em reais possibilidades de concretização dos projetos de bandas alternativas, que não obtinham acesso aos grandes selos do mercado fonográfico.[111] A cena heavy metal, igualmente pouco comercial, se comparada a outros segmentos do rock, foi abastecida por selos próprios a esse estilo, como a mineira "Cogumelo Records", que lançou bandas como o Sepultura, na década de 1980, criando um circuito fora do eixo Rio-São Paulo.[112] Até mesmo a banda RPM, impulsionada pelo sucesso de sua carreira, criou um selo próprio, chamado "Revolução Discos", que, apesar de ter durado pouco tempo, lançou o disco da banda paulistana Cabine C ("Fósforos de Oxford", 1986). O maior problema dos selos independentes, rotineiramente apontado, era com relação à distribuição.[113] Se as gravadoras não se associavam às *majors* distribuidoras, a circulação dos produtos fora das lojas especializadas era comprometida. Para aquelas que desejavam apenas o circuito *underground*, isso não era exatamente um problema.

---

[111] A "New Face Records" tinha uma identificação direta com o punk rock e surgiu por intermédio de uma loja especializada no estilo, em São Paulo, a "Punk Rock Discos" (do vocalista da banda "Olho Seco", Fábio Sampaio). Os selos "Wop bop" e "Baratos Afins" também tiveram destaque no período e igualmente surgiram a partir de lojas voltadas ao punk rock. A loja da "Baratos Afins" transformou-se em "point" da cultura rock paulista e, além de coletâneas com novas bandas do "underground", seu selo lançou artistas como "Mercenárias" e "Ratos do Porão". A "Wop bop" atuava não apenas na venda dos discos, mas na confecção de material próprio (camisetas, fazines), além de ser uma das pioneiras na comercialização de discos punk internacionais. O selo da "Wop Bop" editou trabalhos do "Violetas de Outono", "May East", entre outros. Cf. BRYAN, op. cit., p. 82; <http://www.beatrix.pro.br/mofo/rene.htm. http://www.baratosafins.com.br/>. Acesso em: 05 janeiro 2013.

[112] Outros selos voltados ao heavy metal foram o "Woodstock", o "Devil Discos" e o "Rock Brigade", de São Paulo; e o "Heavy" e o "Point Rock", no Rio de Janeiro. VILELLA, op. cit., p. 85

[113] *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n. 33, abril 1988.

Uma solução largamente utilizada na década para a gravação de bandas de rock eram as coletâneas, chamadas por alguns jornalistas de "paus-de-sebo".[114] As coletâneas ofereciam ao mercado desde os *hits* radiofônicos do momento, com uma clara noção dos objetivos de retorno imediato para as gravadoras, assim como lançavam várias bandas em um só disco, apresentando uma ou duas canções de cada artista. No levantamento realizado na discoteca do Museu da Imagem e do Som (MIS), do Rio de Janeiro, no período compreendido entre 1983 e 1989, foram encontradas dez coletâneas nacionais diretamente ligadas a bandas de rock. É possível vislumbrar que esse número seja bastante pequeno diante da quantidade real de discos seguindo esse formato, lançados no período.[115] Dentre os discos analisados, o LP "Rock 1984" apresentava os lançamentos do selo Barclay, com bandas que, adiante, não conseguiram se estabelecer no mercado fonográfico.[116] O mesmo fez a RGE, com o álbum "Metal Rock", atendendo a uma demanda por esse estilo, que crescia em admiradores no Brasil, ao longo da década de 1980.[117]

As coletâneas dos selos independentes paulistas não constavam no acervo da referida instituição, mas são bastante expressivas nesse cenário, pela sua proposta de divulgação do universo musical *underground*. Assim como os similares, que lançaram artistas de Minas Gerais ("Rock Forte", Plug/RCA, 1987) e Rio Grande do Sul ("Rock Grande do Sul", RCA, 1985), também divulgadas em revistas da época. Uma das coletâneas mais emblemáticas nesse sentido foi o "Rock Voador", lançado pela Elektra/WEA, que concretizava em disco um projeto da cena cultural juvenil carioca "Circo Voador", que influenciou muitas bandas, além de grupos de teatro, escritores e cineastas da época.

Nem sempre o objetivo das gravadoras era divulgar novos grupos, como já fora apontado. Alguns discos de rock eram lançados no mercado, contendo os sucessos de bandas, a fim de circular um material em períodos de entressafra, enquanto os artistas preparavam seus novos trabalhos. São exemplos desse tipo de coletânea os discos "Verão 84" (CBS), com músicas do Barão Vermelho, Rádio Táxi, além de cantores como Neusinha Brizola, entre outros e "Over Doze" (Sigla, 1986), com participação de Léo Jaime, Cazuza, Camisa de Vênus e mais alguns artistas. Para as bandas iniciantes, fazer parte de uma coletânea "puxada"

---

[114] Cf. DAPIEVE, passim; BRYAN, passim.

[115] A seção "Índice de títulos", da revista "SomTrês" é um indicativo desse número maior, assim como as críticas aos lançamentos presentes na revista "Bizz", além de produtos citados em bibliografia do tema. Cf. BRYAN, passim; DAPIEVE, passim; ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*. s/l: DBA, 2002, passim.

[116] As bandas presentes na coletânea, com duas músicas cada, são: Tan-tan Club; Grupo Rio; Lóla e Via Aérea; Valéria e Alma de Borracha e 6L6.

[117] Na coletânea estão presentes os grupos Made in Brazil; Eclipse; Atack; Máscara de Ferro; e o cantor Di Castro (ex-"Sangue da Cidade"). Todos interpretam duas canções.

por sucessos de artistas já nacionalmente conhecidos era a oportunidade de transformar seus singles em LPs próprios – o que raramente ocorria.

Eduardo Vicente utiliza-se de dados do NOPEM (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado) para o levantamento das vendas dos discos no mercado brasileiro, compreendidos no período da década de 1980.[118] De acordo com sua pesquisa, entre 1983 e 1988, ao menos 6 artistas nacionais ligados ao rock sempre figuraram entre os 50 mais vendidos no país. No ano de 1984, o rock empatou com o samba entre os estilos com mais álbuns nacionais na listagem (8 cada um). Os dados indicam, também, que o repertório internacional sempre esteve, ao longo da década, entre os mais vendidos, embora dificilmente bandas e nomes de grande expressão do rock internacional fossem citados nos rankings dos 50 mais vendidos de cada ano. Os dados, como são aferidos pelas vendagens, diferem, por exemplo, das paradas de sucesso das revistas de rock brasileiras, como a da "Bizz", que durante meses apontava os discos de grupos como The Smiths entre os mais buscados nas lojas pelo seu público. Uma das categorias criadas por Vicente, a partir dos números encontrados, foi a de trilha de novelas, que tiveram vendas consideráveis, sobretudo as internacionais.[119]

O mercado de compactos, tão caro ao rock no início de sua explosão comercial, foi superado pelos LPs, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra, ainda na passagem dos anos 1960 para a década seguinte. No Brasil ocorreu o mesmo processo, mas a venda de compactos nunca fora muito superior as de LPs. A venda de compactos simples caiu de 11,2 milhões em 1980 para 0,01 milhão em 1988. Os compactos duplos, caíram de 4 milhões em 1980 para 0,07 em 1989. Vicente afirma que os compactos guardam com as coletâneas a característica comum de não enfatizarem o artista, mas sim, o fonograma. Não há, portanto, um entendimento da obra daquele artista, apenas da faixa apresentada.[120] Para as bandas do BRock, as coletâneas das trilhas sonoras serviam como trampolim para a venda dos seus discos de carreira, notadamente os LPs. A Som Livre foi criada com a finalidade de investir

---

[118] De acordo com o autor, "a Nopem, Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado, é uma empresa carioca voltada criada em 1965 com o objetivo de atender exclusivamente à indústria fonográfica. Nelson Oliveira, seu fundador, trabalhara anteriormente no Ibope e estruturou sua pesquisa de venda de discos a partir de informações de lojistas do eixo formado pelas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. As listagens não trazem quantidades de vendas, mas apenas a posição anual de cada álbum no ranking dos 50 mais vendidos. Mesmo levando-se em conta que os estados de São Paulo e Rio respondem, historicamente, por cerca de 2/3 do mercado de discos do país trata-se, evidentemente de uma pesquisa geograficamente limitada". In: VICENTE, Eduardo. Os dados do nopem e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999. VII Congreso de la Rama Latinoamericana del IASPM, 2007, Habana, Cuba. *Actas del VII Congreso Latinoamericano* IASPM - AL, 2006. p.2. O autor trabalha com os dados, agrupando os artistas por estilos, segundo a sua metodologia. Como o mesmo cita os artistas de rock que aparecem nas listagens, a metodologia utilizada por ele não encontra grandes discordâncias das referenciadas aqui.

[119] VICENTE, op. cit., p. 71.

[120] VICENTE, op. cit., p. 81.

em coletâneas, especialmente as das novelas, passando adiante a investir em grupos e artistas-solo.[121]

Especificamente no que diz respeito aos discos de trilhas sonoras de cinema, na passagem da década de 1930 para 1940 alguns filmes norte-americanos tinham suas trilhas lançadas comercialmente, embora houvesse uma intervenção dos compositores nas gravações utilizadas nos filmes. A primeira trilha a ter a partitura original completa, da forma como é ouvida no filme, a se transformar em disco, de acordo com Máximo, é a de "Madame Bovary" (Vicente Minelli, 1949, EUA), composta por Miklós Rózsa e lançada pela MGM.[122] O primeiro disco de filme foi lançado em 1938, em três volumes ("A branca de neve e os sete anões", "Snow white and the seven dwarfs", primeiro longa da Walt Disney, de 1937; o disco foi produzido em 78 rpm, pela RCA Victor) e a primeira música incidental de cinema ouvida em discos foi lançada em 1942 ("Jungle book", dirigido por Zoltan Korda, EUA; a trilha foi composta por Miklós Rózsa e o disco lançado pela RCA Victor).[123]

O crescimento da relevância das canções, em detrimento das músicas incidentais, no cinema, reflete nas trilhas sonoras lançadas nesse espectro. Os discos com a trilha original, executado por orquestras, normalmente, não foram grandes campeões de venda, com raras exceções, como "Guerra nas estrelas" ("Star wars", George Lucas, 1977, com trilha do já citado John Williams), o primeiro do gênero a passar da marca de quatro milhões de discos vendidos, somente nos Estados Unidos.[124] Ainda assim, a partir da década de 1980, passou a ser comum a prática de lançamento de dois discos, um com o *score* e outro com as canções, num interesse mais comercial.[125] Alan Silvestri, comenta Máximo, teve de acrescentar canções aos *scores* já feitos por ele. Foram lançados dois discos, um com as canções comerciais e outro com a trilha incidental. O primeiro vendeu oito vezes mais que o segundo.[126] Alguns dos discos mais vendidos em toda a história da indústria fonográfica mundial referem-se a trilhas sonoras do cinema. O disco de "Os embalos de sábado à noite" ("Saturday night fever", John Badham, 1977, EUA), produzido por Arif Mardin, vendeu 40

---

[121] Na pesquisa realizada nos discos do acervo do MIS, do Rio de Janeiro, a maior parte dos discos encontrados dentro do filtro da pesquisa realizada (coletâneas de rock e trilhas de filmes nacionais, em geral, ambas entre 1983 e 1989) pertencia ao selo Som Livre. É preciso considerar as informações passadas pela instituição de que o acervo é formado quase exclusivamente pelas cortesias das gravadoras (e outras instituições, colecionadores etc.). Como a Som Livre continua a atuar no mercado com o mesmo selo da época (ao contrário de algumas gravadoras que foram compradas por outras, posteriormente), pode ser um indicativo da presença farta de discos pertencentes a ela, considerando a maior facilidade de alimentação do acervo.
[122] MÁXIMO, op. cit., p. 83.
[123] MÁXIMO, op. cit., p.82.
[124] BERCHMANS, op. cit., p. 98.
[125] O NOVO rock na trilha do cine sucesso. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 01 janeiro 1995.
[126] MÁXIMO, op. cit., p. 82.

milhões de cópias e o de “Ritmo quente” (“Dirty dancing”, Emile Ardolino, 1987, EUA), por John Morris (RCA), 42 milhões de discos no mundo todo.[127]

Analisando as edições da revista Bizz, as propagandas das gravadoras ocupavam algumas páginas dos vários números lançados na década de 1980. Não havia uma seleção da publicação acordada com uma gravadora ou selo específico, o que fazia com que, na mesma edição, convivessem propagandas (que ocupavam uma página inteira, cada uma) da WEA, da PolyGram e de outras empresas. O espaço era comumente utilizado em duas situações: na divulgação dos novos álbuns de bandas e artistas do selo ou gravadora em questão, e na propagação dos resultados de vendagens e dos prêmios recebidos pelos artistas dos respectivos catálogos. Em nenhuma edição analisada foi encontrada página semelhante no que se refere ao lançamento de trilhas sonoras de filmes. Até mesmo as críticas dos discos, que ocupavam de três a quatro páginas das edições da “Bizz”, raramente traziam alguma trilha sonora.

Há dois apontamentos que devem ser levados em conta: o primeiro é o fato de que as gravadoras uniam-se à indústria cinematográfica visando ao sucesso dos seus artistas, através do consumo dos seus produtos próprios. Era mais rentável para a CBS, por exemplo, que a trilha de “Rock Estrela” divulgasse o cantor Léo Jaime para que o LP do mesmo fosse comprado pelo público que assistiu ao filme ou tomou conhecimento da sua existência, pelas rádios, revistas, televisão. Com os shows das bandas e suas aparições em diferentes meios de comunicação, as possibilidades de aumento crescente nas vendas dos discos era maior – embora alguns shows tenham sido realizados para a divulgação dos filmes e trilhas, como ocorreu com “Bete Balanço”. Outro fator é que, em alguns casos, as trilhas contavam com artistas de outras gravadoras, o que levaria a um investimento em publicidade que poderia resultar na divulgação de um produto concorrente, pelos termos da indústria fonográfica. A menos que as vendagens já partissem com um grande retorno imediato, o que dificilmente ocorria no mercado brasileiro, mesmo em trilhas de filmes com bilheterias expressivas. A divulgação dos discos de trilhas localizava-se mais no percurso dos próprios filmes, do que num direcionamento estratégico de marketing das gravadoras.

O jornalista Ricardo Largman, durante sua passagem pela revista “SomTrês” escreveu algumas matérias a respeito das trilhas sonoras dos filmes brasileiros e internacionais, fornecendo um panorama desse segmento do mercado fonográfico de então. Em agosto de

---

[127] Cf. Disponível em: <http://www.portalmusica.com.br/os-25-albuns-mais-vendidos-de-todos-os-tempos/> Acesso em: 04 dezembro 2012.

1985, o gerente artístico da CBS, Marco Biasi, em entrevista ao jornalista, apontava os critérios para o lançamento de trilhas de filmes: "as trilhas de efeitos sonoros, incidentais, só são jogadas no mercado quando o filme tem êxito; se o filme é comercial, nem preciso esperar o sucesso; se o artista é 'prioritário', não há critérios".[128] A CBS lançou algumas trilhas de filmes juvenis nesse período, por intermédio de alguns de seus selos, como as dos filmes "Menino do rio", "Garota dourada", "Johnny love", além de "Rock Estrela". A posição da EMI-Odeon, de acordo com a mesma reportagem, era mais cautelosa, só lançando trilhas de filmes com algum sucesso comercial.[129]

Dois meses depois dessa matéria, o jornalista retomava o assunto no texto "Na trilha das trilhas sonoras". Largman observava que "nos últimos anos, o número de trilhas produzidas para o cinema brasileiro e lançadas comercialmente não chega a uma dúzia".[130] O quadro apontado pelo jornalista não é otimista para esse segmento do mercado, que conseguia alcançar, entretanto, alguns sucessos de venda das trilhas internacionais. Essas eram utilizadas como referência, quando na verdade, o mercado norte-americano estava mais "amadurecido" quanto à produção e recepção dos discos de trilhas. A comparação levava as gravadoras ao desapontamento dos resultados no Brasil: a RCA havia vendido 3.500 unidades da trilha do filme "O reencontro" ("The Big Chill", Lawrence Kasdan, 1983, EUA), quando o mesmo disco havia vendido mais de um milhão de cópias nos Estados Unidos.[131] A trilha do filme brasileiro "Para viver um grande amor" (Miguel Faria Jr, 1983), protagonizado pelo cantor Djavan e com roteiro de Chico Buarque, vendeu, diz a reportagem da SomTrês, "menos de 20% que 'Flashdance' e 'Footloose', seus concorrentes internacionais".[132] O paralelo com os números do mercado norte-americano faziam com que a sensação de "fracasso" comercial fosse mais evidente para as trilhas sonoras nos anos 1980.

Em setembro de 1986, Ricardo Largman, em nova reportagem sobre as trilhas do cinema nacional, comentava que "Rock Estrela, a última trilha nacional de que se tem notícia, data de novembro de 1985. São nada menos que sete meses de pausa, sem músicas de filme

---

[128] LARGMAN, Ricardo. Vamos ouvir de novo aquele filme. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 80, agosto 1985. pp. 64-66.
[129] Ibidem.
[130] LARGMAN, Ricardo. Na trilha das trilhas sonoras. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 82, outubro 1985. pp. 70-75.
[131] LARGMAN, Ricardo. Vamos ouvir de novo aquele filme. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 80, agosto 1985. pp. 64-66.
[132] LARGMAN, Ricardo. Na trilha das trilhas sonoras. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 82, outubro 1985. pp. 70-75.

brasileiro na vitrola".[133] A avaliação das três reportagens publicadas na revista "SomTrês", em um período de aproximadamente um ano, vão ao encontro das constatações já observadas quanto à dificuldade de manutenção de um segmento fonográfico voltado ao cinema no Brasil – situação que seria temporária e paulatinamente modificada a partir da segunda metade dos anos 1990. Num período que coincide com inúmeras gravações de bandas e artistas, não só do rock, mas de outros estilos musicais, as trilhas sonoras de filmes caminhavam a passos curtos no estabelecimento de seu espaço. Na seção "Índice de títulos", da revista "SomTrês", na qual a cada mês eram divulgados os lançamentos de vários estilos musicais, a partir do material que recebiam das próprias gravadoras, poucas trilhas nacionais apareciam nos volumes analisados, em contraste com as internacionais, em expressiva quantidade.[134] É preciso pontuar que algumas das trilhas nacionais comercializadas em discos, eram reconhecidamente premiadas nesses quesitos, o que conferia uma maior "legitimidade" diante das gravadoras.[135]

Algumas explicações eram apontadas à época para a dificuldade de estabelecimento de um mercado duradouro de trilhas nacionais. Largman alertava para a necessidade de lançamento junto aos filmes, o que nem sempre ocorria, pela demora na importação do *master* para a prensagem dos discos, além dos atrasos nos lançamentos dos filmes.[136] Guto Graça Mello acreditava que a própria falta de tradição do cinema brasileiro na utilização de músicas incidentais refletia nesse processo.[137] Nesse sentido, um diretor como Lael Rodrigues conseguir lançar suas três trilhas em discos reflete as apostas das gravadoras na formulação dos produtos, no sucesso dos filmes e na credibilidade mercadológica dos artistas envolvidos com os projetos.

A economia do país influenciou diretamente a trajetória fonográfica na década de 1980. As altas taxas de inflação, o desemprego e a instabilidade da moeda geraram uma recessão que atingiu a indústria de discos. No ano de 1986, por conta do Plano Cruzado, o setor teve uma breve estabilização, assim como ocorreu em 1989, possivelmente influenciado por outro plano de controle econômico do governo Sarney, o Plano Verão. Apesar do

---

[133] LARGMAN, Ricardo. Trilhas: do circo ao sucesso. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 93, setembro 1986. pp. 74-75.

[134] Os volumes analisados apontam os seguintes filmes, na seção "Índice de Títulos": "O beijo da mulher aranha", "Cidade oculta", "Ópera do malandro", "Eu", "Um trem para as estrelas", "O mistério do colégio Brasil". Algumas edições não puderam ser analisadas, pois não se encontravam no acervo consultado da DIMAS (Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional).

[135] TRIBUNA do leitor. Trilhas sonoras. *A Tribuna*, Santos (SP), 05 agosto 1977.

[136] LARGMAN, Ricardo. Trilhas: do circo ao sucesso. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 93, setembro 1986. pp. 74-75.

[137] LARGMAN, Ricardo. Na trilha das trilhas sonoras. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 82, outubro 1985. pp. 70-75.

crescimento do setor fonográfico do ano de 1986, a indústria não conseguia importar matéria-prima para a fabricação dos discos a contento, o que provocava atrasos nos lançamentos. Nos anos 1980, houve uma maior concentração das gravadoras, que fatiavam o mercado entre si. Muitos selos menores não resistiram aos momentos de baixa das vendas e fecharam. Até mesmo as grandes gravadoras tiveram que privilegiar determinados segmentos, aqueles que geravam retorno certo.[138] A EMI-Odeon trazia uma propaganda na revista Bizz, de agosto de 1988, bastante elucidativa: "A crise continua. E os discos de platina também", referindo-se aos álbuns das bandas Legião Urbana ("Que país é esse?") e Reflexu's ("Reflexu's da mãe África"), grupo baiano de samba-reggae (um dos embriões da "axé music").[139] A propaganda da gravadora, ao mesmo tempo em que exibia seus ganhos em meio a um tempo difícil para a indústria, também já indicava a mudança do cenário musical, não mais protagonizado – ao menos no sentido midiático – pelas bandas de rock.

Ainda com relação ao mercado fonográfico, o abatimento do Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM) pelas empresas que comprovavam o pagamento de direitos a autores e artistas residentes no Brasil funcionava, desde 1967, como um estímulo à indústria de discos.[140] Os que utilizavam esse recurso deveriam sinalizar a frase "disco é cultura", normalmente nas capas/contracapas dos álbuns.[141] Entretanto, no debate sobre trilha sonora realizado na "I Mostra Latino-americana de Cinema do Paraná", em 1987, Sérgio Saraceni – em meio a outros compositores brasileiros, como Remo Usai e Sérgio Ricardo – criticava os problemas com relação ao mercado fonográfico: "os próprios músicos são contra o mercado de trilha sonora, porque o sindicato carioca cobra três vezes mais para fazer uma trilha do que um disco para uma multinacional como a CBS ou EMI-Odeon".[142] A crítica se refere aos possíveis privilégios às empresas estrangeiras, que monopolizavam parte significativa do mercado fonográfico brasileiro.

---

[138] VICENTE, op. cit. p. 92.
[139] *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n. 8, agosto 1988.
[140] ICM — Imposto sobre Circulação de Mercadorias. Introduzido no Brasil em 01 dezembro 1965 em substituição ao Imposto de Vendas e Consignações (IVC), o ICM é cobrado, em cada Estado da federação, por ocasião da primeira operação de venda de uma mercadoria. Nas etapas subsequentes da circulação dessa mercadoria, o tributo incide apenas sobre o valor acrescentado em relação à operação anterior. De acordo com a Constituição de 1988, o ICM e o Imposto sobre Serviços (ISS) foram fundidos num único imposto, o ICMS. Cf. SANDRONI, Paulo (org.). *Novíssimo dicionário de economia*. Círculo do Livro: São Paulo, 1999. p. 289.
[141] VICENTE, op. cit., p. 57.
[142] ALMEIDA, Amylton de. Em questão, a música no cinema. *A Gazeta*, Vitória (ES), 12 outubro 1987.

Em dezembro de 1990, o Centro Cultural Banco do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, organizou uma exposição sobre a história das trilhas sonoras do cinema brasileiro.[143] O acervo foi selecionado a partir de uma coleção particular de um cinéfilo de nome Paulo Roberto Ferreira, contando com cerca de 150 compactos e LPs das trilhas brasileiras – algumas nem comercializadas, feitas apenas para divulgação, com a de "Eles não usam black-tie" (Leon Hirszman, 1981, trilha com arranjos de Radamés Gnatalli). O colecionador comentava que, em sua avaliação, não havia um interesse em se preservar esse material pelas instituições que poderiam fazê-lo.[144] A constatação de Paulo Ferreira encontra eco na ausência de políticas públicas de recuperação e preservação da cultura e história brasileira, cujo cenário vem sendo modificado nas últimas décadas. A falta de sistematização de informações e de armazenamento de discos, livros, filmes e dados referenciais dessas produções faz com que, até mesmo as pesquisas, esbarrem nas dificuldades de acesso a informações mais precisas.

O período oscilante do mercado fonográfico brasileiro na década de 1980 fazia com que expectativas e frustrações convivessem lado a lado. Cláudio Condé, presidente de artistas e repertórios da CBS, em 1983, apostava que o filme "Garota dourada" fosse visto por três milhões de espectadores, superando o sucesso anterior "Menino do rio" (com mais de dois milhões, em 1982). Condé considerava que, confirmando-se esse público, um resultado de 100 mil cópias vendidas da trilha já seria satisfatório para a gravadora.[145] Como o filme não atingiu nem um milhão de espectadores, não é difícil mensurar que o disco tenha encontrado caminho semelhante. O argumento do representante da CBS traz algumas indicações do quanto uma grande gravadora, que investia em trilhas de filmes, esperava de retorno. Entretanto, como o cenário mudava constantemente, a avaliação para o ano de 1983 não é necessariamente a mesma para o de 1988, por exemplo. É preciso salientar, ainda, que a CBS foi uma das gravadoras que mais investiu em trilhas sonoras de filmes juvenis. No caso de Lael Rodrigues e seus filmes, cada trilha foi lançada por um selo diferente e sua colocação no mercado pontua a relevância que ocupavam naquele contexto de apostas e retornos do relacionamento, nem sempre harmônico, entre cinema e música.

---

[143] Em pesquisa ao acervo histórico da instituição, realizada no mês de dezembro de 2012, foi possível constatar a existência apenas do registro da ocorrência da referida exposição e indicações de materiais extras, que não foram, entretanto, arquivados pela instituição.

[144] ALMEIDA, Carlos Heli. Nas trilhas do cinema brasileiro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro (RJ), 04 dezembro 1990.

[145] BAHIANA, Ana Maria. Nas canções e baladas, a 'jeunesse dorée' de um mundo pop à beira-mar. s/f, s/d. (disponível em: <www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0540240I003.html>. Acesso em: 25 outubro 2012).

1.5 Os discos das trilhas sonoras dos filmes de Lael Rodrigues

As vendagens de discos no Brasil não foram, até a década de 1980, objeto de sistematização dos órgãos que fiscalizavam os direitos autorais e liberavam a comercialização dos produtos. Alguns institutos de pesquisa levantaram, ao longo de anos, dados, sobretudo com relação ao eixo Rio-São Paulo, mas, ainda assim, não há um relatório consolidado que contenha essas informações – de forma semelhante às bilheterias de cinema, que não possuem registros de alguns anos ou décadas. Os periódicos, especializados ou não em música, constituem uma fonte importante, por vezes, as únicas, com relação ao número de vendagens, normalmente, fornecidos pelas gravadoras, à época dos lançamentos.[146] Como já fora elucidado, as trilhas sonoras de filmes não constituíam uma fatia muito lucrativa no Brasil, nem muito expansiva, já que uma série de películas não tiveram suas trilhas, incidentais ou de canções, comercializadas. Logo, entre os dados de vendagens de discos disponíveis nas fontes periódicas, um dos segmentos menos citados era, certamente, o das trilhas.[147] Até mesmo as de novelas, quase sempre produtos da Som Livre/Sigla, eram mais noticiadas do que as dos filmes.

Sobre "Bete Balanço", dois dados foram encontrados a respeito das vendagens. O primeiro deles, da "Folha de São Paulo", de 30 de agosto de 1984, afirmava que a trilha "já tinha vendido 30 mil cópias", um mês após o lançamento do filme, no Rio de Janeiro.[148] Já a revista "SomTrês", de outubro de 1985, assegurava que o disco não havia vendido "nem 10 mil cópias".[149] No "Jornal do Brasil", de 10 de agosto de 1984, o jornalista Jamari França,

---

[146] As gravadoras, ainda atualmente, não mantêm acervos disponíveis para pesquisadores que se lançam aos estudos relativos à indústria de discos no Brasil. Outro fator que agrava a busca por esses dados é a compra de gravadoras por outras, o que dificulta ainda mais a preservação de determinados dados de mercado. No caso dos filmes de Lael Rodrigues, a trilha de "Rock Estrela" foi lançada pela CBS, hoje Sony Music e a de "Rádio Pirata", pela Philips/PolyGram, atualmente Universal Music – apenas a WEA ainda existe, agora sob o rótulo de Warner.

[147] Ao longo da pesquisa foram consultadas algumas instituições, na tentativa de se chegar a dados mais próximos do número de vendas das trilhas, como o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) e o MIS, mas os dados coletados pelas instituições referem-se, normalmente, a partir da década de 1990.

[148] BISORDI, Gisela. Bete Balanço chega a São Paulo pelo Anhembi. *Folha de São Paulo*, (SP) 30 agosto de 1984.

[149] LARGMAN, Ricardo. Na trilha das trilhas sonoras. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 82, outubro 1985. pp. 70-75. Cláudio Condé, vice-presidente de artistas e repertórios da CBS, afirmou à jornalista Ana Maria Bahiana que o disco de "Menino do rio", em 1981, vendera 40 mil cópias, tendo cerca de 800 mil espectadores a mais que "Bete Balanço". Na avaliação de Condé, era um número "razoável". Se os números de "Bete Balanço" giraram em torno de 30 mil cópias, estaria numa proporção similar. Mas há outros fatores que se interpõem: os anos de produção dos filmes são diferentes e a CBS tinha um entendimento mais aberto ao lançamento de trilhas sonoras do que a WEA, pelo menos quanto às nacionais. Logo, essas são reflexões que podem ajudar a construir

conhecido por cobrir a cena roqueira dos anos 1980, afirmava que a trilha sonora já era sucesso.[150] O fato é que, o êxito do filme alavancou a carreira do Barão Vermelho, contribuindo para que o grupo vendesse 100 mil cópias de "Maior abandonado", disco que tinha a música-título feita para o filme como carro-chefe. Outro fato indubitável é que as vendas da trilha não se aproximaram da do álbum da banda, como não poderia ser diferente, diante do quadro do mercado de trilhas no Brasil. Ainda assim, o disco de "Bete Balanço" atingiu uma considerável repercussão. Na edição da revista "Capricho" de agosto de 1984, uma matéria promocional de duas páginas sobre o lançamento do filme "Bete Balanço", apostava no sucesso da trilha: "discão com o bom do rock nativo na veia".[151]

Quanto aos outros filmes, a ausência de informações se repete. Em "Rock Estrela" há uma indicação, na revista SomTrês de setembro de 1986, de que a trilha do filme, apesar do bom repertório, não vendera o esperado.[152] A mesma reportagem, no entanto, aponta que a referida trilha havia sido a primeira, em sete meses, a ser lançada, o que por si só indica a ausência de uma agitação no mercado quanto à demanda por esse tipo de produto. Em meados da década, apesar disso, a relação entre as gravadoras e os artistas de rock era bastante favorável a ambos.[153] O colunista Rogério Durst escreveu para a revista "Roll" duas matérias, em edições diferentes, sobre "Rock Estrela". A respeito da trilha, especificamente, o jornalista classificou o disco como um "amontoado de popices sem critério ou qualidade", ressalvando a presença do RPM e do Metrô.[154] Na edição seguinte, ele retornou ao tema comentando: "entre as participações musicais que são enfiadas de qualquer jeito no meio da ação do filme, sem a menor interação, estão coisas como Adriana Riemer, Txã, Xarada, Dr. Silvana e Cia, que não têm a menor significação no rock brasileiro".[155] Avaliando as bandas com o olhar de alguém que, além de escrever sobre o rock, declara como positivas as suas preferências pessoais sobre o gênero, Durst reconhece no filme "Areias escaldantes", um cartel de bandas mais interessantes, embora, considere que a trilha desse último "corre o tempo todo paralela ao

---

esse painel, mas não serem tomadas com muita ênfase, pois carecem de outras fontes para a confrontação dos dados obtidos. BAHIANA, Ana Maria. Nas canções e baladas, a 'jeunesse dorée' de um mundo pop à beira-mar. s/f, s/d. (disponível em: <www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0540240I003.html>. Acesso em: 25 outubro 2012).

[150] FRANÇA, Jamari. Trilha sonora é sucesso, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 10 agosto 1984.

[151] *Capricho*, São Paulo, Editora Azul, n. 588, agosto 1984.

[152] LARGMAN, Ricardo. Trilhas: do circo ao sucesso. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 93, setembro 1986. pp. 74-75.

[153] Dentre os artistas contratados pela WEA em 1984, 14 (de um total de 21) eram ligados ao rock, respondendo por 80% das vendas da gravadora. A CBS, no mesmo período, lançou dez novos artistas do gênero e apenas dois da MPB. Cf. GUERREIRO, Goli. *Retratos de uma tribo urbana*: rock brasileiro. Salvador – BA: UFBA, 1994.

[154] DURST, Rogério. Crítica: Rock Estrela. *Roll*, n. 27, fevereiro 1986.

[155] DURST, Rogério. Rock Estrela... e o rock foi pro espaço. *Roll*, n. 28, março 1986.

filme e não dentro dele".[156] Quanto à trilha de "Rádio Pirata", as reportagens encontradas apontavam as músicas e os intérpretes, mas sem qualquer indicação quanto ao número de vendas. O ano de 1987, como já mencionado, foi um ano de dificuldades para o mercado fonográfico e de reconfiguração da cena roqueira do país.

Lançado pela WEA, com produção musical de Liane Muhlenberg, o disco com a trilha sonora de "Bete Balanço" continha dez faixas. Liane tinha uma circulação no meio musical carioca entre as novas bandas e foi uma das responsáveis pela participação do Barão Vermelho no filme, que foi o grande destaque da trilha.[157] Com duas canções no disco – lançadas ainda num compacto pela banda, antes da estreia do filme – e outras duas presentes apenas no longa ("Carente profissional" e "Vem comigo"), o Barão ainda participou de forma *diegética* de "Bete Balanço". Como se verá nas páginas posteriores, algumas bandas apareciam nos filmes, interpretando suas canções, em formatos de videoclipes, ou em registros de shows, por exemplo. Os integrantes do Barão apareciam em cenas da película atuando como um grupo de amigos que tinham uma banda – e que se tornaram um contato no meio musical para a protagonista, a jovem roqueira Bete Balanço. O personagem de Cazuza recebeu nome (Tininho) e algumas falas.[158] O nome "Barão Vermelho" só foi indicado no filme na camisa de Cazuza, enquanto interpretava a canção "Carente profissional", mas a trama deixava o espectador perceber que se tratava já de um grupo com algum sucesso – as tomadas de "Vem comigo", no Circo Voador, mostravam uma plateia cheia e eles gravavam para programas de TV, outro indicativo de que já eram relativamente inteirados no *mainstream*.

A canção-título foi composta por Cazuza e Frejat especialmente para o filme.[159] De acordo com Cacá Diniz, produtor do longa, Cazuza fez a canção em dois dias e o próprio a

---

[156] DURST, Rogério. Crítica: Areias Escaldantes. *Roll*, Editora Diagrama, n. 26, janeiro 1986. Participaram da trilha de "Areais escaldantes" as bandas Capital Inicial, Lobão e os Ronaldos, Titãs, Gang 90, May East, Ultraje a Rigor, Lulu Santos, Leninha e Ira!.

[157] Em entrevista aos documentaristas Marise Farias e Leonardo Esteves ("A gente fomos inútil?", 2007), Roberto Frejat comenta que Lael não tinha um *background* de rock, enquanto Liane circulava com mais frequência no ambiente roqueiro do Rio de Janeiro. A então produtora musical participou ativamente da formação do grupo Barão Vermelho. Liane foi ainda responsável pelo lançamento promocional de "Rock Estrela". Inclusive, seu dois filhos, Ana e Arthur, atuaram em "Bete Balanço".

[158] Cazuza também fez uma participação especial no filme "Um trem para as estrelas" (Carlos Diegues, 1987), como ele mesmo, sendo também coautor da música-tema (com Gilberto Gil) e participou da trilha com a canção "Heavy love", composta com Frejat.

[159] Outra canção do Barão Vermelho composta especialmente para um filme, de acordo com o seu diretor, foi "Eu queria ter uma bomba" (Cazuza), para "Tropclip". Luiz Fernando Goulart afirmou que a canção continha frases inteiras do roteiro entregue a Cazuza e era o tema de uma dos quatro protagonistas do longa. Goulart ainda conta que, como o filme demorou a ser lançado, a canção do Barão foi inserida na trilha da novela "A gata comeu" (Ivani Ribeiro), que estreou em abril de 1985, na TV Globo, meses antes de "Tropclip" chegar às salas de cinema (em julho). Cf. "A gente fomos inútil?" (Marise Farias/Leonardo Esteves, 2007).

apresentou para a equipe do filme.[160] Na entrevista com o cantor, presente no *pressbook* do filme, ele afirmava que sua identificação com o roteiro tinha sido imediata, por se tratar da história de uma jovem trabalhadora, sem um visão "só de praia", talvez, fazendo menção às produções de Antônio Calmon, dialogais com as de Lael.[161] A letra, feita por Cazuza, foi encaixada à melodia já existente realizada por Frejat, que afirmou ter sido um processo contrário ao que costumavam seguir, quando primeiro Cazuza escrevia a letra e só depois a melodia era estruturada.[162] Assim, a letra da música contava a história do filme, característica que o diretor optou por preservar nos seus longas seguintes. Yoya Wursh acredita que muitas pessoas foram ver o filme apenas por causa da música, que tocava exaustivamente nas rádios.[163] Executada duas vezes no decorrer do filme, de forma não *diegética*, "Bete Balanço" foi estrategicamente lançada antes da exibição da película, a fim de aguçar o interesse do público, bem como de preparar o mesmo para a história a qual acompanhariam no cinema.

Como a canção narra a saga de Bete rumo ao estrelato do rock, os dois momentos em que ela foi executada são marcos históricos da mudança de rumo da vida da personagem. Primeiro, quando ela chega ao Rio de Janeiro, fundamental para que desse início a sua trajetória, e depois quando é fotografada por Rodrigo, que a partir dali se tornaria o seu grande amor.[164] O tema romântico do casal, "Amor, amor", também composto por Cazuza e Frejat, acrescidos de George Israel (do Kid Abelha) é executado quatro vezes, uma delas num ensaio acústico, "tocada" somente ao violão por Vitor (Jessel Buss), o produtor amigo de Tininho, e cantada por esse (Cazuza) e Bete. Em todas as outras, a versão utilizada é a com a voz da atriz Débora Bloch, apenas. Já no disco, as versões estão nas gravações originais do Barão Vermelho. Não foi possível constatar, com certeza, se "Amor, amor" foi feita especialmente para o longa, assim como a canção-título havia sido.[165] No entanto, alguns trechos encaixavam-se adequadamente à personalidade de Bete: *meu caminho nesse mundo/eu sei vai ter um brilho intenso e louco/dos que nunca perdem pouco/nunca levam pouco/mas se um dia eu me der bem/vai ser sem jogo*.[166] A luta em direção ao sucesso, mas sem subverter seus próprios limites, é uma das marcas psicológicas da personagem.

---

[160] Entrevista com Cacá Diniz, produtor de cinema, realizada por Diego Salim em 16 de janeiro de 2013.
[161] *Pressbook* "Bete Balanço", p.17.
[162] "A gente fomos inútil?" (Marise Farias/Leonardo Esteves, 2007).
[163] Idem.
[164] As cenas serão melhor detalhadas na parte devida a respeito dos videoclipes, assim como todas as outras deste e dos próximos filmes.
[165] A canção "Amor, amor", diferente de "Bete Balanço", não foi incluída no disco de 1984 da banda, "Maior abandonado". As duas músicas presentes apenas na trilha, e não no disco do filme, faziam parte do álbum anterior do grupo, de 1983 ("Barão Vermelho 2", Som Livre).
[166] As letras analisadas nesta dissertação estão transcritas, na íntegra, no Anexo II.

Quando foi lançado o filme “Bete Balanço, a banda carioca Barão Vermelho já estava no meio fonográfico há pouco mais de dois anos. Os dois LPs lançados anteriormente (que levavam o nome do grupo nos títulos) não haviam, entretanto, obtido uma vendagem expressiva. Contratados da gravadora Som Livre, da qual o pai de Cazuza (João Araújo) era diretor, o Barão Vermelho não contribuiu apenas para o sucesso do filme; o inverso também aconteceu, em semelhante proporção. A visibilidade proporcionada pela película ao Barão Vermelho transformou-os em um grande sucesso de vendas, chegando “Maior abandonado”, terceiro disco do grupo, à maior vendagem da banda até então. O Barão já era tema de algumas notas de revistas da época, como a “Capricho”, antes do filme ser lançado, além de ter sido a canção “Pro dia nasce feliz” (composta por Cazuza e Frejat) gravada por Ney Matogrosso, o que trazia projeção ao conjunto. Mas, a exposição do grupo no cinema os elevou a um patamar inédito. Esse efeito causado pela união entre o rock e o cinema brasileiro dos anos 1980 fomentou uma série de produções que vieram na sequência de “Bete Balanço” – inclusive, do próprio Lael – que possibilitavam que as bandas almejassem o mesmo sucesso obtido pelo Barão – o que nem sempre ocorria. A consagração do Barão Vermelho veio com sua participação na primeira edição do “Rock in Rio Festival”, em 1985, sendo, junto com os Paralamas do Sucesso, as bandas brasileiras mais aclamadas pelo público do evento.[167] Após esse destaque, Cazuza deixou o grupo, que seguiu com o guitarrista Frejat no vocal, e iniciou sua carreira solo, mais aberta a outros gêneros, além do rock.

A ficha técnica do filme, disponível no *pressbook*, indicava, entre as participações musicais, o nome de Celso Blues Boy, junto a outros artistas que apareciam de forma *diegética* na trama (Lobão e os Ronaldos, Metralhatxeca e Barão Vermelho). A possibilidade de o cantor ter gravado alguma sequência interpretando “Blues motel” e essa não ter sido incluída não seria difícil de supor, uma vez que o material captado pelos diretores, em geral, é muito maior do que aquele editado na versão final do filme. A canção de Celso (composição do próprio) é ouvida em dois momentos do filme: interpretada por Débora Bloch, no bar onde a personagem Bete fazia seus pequenos shows em sua cidade natal, Governador Valadares (Minas Gerais) e como fundo, na versão original (presente no disco), quando Bete, já no Rio de Janeiro, aguardava um empresário que lhe prometera ajuda – e que não comparecera ao encontro. Na primeira sequência, as cenas da apresentação de Bete no bar são seguidas de tomadas dela com seu namorado, num motel. A canção permanecia no tecido sonoro com a mudança de ambiente, enfatizando o registro dessa primeira fase da personagem: shows em

[167] CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock in Rio*. A história do maior festival de música do mundo. São Paulo: Globo, 2011.

pequenos bares e o namoro de alguns anos, nada que a completasse em seus sonhos. O verso *uma estrela decadente/um tropeço no espaço* reforça o sentimento de Bete, que não almejava seu futuro artístico naquela situação na qual se encontrava. Na segunda passagem da música, a melancolia sonora da guitarra do blues colore os espaços de solidão e frustração da personagem.

Celso Blues Boy, como seu nome já indicava, era um cantor e guitarrista de blues, mas com muita influência do (e no) rock e lançava em 1984 seu primeiro disco pela PolyGram, "Som na guitarra" – contendo, entre outras, a canção presente em "Bete Balanço" e "Fumando na escuridão", na trilha de "Rock Estrela". Celso foi o único artista presente nas trilhas dos três filmes de Lael Rodrigues. O produtor Cacá Diniz acredita que o músico tinha o mesmo "espírito de liberdade" que Lael, o que fazia com que eles tivessem uma afinidade e interesse em apostar nesse tipo de projeto audiovisual juvenil.[168]

Uma característica central da trilha de "Bete Balanço" é a inclusão de nomes que eram apostas para aquela cena roqueira do país, principalmente dentro da estética *new wave*. Nenhum dos artistas havia alcançado sucesso comercial antes do longa e muitos continuaram dessa forma. As canções escolhidas para serem filmadas em formato de videoclipes – "Me chama", do Lobão e os Ronaldos e "Mecenas de Maizena", do Metralhatxeca, além das já citadas do Barão – eram mais claramente identificadas como apostas pelos produtores ou pela gravadora. No caso especifico da trilha de "Bete Balanço", a gravadora WEA não possuía em seu catálogo a maior parte dos artistas presentes no disco. Outra característica dessa trilha – mas, muito comum entre os filmes de gênero juvenil – é a ausência de música original incidental. Os créditos nem indicam essa função, apenas a de produção (e direção) musical, da já citada Liane Muhlenberg. Quando aparecem músicas instrumentais – exceto na passagem de "Parabéns a você", outrora comentada – elas são aproveitadas das próprias canções presentes na trilha. Os créditos finais do filme indicam como responsáveis pelos efeitos musicais, Roberto Frejat, Celso Blues Boy e Conrado Silva.[169]

Entre os artistas que seguiam uma linha menos identificada com o rock, estavam Ricardo Bomba e Cristina Conrado, que fizeram parte da trilha, respectivamente, com as canções "Nosso caso de amor" (composta pelo próprio) e "Sempre juntos". Ambos eram

---

[168] Entrevista com Cacá Diniz, produtor de cinema, realizada por Diego Salim em 16 de janeiro de 2013.

[169] Conrado Silva, uruguaio, passou a atuar no campo musical brasileiro desde 1969, quando se fixou no país., sobretudo na área da música eletroacústica, tendo composto inúmeras obras do gênero. Cf. Enciclopédia Itaú Cultural. Arte e Tecnologia. "Conrado Silva" (verbete). Disponível em: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Conrado+Silva>. Acesso em 12 jan 2013.

apostas da gravadora WEA e a participação das duas canções se deu de forma não diegética, de fundo. A primeira surge no tecido sonoro com pouco mais de trinta minutos da trama, quando Deca (Arthur Muhlenberg), ex-namorado de Bete, vai atrás da jovem, no Rio de Janeiro, pedindo que ela retornasse com ele para Valadares. Bem baixa no início do diálogo entre os jovens, a canção tem seu volume aumentado a partir de uma pausa na fala dos dois, após Deca enfatizar que eles tinham uma relação de quase três anos – o refrão *mas eu te dei quase tudo/e agora você livre por aí*, completando o sentido da ação. Já num volume mais próximo ao do diálogo na teia sonora, os versos seguintes *você vai dizer aonde você vai/tudo o que eu quero/é ficar bem atrás de você* são misturados à frase de Bete, que contradiz o apelo da canção: "queria só que você não dissesse onde eu 'tô'", pede a jovem a Deca. Com "Sempre juntos", com uma sonoridade inspirada no soul e no funk, a função da música é ambientar a cena de sexo do casal Bete e Rodrigo. Sem diálogos, a letra da canção composta por Serginho Trombone e Tibério Gaspar realça a cena e o sentimento que envolvia o casal: *quando a gente transa pinta um lance a mais/não é só o sexo que nos satisfaz, meu bem (...) vamos, sempre juntos/juntos nós seremos sempre muito mais*.

A sequência anterior retrata a segunda cena de sexo do casal, num momento de maior envolvimento afetivo entre os dois. Na primeira transa de Bete e Rodrigo, outra canção embala a cena, mas num tom de pastiche – Bete e Rodrigo trancados no apartamento do amigo Paulinho, que, do lado fora, sabendo do que ocorria, convocou vários moradores do prédio para tentar arrombar a porta, divertindo-se com a situação. A música "Meditando", presente nessa ação, era uma parceria de Cláudio Zoli, Paulo Zdanowski e Arnaldo Brandão e interpretada pelo conjunto Brylho. Junto ao Sangue da Cidade e ao Azul 29, o Brylho foi uma das bandas presentes na trilha que, ainda que tivessem alcançado algum destaque no cenário do BRock, não conseguiram construir uma carreira mais sólida, nem mesmo atingir um volume de vendas semelhante ao de bandas como o Barão Vermelho. As três eram contratadas da gravadora WEA, à época da pré-produção do filme.

A sonoridade tecnopop de "Meditando", com o uso abundante de sintetizadores, cria, em meio aos barulhos provocados pelas pessoas que tentavam derrubar a porta e a agitação no corredor, do lado de fora do apartamento, um ambiente paralelo que envolve apenas o casal, na sala da casa de Paulinho. Sobre o corpo de Rodrigo, deitado no chão, Bete exprime feições de prazer e de entrega ao momento, reforçadas pelos versos *meditando, estou transcendental*. A banda Brylho vinha, do ano de 1983, de um sucesso com o *hit* "Noite do prazer" (composta por Cláudio Zoli, Paulo Zdanowski, Pedro Silva e Arnaldo Brandão), lançada no mesmo disco

que continha a faixa “Meditando” (“Brylho”), sendo a presença no filme dessa última, um aproveitamento para a utilização de uma nova música de trabalho do mesmo álbum. A banda se desfez em 1986 e os integrantes se envolveram em outros projetos.

O Azul 29 era uma banda paulista formada na década de 1980, com uma musicalidade muito próxima ao *new wave*, pelo uso de sintetizadores. Gravaram dois compactos pela WEA, não chegando a lançar um álbum próprio. A canção “Video-game” (Thomas Bielefeld e Eduardo Amarante) está presente na trilha e no disco, ao contrário da homônima da banda Sangue da Cidade, presente apenas no filme. As duas composições “Video-game” foram utilizadas como fundo, em momentos distintos, para o personagem Paulinho, enquanto esse jogava “Pac-Man”, jogo muito difundido no Brasil nos anos 1980 para o console Atari. O Sangue da Cidade era contratado da WEA, na qual havia participado do projeto “Rock Voador”, mas rompeu o acordo com a gravadora em 1983 – o que impediu a entrada da canção no disco lançado pela já ex-gravadora.[170] Essa passagem ilustra o jogo de forças entre artistas, produtores dos filmes e gravadoras, evidenciando, ao mesmo tempo, as brechas e os limites dessa relação.

Os artistas que alcançaram maior destaque após o filme não eram da WEA (Lobão e os Ronaldos, da RCA, Celso Blues Boy, da PolyGram e Barão Vermelho, da Som Livre), exceto os Titãs.[171] O primeiro compacto da banda paulistana apresentava “Toda cor” (Marcelo Fromer/Carlos Barmack/Ciro Pessoa) e “Sonífera Ilha” (Branco Mello/Carlos Barmack/Ciro Pessoa/Marcelo Fromer/Tony Bellotto). A faixa escolhida para o filme foi “Toda cor”, sendo “Sonífera ilha”, no entanto, a canção mais executada e que levou à gravação do álbum “Titãs”, no mesmo ano do compacto, 1984. De acordo com Cacá Diniz, a música pretendida pelos realizadores do filme seria “Sonífera ilha”, mas a banda optou por ceder a outra, talvez atendendo aos apelos da gravadora, que preferia um lançamento exclusivo da canção. “Toda cor” é executada no filme, num volume baixo, entre diálogos e por pouco mais de um minuto. A canção não trazia nenhuma relação próxima com a cena, que iniciava o diálogo entre Bete e Rodrigo sobre um crime que os dois haviam testemunhado – nem pela sonoridade *new wave* (mais comum em cenas descontraídas), nem pela letra (que fala sobre alguém que pede à pessoa amada que ela não a abandone). Cacá Diniz contou, em tom descontraído, que a opção de torná-la quase inaudível foi proposital, uma espécie de provocação, a qual Branco Mello

---

[170] Cf. disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/sangue-da-cidade/dados-artisticos > Acesso em: 03 novembro 2012.

[171] A banda Metralhatxeca aparece creditada como “independente”. Apesar de nos créditos finais Celso Blues Boy ser associado à WEA, seu primeiro álbum foi lançado pela Philips/PolyGram.

(um dos vocalistas dos Titãs) respondia, anunciando nos shows da banda “a nossa música que não está na trilha de ‘Bete Balanço’”. Novamente, as tensões que moviam aquela relação profícua entre diferentes indústrias culturais, mas também com pontos de instabilidade e desencontros.

A capa do disco com a trilha lançado pela WEA trazia a protagonista Bete em destaque central, ocupando boa parte do espaço (a contracapa trazia a mesma fotografia, em tamanho igual). A fotografia remete a um dos momentos iniciais da trama, mais precisamente ao primeiro videoclipe, no qual a jovem imaginava estar cantando a música a que assistia na TV (“Vem comigo”), vestida como o vocalista (Cazuza). Com o microfone na mão, a imagem sintetiza o sucesso da personagem, imaginado pela sequência fantasiosa da qual ela foi extraída, mas também insinuada na passagem final, com a projeção da jovem enquanto uma grande estrela da música. Os nomes das bandas já são apresentados na capa, na ordem da execução das faixas, deixando evidente que, apesar de ser Débora Bloch a empunhar o microfone na imagem, as versões do disco eram executadas pelas bandas. O Barão Vermelho abre e fecha o disco, o que é bastante simbólico, já que o filme ficou muito associado à carreira do grupo – como costumavam ser os filmes desse tipo de produção, nas quais o diretor era uma figura menos lembrada, *a posteriori*, do que as bandas participantes.

Imagem 1: Capa e Contracapa do disco da trilha sonora de "Bete Balanço" – WEA/1984. Acervo pessoal

No segundo filme, “Rock Estrela”, Lael utilizou algumas fórmulas que já tinham obtido êxito em “Bete Balanço” e incorporou outros usos da trilha. A primeira mudança

substancial foi a introdução de um responsável pela trilha incidental original.[172] Até mesmo pela tematização da música clássica – posta numa quase oposição ao rock – algumas peças incidentais foram utilizadas, marcando cenas do protagonista Rock. Comparando com o filme anterior, as cenas de sexo entre Bete e Rodrigo sempre eram embaladas por canções da trilha. Quando ocorre a primeira noite do casal Rock e Graziela, a música é incidental, com a sonoridade predominada pelo uso de um saxofone. A seleção musical do filme foi feita pelo diretor Lael Rodrigues, pelo cantor Léo Jaime e por Mônica Silveira, que em "Bete Balanço" atuara no merchandising – o que já é bastante indicativo quanto o tipo de atração e de escolhas feitas para a composição da trilha. O número de canções executadas durante o filme é maior do que as presentes no disco lançado pela Epic/CBS. Todas as ausentes da seleção feita para o disco, ou foram utilizadas em formato de videoclipe ou em *takes* de shows (com edição próxima da linguagem videoclíptica).

Se o Barão Vermelho foi o grande destaque do filme anterior, o cantor goiano Léo Jaime foi ainda mais atuante na segunda produção de Lael Rodrigues.[173] Léo iniciou sua carreira profissionalmente no Rio de Janeiro, atuando em algumas bandas simultaneamente. A que lhe deu maior projeção foi o João Penca e seus Miquinhos Amestrados, banda formada por um círculo de amigos de infância, no final dos anos 1970, que tinham como marca estética o choque visual, pela via do *non sense*, e sonora pelas influências que receberam da Jovem Guarda, da *surf music*, do *rockabilly* e dos vocais *doo-wop*. Junto com Léo Jaime, a banda gravou o LP "Cantando no banheiro" (PolyGram, 1982), com o artista Eduardo Dusek – à época já conhecido no meio fonográfico. A mesma gravadora convidou Léo Jaime para gravar seu álbum solo no ano de 1983, "Phodas C" – que apresentava na capa a frase "proibido para menores de dezoito anos". A censura às músicas de Léo Jaime foram recorrentes ao longo da década, o que lhe rendia muitas entrevistas a revistas falando sobre o assunto.[174]

---

[172] A única referência, além das próprias peças incidentais ouvidas no filme, está presente no disco, que atribui a Paulo Henrique a realização de música incidental original. Nem nos créditos finais, nem no *pressbook* do longa há qualquer menção a essa informação. Entretanto, nos créditos finais são citadas as peças incidentais compostas para o filme, ou aproveitadas por ele: "Samba solstice" (Márcio Montarroyos), "Roque toque" (Nano e Cléber Gabriel), "Concerto para oboé em sol menor op.98" (61015440) (instrumentista: Domício Procópio).

[173] Léo Jaime atuou em outras produções cinematográficas da década. Interpretou "Bob Rider", em "As sete vampiras" (Ivan Cardoso, 1985), filme para o qual compôs a música-título. Léo, acompanhado de sua antiga banda João Penca, apresentou um videoclipe da canção em meio à trama. Contando com o João Penca, Léo também incluiu uma canção no filme "Garota dourada", presente no seu primeiro compacto ("20 garotas num fim de semana").

[174] Cf. *Sétimo Céu*, Rio de Janeiro, n. 353, novembro 1985. p. 13.

Em “Rock Estrela”, além de participar da seleção do repertório e compor a música-tema, o cantor interpretou um dos personagens principais, o primo roqueiro de Rock, Tavinho. Além disso, Léo Jaime teve outras duas de suas músicas executadas no filme, mas ausentes do disco: “Solange” e “O regime”. A presença do cantor no set de estúdio foi utilizada pelo diretor como uma referência para a inclusão de gírias e comportamentos do rock daquele momento, visto ser o cantor um artista em clara ascensão comercial em meados da década de 1980. Léo Jaime ainda produziu a banda “Front”, presente na trilha com a canção “Dengosa”. O grupo Front era, incialmente, a banda de apoio do cantor Léo Jaime, que seguiu sua própria carreira. Seu vocalista, Rodrigo Santos, integrou, adiante, uma das formações do Barão Vermelho. “Dengosa” é a única das quatro canções brasileiras presentes no disco e executadas em formatos diferentes do videoclipe, que inicia no plano sonoro de forma não *diegética* – embora depois ocupe o “espaço” *diegético*, pelo rádio da casa da jogadora de vôlei Vera. Essa foi uma opção muito utilizada no filme “Bete Balanço”, mas pouco presente em “Rock Estrela”. Com as outras três canções, a utilização foi totalmente *diegética*, sendo executadas em volume baixo no tecido sonoro, quando entravam diálogos, pois a função das mesmas era trazer a ambientação sonora da festa e da boate, em cada caso. “Taca a mãe pra ver se quica” (Ricardo Zimetbaun e Pestana) da banda Dr. Silvana e Cia e “24 horas no ar” (Maury Gatti, Beto Eliezer), do grupo Omar e os Cianos são ouvidas na sequência que apresenta a chegada de Rock à casa de seu primo, que oferecia uma festa, com a presença de vários jovens. Ambas têm a sonoridade do *new wave*, assim como “Mal necessário” (Lula Queiroga, Lenine) do Xarada, ouvida na boate “Help”, antes do início do show da banda Metrô. As três bandas eram novas apostas da CBS para o ano de 1985, que havia lançado no mercado os compactos de cada uma.

Todos os grupos e cantores com canções no disco com a trilha de “Rock Estrela” eram da gravadora CBS, até mesmo a única argentina a ter sua faixa incluída no disco (a banda Vírus), o que permite aventar a maior interferência artística da gravadora nesse processo, talvez pela sua experiência e pela estrutura artística que já possuía para atuar nesse segmento. O *pressbook* do filme explicita que houve um processo minucioso na busca pelas canções, ao que Lael complementa dizendo que a trilha de “Rock Estrela” era um personagem, pois participava da trama, comentando as situações.[175] As canções que atendem a essa formulação são as *diegéticas*, em formato de videoclipes.

[175] *Pressbook* “Rock Estrela”, p. 2.

Apesar de só contar com uma canção do rock argentino no disco, a trilha do filme ainda apresentava outros quatro números no decorrer da narrativa. A escolha das bandas argentinas foi baseada numa pesquisa feita, através de consultores – indicados nos créditos finais. Ao tentar retratar a produção roqueira do país vizinho, a equipe brasileira cuidou de contatar nomes expressivos naquele cenário. Os três consultores do filme foram Fernando Moya, Daniel Ripoll e Juan Milan. Moya, muito antes de se tornar diretor da empresa "Time for fun", responsável por espetáculos de grande porte no Brasil, tinha sido produtor, nos anos 1980, de muitas bandas argentinas de rock, como Los Twist, Los Abuelos de la Nada (que tocam junto a Celso Blues Boy a canção "Fumando na escuridão", apresentada no filme), Charly García e Fito Páez, presente na trilha com duas canções. Ripoll foi o idealizador do festival "B.A. Rock", no qual foram revelados muitos nomes do rock argentino, além de ter sido palco de manifestações políticas contrárias ao regime ditatorial que dominava o país entre meados dos anos 1970 e o início da década seguinte. Uma das bandas que mais se destacou na última edição, em 1982, foi o La Torre, presente em "Rock Estrela" com duas canções. Já Juan Milan era jornalista e na década de 1980 trabalhava com publicações voltadas ao rock – foi o responsável por trazer a revista "Roll", que era argentina, para o Brasil.[176] Ao contar com nomes atuantes no mercado de produtos ligados ao rock argentino, o filme vislumbrava uma possível carreira exterior, ainda que não fosse esse o objetivo central da produção.[177]

A capa do disco apresentava uma formatação mais comum entre as trilhas lançadas pela CBS, ao não trazer fotografias – tal como em "Menino do rio" e "Garota dourada". Apenas com o logotipo (criação de Fernando Pimenta, artista gráfico com muitas criações de cartazes para filmes brasileiros desde o final dos anos 1970) em um fundo preto, a capa trazia os nomes das bandas, não na ordem em que apareciam nas faixas, mas apontando primeiro as mais conhecidas (Léo Jaime, RPM, Metrô e Tokyo). Na contracapa, o formato mais usual da CBS nesse período era trazer, além das informações técnicas do disco, as mais centrais do filme e das faixas (nome das músicas, compositores, intérpretes, produtores), alguns fotogramas escolhidos para sintetizar a história. No caso de "Rock Estrela", dos doze fotogramas escolhidos, a metade remetia diretamente aos números musicais (destacando-se Léo Jaime, Metrô, Tokyo e Adriana Riemer). Na verdade, a ênfase é colocada sobre os

---

[176] ALEXANDRE, op. cit., p. 113.

[177] O contato com produtores argentinos nasceu quando o filme "Bete Balanço" foi comprado por um distribuidor argentino, no Festival de Cinema do Rio. A equipe do filme esteve em Cuba, para a apresentação de "Bete Balanço" em um festival local e, sentindo a boa repercussão do público, decidiram incluir outro país latino-americano na produção seguinte, no caso, "Rock Estrela". Cf. *Pressbook* "Rock Estrela", p. 7.

vocalistas, como em geral respondia o mercado fonográfico e as mídias de massa com relação às bandas. Entre os outros fotogramas, há um dos bastidores da gravação, com Lael Rodrigues de costas (linha 2, coluna 2), reforçando o processo de filmagem e a produção ficcional (os dois atores nesse fotograma não tinham essa profissão – Vera era jogadora de vôlei e Léo, cantor – mas seus personagens exerciam o mesmo ofício que eles).

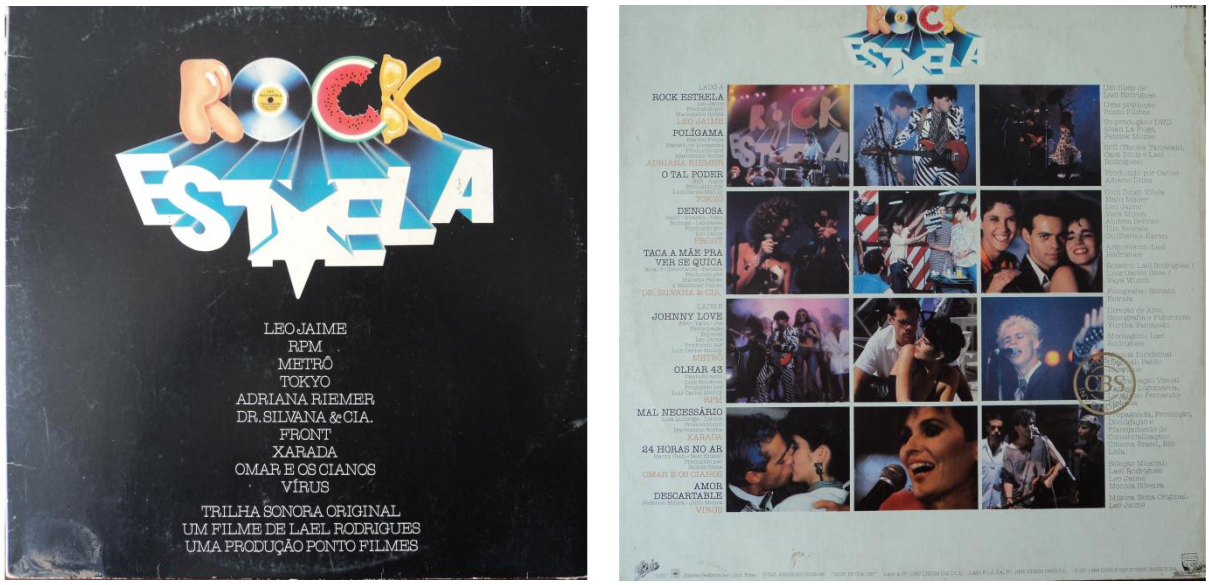


Imagem 2: Capa e Contracapa do disco da trilha sonora de "Rock Estrela"- CBS/1986. Acervo pessoal

"Rádio Pirata" é o filme que mais se afasta da proposta de produção juvenil, embora ainda guarde elementos desse gênero em sua concepção.[178] A trilha é, de forma análoga, menos sustentada pelas canções e mais aberta aos sons musicais incidentais, com participação de Leo Gandelman e Nico Rezende atuando nesse processo e produção musical de Elsa Costa. Em "Bete Balanço" as canções foram divididas em dois grupos principais: as *diegéticas*, comumente em videoclipes, e as não *diegéticas*, comentando mais diretamente a ação. Em "Rock Estrela", as canções não *diegéticas* entravam no espaço sonoro mais voltadas à criação dos ambientes, compartilhando a banda sonora com as músicas incidentais, além dos videoclipes. Em "Rádio Pirata", os momentos videoclípticos são reduzidos, assim como a entrada de canções, seja para a interferência na narrativa, seja para a ambientação. As peças feitas em *score* são variadas, enfatizando momentos diferentes, de suspense, aventura, romance etc. Dentre as músicas incidentais, "Sax driver", de Léo Gandelman (composta com Nico Rezende), foi incluída como a última faixa do disco com a trilha, lançada pela PolyGram.

[178] A discussão sobre o juvenil enquanto gênero cinematográfico se dará no próximo capítulo.

Léo Gandelman e Nico Rezende não eram contratados da PolyGram (o primeiro, da CBS e o segundo, da WEA), assim como Lobão (com a faixa "Tudo veludo"), contratado da BMG/Ariola à época. Dessa forma, o disco continha alguns lançamentos da gravadora e escolhas mais direcionadas pelos realizadores. Lobão, inclusive, afirma ter sido convidado diretamente pelo diretor, Lael Rodrigues, assim como Cazuza, que fez a música-tema especialmente para o filme.[179] Cazuza também participou, como convidado especial, da faixa cantada por Nico Rezende, "Fora da lei", assim como compôs "Guerra civil", com Ritchie, igualmente parte da trilha de "Rádio Pirata" (na interpretação do último).[180] Ritchie também foi parceiro de Nico Rezende, que tocou teclado em sua banda, no início da década. Celso Blues Boy era antigo parceiro de Lael em seus filmes e a canção interpretada por Marina ("Pseudo blues") era uma composição de Nico Rezende (com Jorge Salomão), e que havia pensado na cantora para a gravação de uma nova versão. Léo Gandelman foi produtor do disco "Virgem", lançado por Marina naquele ano de 1987.[181] Assim, a própria rede de relações entre os músicos e realizadores organizou a escolha das canções, mantendo-se três lançamentos da gravadora PolyGram para o ano de 1987: Detrito Federal, Uns e Outros e Os Eles.[182]

A canção "Sun City", do Detrito Federal é executada por poucos segundos, no primeiro encontro entre Bravo e Alice, em meio a uma noite chuvosa, com bares e restaurantes fechados na cidade.[183] A canção tem uma letra com poucos versos *(sun city/a cidade desses brancos não é longe/a cidade desses brancos está aqui*) e a sonoridade "pós-punk" que identificava a banda nessa fase mais comercial, com batidas funk. A rápida execução funciona como passagem de uma cena à outra.[184] Com "Anjo negro", da banda carioca "Uns e Outros", apesar de também ser introduzida no tecido sonoro por poucos segundos, ela trazia uma função narrativa mais explícita. Alice – a essa altura já namorada de

---

[179] *Pressbook* "Rádio Pirata", p. 18.

[180] Um dos maiores sucessos de Ritchie, em sua fase "pós-Menina Veneno", foi "Transas", composição de Nico Rezende e Paulinho Lima.

[181] *Pressbook*."Rádio Pirata", p. 14.

[182] Essa relação mais aberta, confiando a dois artistas que não eram da gravadora um controle maior do processo de articulação das faixas do disco, não era uma característica da PolyGram. Em outros filmes contemporâneos, a atuação da gravadora não se deu da mesma forma. A trilha de "Rockmania" trazia uma série de bandas novas, eventualmente presentes nas revistas especializadas de rock em pequenas notas, algumas conseguindo gravar compactos, EPs ou até mesmo LPs,como Zero, Muzak, Lado B, o cantor Kiko Zambianchi. Mas o disco lançado pela gravadora PolyGram – com o nome do filme e o protagonista "Duda" na capa – não trazia nenhuma canção presente na trilha ouvida no filme. Tratavam-se de lançamentos da gravadora, alguns presentes em outro disco lançado por ela naquele ano, o do filme Tropclip – como os artistas Malabaristas, Fred Nascimento e Willie.

[183] Os dois procuravam um lugar para que Bravo, que havia esbarrado em Alice e derrubado a embalagem na qual ela carregava sua "comida japonesa", comprasse algo equivalente para a jovem.

[184] De forma semelhante à execução de "Deixe tudo acontecer", composta e interpretada por Celso Blues Boys, presente por poucos segundos na cena em que Alice e seus amigos testavam os equipamentos da rádio pirata.

Bravo – ensaiava com seu grupo de teatro experimental, enquanto Bravo se mostrava preocupado com seu amigo Carlos (Ewerton de Castro), que estava recebendo ameaças de morte por ter descoberto o desvio da empresa em que trabalhavam. Enquanto Alice e seus amigos ensaiavam sketches e jogos teatrais, Bravo andava pela sala sem ter com quem conversar sobre sua aflição. Ao se aproximar de Alice – que lhe acena, sem, no entanto, olhar para ele, concentrada no exercício que fazia – o verso da canção *e quantas vezes eu gritei pra não me sentir só* ganha um destaque no espaço sonoro, realçando o sentimento de Bravo diante dos problemas que lhe acometiam.[185] Já "Prendo e arrebento", da banda gaúcha Os Eles aparece como fundo, quando Alice telefona para Werner, o comunicando que a filha dele havia sido sequestrada (por ela e Bravo). O ritmo acelerado que marca a música, cuja letra traz críticas diretas à ditadura, é executada muito baixa, mas a sua presença no disco, ainda que seja uma das bandas recém-contratadas pela PolyGram, ajuda a montar, pelas canções, a ideia central do filme.[186] Esse é um uso menos comum nos filmes juvenis, inclusive nos de Lael, no sentido da canção ser indicativamente relacional à história, mas pouco evidenciada no tecido sonoro.

Essa mesma inserção ocorre com o rock new wave "Fora-da-lei" (Nico Rezende/Ronaldo Santos), interpretada por Nico Rezende, com participação de Cazuza. A canção surge na teia sonora com a letra quase inaudível, enquanto a jornalista Cristina Lemos entrevista algumas pessoas a respeito do que elas pensavam sobre o destino do "caso Rio Werner". Em geral, o tom dos comentários feitos pelos entrevistados é de descrédito nas instituições públicas do país e de revolta, até mesmo violenta, contra os corruptos. A letra que conclama a liberdade (do refrão *pra viver, livre-se das grades/fora-da-lei/como vivem os reis, vive a liberdade/e viva a liberdade!*), também poderia servir como ponto de reflexão para o filme, embora essa percepção se encaminhe mais pelo disco do que pela audição na película.

Ainda que as deficiências tecnológicas relativas à sonorização fossem evidentes, as canções que eram posicionadas na mixagem ao fundo dos diálogos e de outros elementos

---

[185] A banda "Uns e Outros" fez parte da última leva de artistas do BRock a conseguir *hits* nas rádios após 1987. O single de "Carta aos missionários" foi lançado em 1989 e foi a canção mais conhecida do grupo.

[186] A letra da canção, nos versos ouvidos, ainda que em volume baixo: "Cansei de ser simplesmente/aquele que você diz/Prenda e arrebente/ Cansei de ver você/agindo como um rei/me soterrando/com mais um decreto-lei/ Cansei de ser/do mundo a escória/e ainda culpado/por toda essa história/ Não suporto mais a sua companhia/por que exército, aeronáutica e marinha?/Vou mudar agora/vou andar sozinho/não quero mais você/fazendo meu caminho". O título é uma clara menção à frase atribuída ao general João Baptista Figueiredo, último presidente da ditadura, sobre o processo de abertura política: "É pra abrir mesmo. Quem não quiser que abra, eu prendo e arrebento!". Nos shows da banda, quando interpretava "Prendo e arrebento", o vocalista Leandro Branchtein costumava vestir um uniforme militar. Cf. <http://noize.virgula.uol.com.br/oi-arqueologo-foto-show-os-eles-araujo-vianna/> Acesso em: 05 janeiro 2013.

sônicos, tinham passado pelas escolhas dos realizadores, uma vez que em todos esses filmes havia músicas claramente evidenciadas, quando isso era de interesse no processo de construção da trilha. A canção "Gata delta" (composta e interpretada por Chico Vaz), que não foi incluída no disco, é utilizada apenas no seu refrão (*minha gata, de asa bela, minha asa, gata delta*) nos momentos em que Bravo contempla a asa delta (na praia e no seu computador), esporte pelo qual nutria uma admiração. Esse é um tipo de uso quase literal, pois a canção entra no tecido sonoro para redundar o que o espectador já observava.

Ritchie e Cazuza dividem a composição de duas canções com o nome "Guerra civil", cada uma gravada nos respectivos discos dos artistas, lançados em 1987 ("Loucura mágica") e em 1988 ("Ideologia"). Alguns versos se repetem, mas a melodia é diferente, sendo a versão de Cazuza mais "pesada", marcada pela bateria e baixo, enquanto a de Ritchie é mais próxima do *new wave*, com marcações feitas por sintetizadores.[187] No filme, a versão de Ritchie começa ao fundo, quando Bravo tentava convencer Alice de que eles precisariam ficar um tempo separados, enquanto ele ainda estivesse sendo visto como arquivo vivo pelos sabotadores da empresa Rio Werner. Um corte de câmera exibe o furgão (utilizado por eles como centro da rádio pirata) estacionado, próximo a uma praia, com o sol se pondo. Alice procura Bravo (subentendendo-se que ele já tinha ido, sem avisá-la, após terem dormido juntos no furgão) e não o encontra. Apenas nesse momento a canção (com os versos *agradeço por tudo, tudo que eu tive/já me esqueço de tudo, tudo que eu te disse/frases decoradas, tristes e sagradas/feito missas toda madrugada*), que ainda era ouvida na banda sonora, tem seu volume consideravelmente aumentado nos versos *onde você não está/tem sempre um lugar em que você não está*, acompanhando um novo corte, que traz Alice em plano americano, com o semblante de frustração e preocupação.

Como a canção "Rádio Pirata", do RPM, foi inspiração para o roteiro e não pensada para ser executada na trilha, a canção "Brasil" é a que costura a narrativa, como música-tema principal. Antes do lançamento do disco com a trilha, a canção já era executada, embora só fosse incluída no disco do cantor de 1988.[188] A capa do disco "Rádio Pirata" trazia um selo "Incluindo o sucesso Brasil de Cazuza", como uma estratégia de divulgação do produto, já que era aquele o primeiro registro com essa gravação do cantor, ainda em 1987. Além disso,

---

[187] Cazuza contou em reportagem à revista "Bizz" que Ritchie não "teve coragem" de gravar o verso "freiras lésbicas assassinas", presente apenas na sua versão. Outros versos também são diferentes, mas a estrutura poética é a mesma. *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n. 31, fevereiro 1988.

[188] Na turnê de "Só se for a dois", disco de 1987, Cazuza já havia incluído "Brasil" no repertório, conforme pode ser notado no álbum (póstumo) "O poeta está vivo. Show no teatro Ipanema" (gravado no dia 16 de maio de 1987), lançado em 2005, pela Som Livre ("Brasil", faixa 13).

marcava a importância de Cazuza para aquele trabalho, ao contrário do que muitos poderiam pensar ser o disco uma reedição da música da banda RPM. Sem apontar outros nomes na capa, o logotipo (novamente de Fernando Pimenta, com Ronald Palatnik) e a imagem de Bravo e Alice (trabalhada com efeito de pixels) ocupam quase todo o espaço, já que o protagonismo do filme também é dividido entre ambos.

Imagem 3: Capa e Contracapa do disco da trilha do filme "Rádio Pirata" – PolyGram/1987. Acervo pessoal.

As percepções das trilhas sonoras de filmes que trazem o rock como um elemento fundamental são, predominantemente, tributárias de uma avaliação que tende a notar uma homogeneização e uma simplificação desse processo. Pela análise dos três filmes de Lael Rodrigues, ao contrário, é possível notar diferentes usos, para além das “colchas de retalho”, em sua apropriação mais negativa. Há ainda os videoclipes, que exercem funções narrativas próprias, mas que serão analisadas em páginas adiante. As relações entre produtores, diretores e gravadoras igualmente não se pautavam por códigos comuns, havendo especificidades e disputas que envolviam os sujeitos dessa produção. Independentemente do número de vendas, apenas a concretização dos discos com as trilhas desses filmes pode demonstrar a tradição da indústria cinematográfica brasileira, que, ao eleger as canções como centro das trilhas, em detrimento dos *scores*, possibilitou um maior interesse da indústria fonográfica em fornecer produtos, majoritariamente, ancorados nessa produção.

CAPÍTULO II

CINEMA E JUVENTUDES: TEMÁTICAS JUVENIS DO BRASIL OITENTISTA

> "Comunicar-se com uma faixa de público jovem tem com premissa básica estar sempre atento às modificações de comportamento e de alguns valores que ocorrem a cada minuto".
>
> Lael Rodrigues, *pressbook de Rádio Pirata*, 1987.

Em muitas linhas ao longo deste trabalho, palavras como "juventude", "jovens", "juvenil" estão sendo usadas com um sentido historicamente situado. Vistas como palavras sem uma conceituação mais precisa, fazem parte do uso cotidiano, nos noticiários, nas propagandas etc. Por vezes, no senso comum, os dados etários são elevados como os delimitadores do sentido que esses conceitos exprimem, como, por exemplo, os do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), que classifica o jovem como o indivíduo que tenha entre quatorze e 24 anos. Por outras, os conhecimentos biológicos são utilizados como referenciais, atribuindo-se marcos dessa ordem para destacar o início da juventude ou da adolescência, tal como a puberdade. Vistas como conceitos, tais palavras configuram-se, no entanto, como um campo de disputas, de construções teórico-metodológicas, que vêm se constituindo como um debate nas ciências humanas e sociais, assim como em outros saberes. Isso não significa que os fatores etários e biológicos, em geral, não sejam levados em consideração, mas que, isolados, não dão conta de evidenciar a complexidade que existe em torno da ideia de juventude.

A historiografia reconhece a relevância da discussão acerca dos limites e abrangências do conceito de juventude, embora sua participação no debate acadêmico tenha estimulado, até o momento, menos estudos do que algumas áreas afins, com ampla tradição em pesquisas referentes a essa temática.[189] De nenhum modo isso impõe qualquer impedimento de

---

[189] Uma parte considerável dos trabalhos sobre jovens e juventudes vem da Sociologia, Antropologia, Psicologia e Educação. Ver: CARDOSO, Ruth; SAMPAIO, Helena. *Bibliografia sobre a Juventude*. São Paulo: Edusp, 1998; CARRANO, Paulo César Rodrigues. Juventudes: as identidades são múltiplas. Século XXI, MultiRio. (Publicado em 17/01/2007). Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=1086>. Acesso em: 03 outubro 2009; CASTRO, Mary Garcia; ABRAMOVAY, Miriam. Juventudes no Brasil: Vulnerabilidades negativas e positivas, desafiando enfoques de

incursões nessa seara pelos historiadores, uma vez que o diálogo entre as ciências vem se tornando cada vez mais intenso e mesmo a historiografia já sedimentou pesquisas consistentes que visam ao entendimento e discussão da juventude e das culturas juvenis. Um dos trabalhos referenciais sobre essa problematização é encontrado no estudo, da década de 1940, do sociólogo húngaro Karl Mannheim. O autor já questionava, àquela altura, o conceito de juventude para além dos limites biológicos. Os jovens seriam, para Mannheim, a "reserva latente" das sociedades, que entrariam em ação conforme as necessidades de cada contexto, participando das mudanças que definiriam as gerações.[190] A importância desse estudo é a sua contrariedade ao rigor positivista da idade biológica fundamentando esses processos – uma vez que as ciências humanas e sociais vinham num trajeto no qual suas fronteiras de conhecimento eram alargadas pela inclusão de novos olhares e novas formas de percepção histórica e social.

Já na década de 1960, o historiador Philippe Ariès, estudando a infância e adolescência, lançou as bases para inúmeros trabalhos posteriores ao compreender que a adolescência e a infância são construídas socialmente, que partem de contextos históricos em que se fazem sentir condições diferenciadas para tal constituição. São fenômenos históricos que dependem, inclusive, das condições socioeconômicas – o autor observara que crianças de famílias tipicamente burguesas podiam dedicar-se a um estágio de vida que as separasse das obrigações do trabalho e do sustento da casa.[191] Logo, além da contribuição de Mannheim no sentido da desfiliação puramente biológica da noção de juventude, Ariès indicava os processos históricos envolventes às diversas condições formadoras do que viriam a se constituir como as etapas da vida do ser-humano.

Uma terceira obra escolhida aqui, entre tantas, com o intuito de sustentar a compreensão da juventude como um fenômeno histórico, é o trabalho dos historiadores Giovanni Levi e Jean-Claude Schmitt, que organizaram, nos anos 1990, o livro "História dos Jovens". Trata-se de uma coleção de artigos dispostos em dois volumes e que trazem contribuições importantes para o debate sobre o conceito de juventude na historiografia. Os

---

políticas públicas. Separata de: PETRINI, João Carlos; CAVALCANTI, Vanessa Ribeiro Simon (orgs). Família, sociedade e subjetividade: uma perspectiva multidisciplinar. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. p. 54 – 83. Disponível em <http://www.miriamabramovay.com/site/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=80 &Itemid=.>. Acesso em: 03 outubro 2009; CAVALCANTE, Maria Juraci Maia. O mito da rebeldia da juventude. Uma abordagem sociológica. Educação em debate, Fortaleza, Ano 10, n. 13, 1987, p. 11-23.

[190] MANNHEIN, Karl. O problema da juventude na sociedade moderna. In: *Diagnóstico de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961, p. 47-72.

[191] ARIÈS, Philippe. O Sentimento da Infância. In: *História Social da Criança e da Família*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

autores reafirmam a construção histórica da juventude, como o fizera Ariès, e reforçam o aspecto cultural dessa conceituação, que varia de acordo com as desigualdades entre as classes e entre os sexos. Os autores acreditam que a juventude é parte integrante da vida de todos os indivíduos, embora seja variável conforme cada cultura.[192] A própria ideia de "história dos jovens", no plural, é representativa da visão dos autores, corrente na historiografia atual, de que não existe uma juventude, mas várias juventudes, sujeitos de processos variados, ainda que dentro de um mesmo contexto geral.

Como as palavras agregam ideias e entendimentos ao longo do tempo e do contexto histórico, alterando seus significados, a utilização do termo "juventude" (e "jovem" ou "juvenil") neste trabalho não exclui o juízo de todos os tópicos acima relacionados. Pensar uma unidade na "juventude brasileira", de qualquer época, seria um caminho de difícil abordagem, o que torna necessário explicitar as tensões e incongruências dessa "juventude", que é multifacetada. A juventude prioritariamente tratada nesta dissertação está historicamente situada em diferentes aspectos, que trazem ao debate outra noção, a de "cultura juvenil", ou melhor definindo, culturas juvenis.

As culturas juvenis convivem em espaços semelhantes, formam fronteiras flexíveis e híbridas, pois são marcadas historicamente pela variabilidade de possibilidades que sugerem. Partindo da conceituação de Carles Feixa e Laura Porzio, as culturas juvenis podem ser entendidas como

> "a maneira na qual as experiências sociais dos jovens são expressas coletivamente mediante à construção de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente no tempo livre ou nos espaços intersticiais da vida institucional (...). No plano das condições sociais, se constroem com materiais provenientes das identidades geracionais, de gênero, classe, etnia e território. No plano das imagens culturais, se traduzem em estilos mais ou menos visíveis, que integram elementos materiais e imateriais heterogêneos, provenientes da moda, da música, da linguagem, das práticas culturais e das atividades focais. Estes estilos têm uma existência histórica concreta, são amiúde etiquetados pelos meios de comunicação de massa e passam a atrair a atenção pública durante um período de tempo, ainda que depois decaiam e desapareçam (são correntes os *revivals*)."[193]

---

[192] LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean-Claude (orgs). *História dos jovens*. Da antiguidade à era moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1996. v. 1.

[193] FEIXA, Carles; PORZIO, Laura. Los estudios sobre culturas juveniles em España (1960-2003). *Estudios de Juventud*: n. 64, 2004. Disponível em <http://www.injuve.mtas.es/injuve/contenidos.downloadatt.action?id=782 3280 74>. Acesso em: 03 outubro 2009. p. 9.

O fragmento citado anteriormente traz a consideração a respeito dos *revivals*, típicos das culturas juvenis e dos meios de massa, aparecendo num intervalo de aproximadamente vinte anos após o surgimento de determinada manifestação cultural. A década de 1980 viveu um *revival* juvenil, com o retorno de modas dos anos 1960. Novelas foram lançadas seguindo esse modismo, o que em muito esteve ligado ao rock, já que as influências de artistas daquele período foram recuperadas. O rock dos anos 1950 também viveu um *revival* no final da década de 1960, quando artistas da primeira geração do rock norte-americano tiveram suas obras recuperadas e revisitadas por gerações mais jovens. Os próprios "anos 1980" tornaram-se um modismo na década de 2000, com o relançamento de produtos da época, e o retorno de grupos e artistas que haviam feito sucesso, mas que há muito mantinham-se no ostracismo.[194]

Após essa breve menção a estudos que, de forma muita mais complexa do que a aqui apresentada, vêm servindo de inspiração para novas investigações que abarquem os grupos juvenis, é possível tecer algumas delimitações deste objeto de estudo. Ao trazer a filmografia de um diretor, no caso o cineasta Lael Rodrigues, ao centro de um debate acadêmico, tem-se como objetivo lançar algumas reflexões sobre as formas de produção cultural que, voltadas a um público específico, constituem uma dupla interação: ao mesmo tempo em que são fontes de inspiração para o consumo e a fruição de experiências culturais, recebem dessas vivências coletivas, caminhos de percepção sobre as manifestações socialmente elaboradas, que passam a servir como motes para a produção voltada a um segmento de mercado. Posto de outra forma, os filmes produzidos para o público juvenil constroem marcos, tidos como juvenis, que são incorporados por culturas juvenis, mas também são delas tributários, uma vez que as utilizam como fonte para suas construções.

A juventude que se quer abranger aqui está situada na década de 1980, mais detidamente no contexto de abertura política, iniciado no final da década anterior. Esse é um ponto chave que delimita historicamente essa juventude, pois transforma as experiências sociais em algo específico de um tempo, tornando cautelosa a aproximação com outros contextos. Observar essa juventude brasileira dos anos 1980 com o mesmo parâmetro da juventude dos anos 1960 implica em ponderar inúmeros fatores. A vivência em meio à democracia e que, a partir de um dado momento, é substituída por um governo autoritário, gesta uma série de possibilidades de relação com a liberdade e o engajamento social diferentes de uma experimentação pautada, desde o princípio, no cerne de um Estado

[194] Uma amostra dessa recuperação dos anos 1980 é o lançamento de almanaques e outros produtos de sucesso desse período. Cf. ALZER, Luiz André & CLAUDINO, Mariana. *Almanaque Anos 80*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

restritivo. Da mesma forma, comparar a juventude brasileira com a inglesa, por exemplo, ainda que ambas da década de 1980, sugere o cuidado ao se entender as especificidades sócio-históricas (e culturais) de cada país. Nem as comparações entre países diferentes, numa mesma época, nem as de um mesmo país em períodos distantes seriam suficientes para marcar a pluralidade da ideia de juventude colocada.[195]

Por isso, é importante dizer que a juventude objeto deste estudo, além de situada no período da transição democrática, é uma juventude urbana, sobretudo dos grandes centros econômicos do país. As possibilidades de relação com a política, com o lazer, com o consumo cultural são diferentes entre as grandes cidades e ainda mais, entre essas e pequenas localidades, afastadas desse cosmopolitismo. Uma juventude urbana estaria mais apta, a princípio, a ter acesso a bens culturais configurados enquanto novidades do mercado, traduzindo-se em marcas identitárias que permeiam a constituição de determinados grupos juvenis. Tomando o consumo como parte integrante de culturas juvenis urbanas, a diferenciação socioeconômica interfere diretamente nessa apreciação. Jovens de classes diferentes encontrarão produtos disponíveis diferentes para que sejam por eles consumidos, havendo sempre, em todas essas situações, possibilidades de brechas e trajetórias que burlem essa esquematização, posta apenas como uma elucubração em direção ao objeto desta análise. Assim, a juventude urbana de classe média (e alta) compõe o grupo potencialmente destinatário do tipo de produção filmográfica aqui delineada.

Por fim, essa juventude constrói uma identificação com o gênero musical, que a partir dos anos 1950 se tornou uma referência para experiências juvenis: o rock and roll. A cultura juvenil ligada ao rock brasileiro dos anos 1980 tornou-se um símbolo geracional e uma síntese da experiência juvenil daquele período de abertura política. A própria designação “rock dos anos 1980” ou “BRock” já evidencia a particularidade desse momento de reelaborações das práticas culturais concernentes aos jovens produtores e consumidores de música rock.

Mesmo com uma definição mais precisa de qual juventude se está problematizando, as formas como esses processos se relacionam com cada indivíduo são específicas, os impactos que o consumo de filmes e discos são variáveis entre grupos diversos, assim como o rock brasileiro dos anos 1980 propiciou uma gama heterogênea de estéticas visuais e sonoras. Os

---

[195] O sociólogo francês Pierre Bourdieu contribui com o debate sobre as possibilidades de se pensar nas juventudes plurais, quando ressalta que a juventude é um dado manipulável, sendo compreendida através dos cortes que compõem cada grupo, não necessariamente etários, mas sociais, econômicos, e de outras ordens. Ver: BOURDIEU, Pierre. A ‘Juventude’ é apenas uma palavra. In: *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

filmes que tematizam o rock, tais como os do diretor Lael Rodrigues, voltam-se a um segmento mais comercial do gênero, com um tipo de sonoridade mais facilmente absorvida por diferentes meios e grupos sociais não necessariamente juvenis – como as novelas, que passaram a incluir músicas de artistas de rock brasileiro, não apenas nas trilhas, mas até mesmo nas aberturas. Ainda assim, esse tipo de produção tem como característica central, sejam as músicas, sejam os filmes, retratar aspectos da vida dos jovens a ela circunscritos.

Assim como é factível observar a existência de culturas juvenis roqueiras que se relacionavam com linhas e estilos mais "undergrounds", em meio a um universo majoritário de bandas mais comerciais, é imperativa a necessidade de se aventar, em plena década de 1980, culturas juvenis não identificadas com o rock. Ou até mesmo, grupos juvenis de cidades interioranas potencialmente inteirados com essa expressão cultural. Um exemplo dessa constatação se dá pela análise da seção "Sétimo Som", presente nas edições da revista "Sétimo Céu", durante a década de 1980. A partir da explosão do rock nacional, em 1982, há um notável crescente quanto à presença de matérias sobre rock, inclusive o internacional, nas edições publicadas. A seção "Sétimo Som" apresentava os lançamentos da música popular brasileira, trazendo, a cada número, três ou quatro notas sobre artistas e seus novos trabalhos. Mesmo com a atenção destinada ao rock se tornando prioritária, nos espaços reservados para a música, a revista sempre apresentava nessa seção notas de outros gêneros musicais, já que seu público era mais abrangente do que publicações como a "Bizz" – inteiramente identificada com o rock. Ao mesmo tempo, ao longo da revista, as matérias que antes eram mais voltadas aos bastidores de novelas vão cedendo espaço (sem desaparecer totalmente) a bandas e artistas de rock.

Zuleika Bueno aponta que nem todos os jovens conseguem transformar suas experiências juvenis em instrumentos para serem revertidos pela indústria cultural, sendo algumas mais palatáveis do que outras.[196] Tal assertiva parece bastante esclarecedora quanto ao ponto em que se quer aqui evidenciar: a filmografia de Lael Rodrigues, dialógica com seu tempo, com seu meio, retrata experiências e constrói sentidos sobre determinadas culturas juvenis que, por se tornarem mais flexíveis a essa relação, são tomadas como marcas de uma juventude homogeneizada pelas indústrias culturais. Ao mesmo tempo, pela propagação desse

[196] BUENO, Zuleika de Paula. As harmonias padronizadas da juventude: a produção de um cinema juvenil brasileiro. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 5, p. 3, 2008. Disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/As+harmonias+padronizadas+da+juventude: +a+producao+de+um+cinema...-a0193886884>. Acesso em: 03 outubro 2009. p. 20.

consumo, a influência que essas culturas juvenis mediatizadas passam a exercer sobre outros grupos, com identidades diferentes, é maior.

As culturas juvenis múltiplas são, normalmente, padronizadas pelas indústrias culturais, que formam (ou ajudam a formar) um tipo ideal de jovem, na verdade, de consumidor jovem. O cinema, em alguma medida, auxilia nesse trabalho, marcando os pontos que acredita serem comuns a diversas experiências juvenis, pois isso facilita com que sua recepção seja mais agregadora. Bueno ainda afirma que esse processo "potencializa a integração e a intercambialidade do cinema com outros meios, fortalecendo os processos de convergência entre diversas práticas de entretenimento, estabelecendo uma forte padronização dos produtos culturais destinados ao consumo juvenil".[197]

A juventude urbana brasileira de classe média, impactada pelos fenômenos políticos e culturais da década de 1980, tornou-se uma síntese do que se convencionou nomear "geração 1980". O conceito de geração também precisa ser compreendido como uma formulação envolta a uma diversidade que se torna mais condensada em função desse agrupamento. De uma maneira geral, a ideia de geração aparece nos estudos sobre movimentos juvenis como elemento de distinção entre o novo e o velho, e aquilo que representa mais enfaticamente os jovens de determinado período. Tal conceito não se remete ao entendimento de que, se a geração da década de 1980 é tida como consumista, estariam limitados em uma mesma categoria grupos com comportamentos diferentes uns dos outros. Isso seria homogeneizar toda uma diversidade que, inclusive, não é modificada década a década (como usualmente as gerações são alcunhadas). As gerações convivem entre si, num mesmo contexto, não sendo necessariamente uma substituta de outra. Formam-se através dos laços de identidade, dentro de um painel de interações culturais e sentimentos de pertencimento de grupos e do compartilhamento de códigos e sociabilidades.

Jean-François Sirinelli aponta que as gerações se estabelecem a partir de um fato inaugurador, de natureza variável, o que provoca a existência de "gerações curtas" e "gerações longas".[198] Como os acontecimentos de ordem econômica, política ou cultural não se apresentam necessariamente ao mesmo tempo, a noção de geração é um dado manipulado pelo historiador. Ainda assim, a partir de Marcelo Urresti, um caminho interessante sobre o tema das gerações passa pelo entendimento de que o trabalho de investigação sobre os jovens

---

[197] Ibidem.
[198] SIRINELLI, Jean-François. "A geração". In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 131-137.

não é tanto o de comparar as gerações, e sim, o de comparar as sociedades. Logo, para compreender grupos de jovens de um determinado período é preciso entender como eles se relacionam com sua realidade histórica e social, ou seja, de que forma os jovens, de identidades múltiplas, se colocam diante dos mais variados acontecimentos de toda ordem – políticos, econômicos, culturais, etc. – e interagem com eles.

A geração dos anos 1980 é comumente vista como individualista, posta em comparação à "geração de 1968", ano símbolo das manifestações estudantis mundiais contra espaços e instituições autoritárias e em defesa da liberdade de expressão. Nos anos 1980, no caso do Brasil, as lutas em prol do retorno à democracia, como um objetivo comum entre grupos constituídos de formas distintas, fragmentavam-se em diversas correntes, em função do próprio processo de abertura. Essa, iniciada em 1974, com a posse de Ernesto Geisel e o anúncio da abertura "lenta, gradual e segura", seguida adiante pelo fim do bipartidarismo, a revogação do Ato Institucional n. 5 e o retorno de muitos exilados que haviam deixado o país pela oposição ao regime autoritário, formou um novo cenário de alianças e oposições à situação política do país. Essa nova configuração social deparava-se com uma geração de jovens que ainda não conhecia formas amplas de expressão de suas liberdades, nem vivenciaram lutas engajadas em defesa da democracia, como determinados grupos juvenis das gerações anteriores.

Dessa forma, compreendendo que as sociedades se modificam historicamente pelos processos pelos quais atravessam, a "geração de 1980" congrega elementos característicos do seu próprio tempo e que fazem sentido dentro dos seus parâmetros. As culturas juvenis manifestas nesse contexto são traços componentes dessa geração, que não se inicia exatamente no ano de 1980, mas que, ao longo da década, concentram expressões que as elevam ao lugar de marcas de um tempo histórico, de um tempo das vivências e expectativas pelo porvir – ainda que incerto.

2.1 Cinema comercial e gênero juvenil: debates e conceituações

O cinema comercial, aquele pautado pelas convenções dos grandes estúdios de Hollywood e que objetiva, notadamente, alcançar o grande público, se diferencia daquele chamado "cinema de arte". Especificar, no entanto, as fronteiras que separam os dois "tipos"

de produção fílmica é uma tarefa de árdua precisão. Na realidade, a própria discussão entre cinema comercial e cinema de arte não chega a ser a principal pauta entre os teóricos do cinema brasileiro. Muitos filmes podem apresentar uma estética diferenciada, que fuja dos padrões consagrados pelo cinema dos grandes estúdios e, casualmente, depararem-se com um sucesso comercial significativo. De igual maneira, filmes feitos com a intenção de alcançar as bilheterias podem partir de referenciais mais personalistas. Tal reflexão infere que, além de difícil, essa separação é pouco producente, se realizada de forma muito compartimentada.

Em se tratando da cinematografia brasileira, outro debate relacionado à tipificação dos modos do fazer cinematográfico é pautado na diferenciação entre os "filmes de autor" e os "filmes de gênero", que poderia, em algum alcance, se aproximar do debate anterior (sendo os filmes de autor aquele artístico e os de gênero, o comercial). Ismail Xavier ainda comenta a respeito dos "filmes de mercado", o que poderia igualmente ser compreendido dentro desse amplo termo "comercial".[199] Ortiz Ramos explicita que a questão principal criticada pelos teóricos com relação ao cinema de gênero é a repetição de fórmulas já utilizadas e consagradas como sucesso. O autor, todavia, indica que, de forma semelhante, os filmes de autor também são tributários de repetições, já que são essas que delineiam a "marca" autoral, e que diferencia um "cinema" do outro.[200]

Essa ideia do cinema de autor, bastante problemática, qualifica um tipo de estética cinematográfica, enquanto os filmes comerciais tendem a ter seus "autores" eclipsados enquanto tais. A revista "Cine Imaginário", de outubro de 1987, citava que para o Departamento de Promoção e Propaganda da Embrafilme, os filmes "Rádio Pirata" e "Banana Split" (Paulo Sérgio de Almeida, 1987) não eram autorais, uma vez que o *release* produzido pelo órgão estatal continha "sinopse, elenco, trilha sonora e até o número de locações dos filmes. Só não dizem quem são seus diretores".[201] A provocação da revista reforçava essa constatação da separação feita entre propostas comerciais e outras mais ancoradas no Cinema Novo, movimento brasileiro especialmente voltado ao cinema autoral.

Em torno da proposta analítica sobre o cinema comercial (ou de gênero) pode existir uma tendência apreciativa que, ao valorar o caráter mercadológico dos filmes, impõe aos mesmos uma pecha negativa. Essa consideraria o que vem do mercado invariavelmente desinteressante enquanto fonte de pesquisa – a menos que fosse para reforçar a depreciação de

---

[199] XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura). 146p.
[200] RAMOS, José Mario Ortiz. A Questão do gênero no cinema brasileiro. *Revista USP*, São Paulo v. 19, p. 97-108, 1993. (Dossiê Cinema Brasileiro).
[201] *Cine Imaginário*, n. 20, julho 1987.

sua formulação comercial. Assim, pesquisadores que seriam dessa perspectiva se esquivariam do debate de temas relevantes e das possibilidades que o cinema oferece para os estudos sobre cultura, arte e sociedade. De maneira semelhante aos documentários, que nos primeiros estudos eram privilegiados em detrimento dos filmes ficcionais enquanto fontes para a História, o alargamento das fronteiras dos objetos de estudo relativos ao cinema comercial caminha em uma direção mais ampliada.

Funcionando como um catalisador de diferentes estéticas e gêneros, o cinema comercial compreende desde comédias, aventuras e até filmes de terror. Sob o guarda-chuva do mercado cinéfilo, pautado no faturamento das bilheterias, os filmes comerciais atuam em ações de marketing na promoção e divulgação das histórias, sendo comum, inclusive, parcerias com grandes empresas através de merchandisings inseridos nas tramas. Carlos Alberto (Cacá) Diniz, produtor de cinema e dos dois primeiros filmes de Lael, afirma que alguns produtores e diretores não assumem o merchandising como uma possibilidade real de inserção nos seus filmes o que, em sua opinião, seria um problema. Para Cacá, a ação publicitária deve ser explícita, o que fica evidente nas escolhas feitas nos filmes "Bete Balanço" e "Rock Estrela".[202]

A trajetória do cinema comercial de encontro à formação de um gênero juvenil remete às modificações vivenciadas pelo setor cinético norte-americano, de onde sairão as primeiras películas do gênero, que atingem repercussão internacional. Os efeitos da Grande Depressão nos Estados Unidos atingiram diretamente os rendimentos da indústria cinematográfica. O início da década de 1930 convivia com o aumento dos custos dos filmes falados e a redução das salas de cinema.[203] As grandes empresas controlavam todo o processo da cadeia produtiva do cinema (produção, distribuição e exibição), ficando as *minors* em função dos direcionamentos dados pelas *majors*. Os cinemas menores inauguraram o "sistema dual", no qual promoções garantiam, com apenas um ingresso, o direito de assistir a mais de uma sessão no dia, visando burlar a lei dos preços mínimos imposta pelas *majors*.[204] Para garantir a oferta de mais filmes, os pequenos estúdios produziam alguns menores e mais baratos para serem exibidos nesse sistema dual. Era o nascimento dos filmes B, que foi seguido, devido ao

---

[202] Entrevista com Cacá Diniz, produtor de cinema, realizada por Diego Salim em 16 de janeiro de 2013.
[203] MATTOS, A. C. *A outra face de Hollywood*: filme B. Rio de Janeiro. Rocco, 2003. 185p. pp. 13.
[204] Idem, p. 16. Por exercerem o controle do mercado, as *majors* determinavam os custos dos ingressos para todos os cinemas, elevando-os nos cinemas de menor proporção. Para garantir que o público não deixasse de comparecer às sessões por conta do preço mais alto, as promoções faziam com que dois filmes fossem vistos pelo preço de um.

seu retorno, não tão lucrativo, porém frequente, pelos estúdios maiores, que também passaram a produzir esse tipo de fita.

Os filmes B foram produzidos em diversos gêneros, como westerns, melodramas policiais, produções seriadas, e tinham, em geral, orçamentos curtos e pouco tempo para sua realização. Segmentando o público e recebendo atenção crescente da publicidade, tornaram-se, aos poucos, produções que se encaminharam para a autonomia. Atuando enquanto cinema de gênero, os filmes B atingiram o mercado norte-americano, estabelecendo novos padrões para a lógica produtiva de Hollywood, reinventada à luz da diversidade trazida pelas temáticas surgidas do pós-guerra. Entre os filmes B de maior retorno estavam os de "exploração", que traziam temas atuais e polêmicos, utilizados pela publicidade.[205]

A lei antitruste de 1848, que impedia as companhias de acumularem estúdios e salas de exibição, (ou essas e atividades de distribuição), foi o primeiro golpe nas *majors*. O segundo veio com a emergência da televisão como nova fonte de lazer, que trazia vantagens em relação ao cinema, como a não exigência de deslocamento para assistir às peças audiovisuais. Enquanto isso, os filmes B garantiam seu público cativo, apostando em filmes de horror e ficção científica, que atraíam uma plateia jovem frequente.[206] A sociedade do pós-guerra elevou os jovens ao potencial de consumidores privilegiados, não apenas nos Estados Unidos. O crescimento da expectativa de vida, da industrialização, das universidades, os novos padrões de consumo e inserção dos jovens no mercado de trabalho contribuíram para as reordenações dos papéis exercidos pelos jovens nas sociedades capitalistas, em geral. O cinema, em meio à crise, soube se inteirar com essas transformações, agregando a juvenilização as suas películas.

Diante desse cenário nasciam, no seio dos filmes B de "exploração", as *teenpictures*, *teenpics* ou *juve movies*. Os filmes juvenis fazem parte do cinema comercial, não sendo ainda um gênero muito estudado pela historiografia.[207] De acordo com Thomas Doherty, as *teenpics* surgiram na década de 1950, acompanhando todo o processo de inclusão das culturas juvenis no cenário mundial. A maior participação dos jovens no mercado de trabalho e o aprofundamento de espaços de sociabilidades juvenis fizeram com que a moda, a música e o cinema estivessem cada vez mais associados a eles. Essa característica torna os filmes juvenis

---

[205] MATTOS, op. cit., p. 44.
[206] MATTOS, op. cit., p. 49.
[207] Ver: RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade*: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2004; BUENO, Zuleika de Paula. *As harmonias*..., op. cit.

ainda mais comerciais, pois agregam outras indústrias além da cinematográfica no processo de consumo entre os jovens.[208]

Inicialmente, as *teenpics* eram de três tipos: filmes musicais, filmes sobre delinquência e rebeldia juvenil e os *beach movies*. No final da década, essas temáticas já se misturavam com mais frequência em uma mesma produção.[209] Como o rock surgiu com sucesso em um momento de crise da indústria cinematográfica, sua inserção nos filmes juvenis foi quase imediata, uma vez que o estilo musical reforçava o apelo publicitário sobre o público jovem. Os grandes estúdios que mantiveram suas produções B, passaram a fazê-las com orçamentos maiores, visando ao rentável mercado integrado que se construía em torno das culturas juvenis norte-americanas da década de 1950.[210]

As primeiras produções B voltadas a um gênero que se constituiu em juvenil marcaram o cinema internacional, tornando-se referências a um tipo de abordagem sobre o universo dos jovens na ficção cinematográfica. As grandes companhias absorveram esses códigos e investiram, após os primeiros resultados positivos de público e de repercussão, em produções que tematizavam os novos conflitos socais ligados aos jovens. O filme "O selvagem" ("The wild one", László Benedek, 1953) simbolizava alguns elementos que se transformariam em ícones da juventude urbana norte-americana dos anos 1950. Como as práticas culturais dos Estados Unidos possuíam ampla circulação em outros países, em muitas deferentes regiões do mundo as marcas estabelecidas pelo referido longa-metragem seriam alçadas ao comportamento de um novo tipo de jovem, em meio a uma também nova sociedade, pautada pelos desdobramentos da Guerra Fria.

Os jovens, em geral, eram construídos pelo cinema como pacíficos, dóceis.[211] "O selvagem" traz o protagonista Johnny, vivido por Marlon Brando, como membro de um grupo de motoqueiros que invade uma pequena cidade da Califórnia, situando quase uma metáfora da invasão inevitável dos jovens nas questões centrais daquele contexto. A agressividade associada ao comportamento juvenil pelo filme começava a gestar a ideia de rebeldia, presente em outros personagens, mas também no nascente rock, que logo em seguida estaria associado a esse tipo de produção. O filme ainda possibilitou a identificação de determinados

---

[208] DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics*: the juvenilization of American Movies in the 1950´s. Philadelphia: Temple University Press, 2002.
[209] MATTOS, op. cit. p. 54.
[210] Idem, p. 64.
[211] NO CINEMA, o som e a fúria do rock. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte (MG), 21 julho 1981.

artistas com o universo juvenil, como o próprio Marlon Brando, que se tornou um ícone daquela geração, assim como James Dean.

Dean transportava para sua vida pessoal a rebeldia que interpretou em "Juventude Transviada" ("Rebel without a cause", Nicholas Ray, 1955), culminando em sua morte precoce, aos 24 anos, provocada por um acidente automobilístico – rumo a uma corrida de carros. O tema da delinquência juvenil é apresentado dentro de um contexto marcado pelos conflitos geracionais, que faziam com que pais e filhos não compreendessem as vivências, uns dos outros. O afastamento das fronteiras geracionais é uma das características desse momento histórico, no qual as mudanças sociais eram aceleradas e cada vez mais integradas internacionalmente. Mas também o seriam em outros contextos, uma vez que essa ordem de conflitos geracionais permeou os diálogos entre diferentes grupos sociais. Outra temática da rebeldia juvenil abordada no filme são os embates entre gangues e grupos rivais, pelos quais os comportamentos violentos e de riscos iminentes perpassavam.

O terceiro filme-símbolo da formação desse cinema juvenil é "Sementes da Violência" ("Blackboard Jungle", Richard Brooks, 1955). A rebeldia e a delinquência são transpostas para a indisciplina escolar. O professor Richard Dadier (Glenn Ford), ex-combatente do exército, é confrontado constantemente por seus alunos, que se recusam a aceitar as propostas de transformação empreendidas por ele num espaço marcado pela violência. O filme participaria do Festival de Veneza do ano de 1955, mas foi retirado pela embaixadora norte-americana, que o considerou "degenerado".[212] O grande impacto que o filme provocou, para além da sua abordagem da delinquência juvenil foi a incorporação da música "Rock around the Clock", do grupo Bill Haley and his Comets em sua trilha de abertura. A partir dali, a relação intrínseca entre o rock e o cinema só viria a se expandir, compartilhando, ambos, pontos de coesão de culturas juvenis em destaque na sociedade contemporânea.[213]

O juvenil, enquanto gênero cinematográfico, dentro da bibliografia brasileira sobre o tema, tem na formulação de Zuleika Bueno uma importante contribuição quanto ao estudo dessa produção inaugurada na segunda metade do século XX. Para a autora, "um filme juvenil deve centralizar sua narrativa na problemática das culturas juvenis (...) [e] se integrar de alguma forma a um ou vários circuitos de sociabilidade jovem".[214] Bueno, assim, confere um

---

[212] VINIL, Kid. "Apresentação". In: MULHOLLAND, Garry. *Popcorn*. O almanaque dos filmes do rock. São Paulo: Seoman, 2011. p. 10.
[213] Tal temática será abordada no capítulo seguinte.
[214] BUENO, Zuleika de Paula. *As harmonias*... p. 1.

destaque na relação entre os polos de produção identificados com as culturas juvenis (São Paulo, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro) e o circuito exibidor de filmes a eles relacionados.

No caso de São Paulo, as produções em torno do núcleo da Vila Madalena, com circulação pelo meio da Boca do Lixo,[215] eram empreendidas por jovens cineastas, formados, em sua maioria, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).[216] Destacaram-se nesse cenário os diretores Ícaro Martins e José Antônio Garcia, que juntos dirigiram três produções dentro dessa lógica: "O Olho Mágico do Amor" (1982), "Onda Nova" (1983) e "Estrela Nua (1985).[217] As tramas, ainda que estivessem centradas em personagens jovens e fossem exponenciais no uso de sociabilidades juvenis do período, sobretudo de uma cena artística de São Paulo, se diferenciavam de filmes com os de Lael Rodrigues, com propostas mais claramente comerciais do que os da dupla paulista.

Outro núcleo produtor apresentado por Bueno é o do Rio Grande do Sul, que com filmes rodados, principalmente, em bitola Super-8, criaram um circuito próprio de exibição e, muitas vezes, restrito ao próprio público gaúcho (e circunvizinho). O longa "Deu pra ti, anos 70" (Nelson Nadotti/Giba Assis Brasil, 1981) atingiu grande repercussão, confluindo na experiência de um ambiente cultural florescente em Porto Alegre, que unia músicos, atores e espectadores num mesmo processo artístico.[218] Além de um olhar sobre os desafios da juventude frente aos novos tempos, "Deu pra ti, anos 70" relacionava-se com outros filmes desse circuito – "Coisa na roda" (Werner Schünemann, 1982), "Inverno" (Carlos Gerbase, 1983), "Tempo sem glória" (Henrique de Freitas Lima, 1984), "Verdes Anos" (Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, 1984), esse último em 35mm – por trazer à cena questões geracionais, reflexões de jovens estudantes e conflitos pessoais propriamente tomados como juvenis.

---

[215] A Boca do Lixo, localizada no Bairro da Luz, no centro de São Paulo, configurou-se como um polo de produção, distribuição e exibição de filmes brasileiros, que reunia realizadores com propostas estéticas variadas, flertando com as produções do cinema marginal e, a partir dos anos 1970, com os filmes de comédias eróticas (pornochanchadas). A produção cinematográfica na região resistiu até o final dos anos 1980. Cf. RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, v. 01, p. 59.

[216] BUENO, _____. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco*: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980. Campinas – SP, 2005. 290 f. Tese (Doutorado em Multimeios). – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. p. 97.

[217] Além desses cineastas, um grupo que alcançou projeção na década de 1980 através de seus primeiros longas-metragens ficou marcadamente associado à formação na ECA, como Chico Botelho ("Cidade Oculta", 1986), André Klotzel ("A marvada carne", 1985), entre outros.

[218] HAUSSEN, Luciana Fagundes. *"Deu pra ti, anos 70" e "A festa nunca termina"* (24 hour party people) – Juventude, cultura e representação do social no cinema. Porto Alegre – RS, 2008. 121 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

O tipo de produção encontrada nos filmes do polo da Vila Madalena e do cinema gaúcho em Super-8 formam um contexto bastante específico dentro dessa formulação do gênero juvenil, no qual realizadores e espectadores partilham semelhantes *points*, convivendo em espaços de sociabilidades e fazendo parte, até mesmo, de uma mesma geração, com expectativas e questões partilhadas em comum. A média de idade desses cineastas, inclusive, era muito mais baixa do que a dos filmes que ficaram mais associados ao gênero juvenil, realizados, mormente, por cineastas cariocas. José Antônio Garcia e Ícaro Martins tinham, respectivamente, 27 e 28 anos em 1982, ano do primeiro longa dos diretores. Entre os cineastas gaúchos citados, o mais velho à época de realização do seu filme era Giba Assis Brasil, com 24 anos, em 1981. Além disso, era comum a circulação dos cineastas entre as obras uns dos outros, como o caso de Werner Schünemann, que atuou nos filmes "Deu pra ti, anos 70", "Inverno" e "Verdes anos".

No caso do cinema juvenil carioca, Bueno afirma que não havia uma articulação entre o circuito exibidor e produtor, nos mesmos moldes que nos citados anteriormente, o que fazia com que essas produções se articulassem "mais facilmente aos projetos cinematográficos já estabelecidos".[219] Lael Rodrigues atuava na atividade cinematográfica desde os anos 1970, tendo trabalhado na sua graduação em cinema com Nelson Pereira dos Santos, ícone da geração do Cinema Novo. Antônio Calmon ("Menino do rio", 1981 e "Garota dourada", 1983) dirigiu seu primeiro longa em 1970 ("O capitão Bandeira contra o doutor Moura Brasil"), passando por estéticas e gêneros variados até se aproximar das temáticas juvenis. Adnor Pitanga ("Rockmania", 1985) realizou sua primeira grande produção em 1975 ("Confissões de uma viúva moça"), aos 29 anos.[220] Luiz Fernando Goulart já tinha 44 anos quando dirigiu "Tropclip", em 1985. Uma das exceções a esse "grupo" era João Elias Jr, que aos 22 anos dirigiu "Johnny Love", em 1987. Esses realizadores não constituíram um grupo, de fato, no sentido das interações promovidas entre eles, ao menos se comparado às experiências dos núcleos paulista e gaúcho citados. Além disso, por mais que haja interseções entre as obras desses diretores, o cinema de Lael Rodrigues e o de Antônio Calmon baseiam-se em referenciais distintos, até mesmo na formulação do que cada diretor atribuía à ideia de juventude.

Dessa forma, ainda que Bueno argumente o aspecto diferencial da produção realizada no contexto do Rio de Janeiro dos anos 1980, como se tratam dos filmes mais privilegiados

---

[219] BUENO. *As harmonias*... p. 7.

[220] Apesar de terem concentrado suas produções no Rio de Janeiro, Lael, Calmon e Adnor não eram cariocas. O primeiro era paulista, o segundo amazonense e o terceiro alagoano.

nesta análise (somados ao "paulista" "Areias Escaldantes", do diretor Francisco de Paula, em 1985), com destaque para os de Lael Rodrigues, outra formulação foi necessária, com o objetivo de tentar dar conta da especificidade dessa produção cinematográfica. As reflexões propostas por Bueno foram fundamentais para esse entendimento, aqui reconfigurados para um melhor aproveitamento das fontes escolhidas e das temáticas propostas. Assim, o gênero juvenil será aqui encaminhado a partir dos seguintes apontamentos:

> "primeiramente, a centralização da sua trama em personagens explicitados como jovens. Segundo, a existência, na mesma trama, de componentes de uma sociabilidade que se quer juvenil, representando elementos identificados com determinadas culturas juvenis – através do comportamento, moda e outras formas de expressão. E, em terceiro, a percepção de que um filme juvenil é destinado a um público jovem, o que é percebido pela contemporaneidade de sua linguagem cinematográfica e suas estratégias de montagem – com a inserção, por exemplo, da linguagem dinâmica dos videoclipes, além da música e da publicidade".[221]

Nos filmes de Lael, os personagens centrais são claramente tidos como "os jovens" do momento, aqueles que formam uma nova geração, identificados, sobretudo, com a cultura juvenil ligada ao rock (nos dois primeiros filmes) ou aos esportes (a asa delta em "Rádio Pirata", o vôlei em "Rock Estrela"), por exemplo. As marcas publicitárias e as canções escolhidas, das formas como foram introduzidas, conectavam-se diretamente ao que era partilhado por expressões juvenis daquele contexto, o que facilitava a identificação entre espectadores e personagens. Em "Rádio Pirata", o uso de computadores, aparelhos de som com reprodutores de CDs, o apreço pela comida oriental vertidos nos comportamentos dos personagens protagonistas, trazia um perfil juvenil com o qual o cineasta desejava se relacionar.

De acordo com Rodrigo Bouillet, esses filmes juvenis dos anos 1980, além de romperem com a tradição cinematográfica do Cinema Novo, denotam uma nova inserção do jovem na sociedade, não mais pela revolução, mas sim, pelo sistema, pelo mercado.[222] O

---

[221] SALIM, Diego de Morais. *História, Juventude e Cinema*: os filmes juvenis brasileiros nos anos 1980. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal Fluminense, 2009.

[222] BOUILLET, Rodrigo Fagundes. *Muito mais que o Balanço de Bete* – Estudo de caso do filme "Bete Balanço". Niterói – RJ, 2003. 169 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Curso de Publicidade e Propaganda – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

próprio rock, para Grossberg, critica o sistema dentro do sistema.[223] A visão de Lael caminhava no sentido de oposição à dicotomia entre filmes comerciais e culturais, como eram tratadas algumas produções inspiradas em vanguardas artísticas. Ao "Jornal de Brasília", em 1987, o diretor afirmou: "considerar filme cultural pela falta de retorno na bilheteria é o mesmo que considerar o contrário. E eu não concordo com nenhuma das teses... um filme bom pode dar retorno em dinheiro e um filme pode dar retorno sem ser bom, e tanto um quanto o outro podem ser culturais".[224]

Se não é possível afirmar que os filmes juvenis dão conta da diversidade das culturas juvenis no Brasil dos anos 1980, por outro lado, é notório que as práticas neles identificadas enquanto juvenis relacionam-se obrigatoriamente com muitas dessas expressões culturais. Foram quase quinze grupos ou solistas participantes de, ao menos, um dos filmes de Lael Rodrigues. Isso contando apenas aqueles que aparecem de forma *diegética* nos longas, excetuando os que participam apenas das trilhas executadas. Lael experimentou os limites da interação entre o BRock e o cinema, partilhando com outros cineastas da época, a estruturação de um de mercado de filmes juvenis brasileiros.

2.2 Narrativas juvenis: dos livros aos filmes

A tematização da juventude no cinema acompanhou os processos intrínsecos às novas incorporações e reconfigurações dos papéis sociais, das questões sexuais, mas também das mídias, que potencializaram as experiências humanas e, no caso das juvenis, deram visibilidade às construções de sentidos e comportamentos a elas atribuídas. De acordo com Edgar Morin, "a temática da juventude é um dos elementos fundamentais da nova cultura. Não são apenas os jovens e os adultos jovens os grandes consumidores de jornais, revistas, discos, programas de rádio, mas os temas da cultura de massa são também temas 'jovens'".[225] A contemporaneidade dessas relações torna a formação das culturas juvenis e seus encontros

[223] GROSSBERG, Lawrence. "Another boring day in Paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life" [1984]. In *The subcultures reader*. (edited by Ken Gelder and Sarah Thornton). London and New York, Routledge, 1997, pp. 477-493.
[224] UMA RÁDIO pirata. Agora é a vez do direito geral à felicidade e à democracia do prazer, *Jornal de Brasília* (DF), 11 novembro 1987.
[225] MORIN, Edgard. *A cultura de massas no século XX* (O espírito do tempo). Volume 1: Neurose. Rio de Janeiro. Forense Universitária. 1987. p. 39.

com o cinema, a música, a literatura, um acontecimento de grandes perspectivas na segunda metade do século XX.

Essa aproximação era vista em diferentes contextos e, ao longo do tempo, foi ampliando as suas possibilidades de atuação. Livros que narravam experiências juvenis, principalmente autobiográficas, obtiveram êxitos em vendas na década de 1980, num movimento que se relacionava com o desejo de expressão, de manifestação das suas vontades e perspectivas. Algumas obras, ainda que não chegassem a um número de vendas ao ponto de *best-sellers*, eram também representativas das questões que perpassavam a sociedade brasileira de então.

O livro "Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída" (Kai Hermann e Horst Hieck) foi fruto de um longo processo de entrevistas com a jovem alemã que, aos 16 anos, admitia ser viciada em heroína desde os 13, quando já se prostituía para garantir a continuidade do seu vício. Publicado no Brasil no ano de 1982 (a versão original é de 1979), o livro se tornou um sucesso de vendas no país e a crueza do seu relato trazia um confronto com uma realidade que não era distante da de alguns grupos juvenis, como o da protagonista. Apenas na Alemanha, o livro vendeu mais de 1,3 milhão de exemplares, atingindo reverberação em vários países. Na listagem da revista "Veja", dos livros não ficcionais mais vendidos da semana, "Eu, Christiane F" permaneceu até março de 1984, um período de quase dois anos de vendas pelo país.[226]

Mesmo tido como "desaconselhável para menores", o livro foi adotado por algumas escolas para enfatizar o debate sobre o consumo de drogas entre jovens e adolescentes.[227] O fato de a ida para as ruas de Christiane ter sido motivada pela difícil relação com a família, fazia com que os conflitos geracionais fossem levados a reflexões sobre as consequências das relações familiares no processo constitutivo dos jovens/adolescentes na sociedade contemporânea. Os dramas e romances baseados em histórias de jovens normalmente traziam os conflitos com aquilo que era antigo e que não se encaixava na vida atual, pela negação do passado ou pela sua substituição por novos códigos de conduta e de pensamento.

Em 1981, o filme baseado na história do livro foi lançado, numa produção alemã dirigida por Uli Edel ("Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo"). Na trama, o cantor

---

[226] OS MAIS vendidos. *Veja*, São Paulo, n. 859, 20 fevereiro de 1985. p. 75. As fontes informadas pela revista para o levantamento das vendagens eram as livrarias Brasiliense, Cultura, Laseiva, Saraiva, Siciliano (SP), Argumento, Dazibao, Unilivros (RJ), Eldorado, Van Damme (MG), Sulina (RS), Livro 7 (PE), Ao Livro Técnico (CE), Ghignone (PR), Literarte (BA), Sodiler (DF). A publicação ainda informa que os livros vendidos em bancas de jornal não eram listados.

[227] Idem.

David Bowie interpretava a canção “Station to station”, uma das favoritas da jovem e que fazia parte do universo no qual ela vivia com seus amigos viciados em drogas.[228] A adaptação cinematográfica de obras editoriais de ampla aceitação no mercado era uma prática recorrente, que aumentava conforme o intercâmbio entre as indústrias culturais igualmente crescia. O mercado brasileiro da década abriu-se a formas análogas de transposição para a narrativa audiovisual de textos autobiográficos ou não, mas que tematizam as questões juvenis daquele momento. As publicações voltadas ao consumo juvenil dentro do mercado editorial não eram uma novidade do período, mas os livros escritos por jovens (e voltada para outros jovens) desse momento de passagem dos anos 1970 para a década seguinte, trazem algumas marcas das culturas juvenis daquele processo. Articuladas a vivências pessoais ou a projeções sobre um passado recente, alguns livros conseguiram, ao longo do tempo, se associar àquela geração, como representativos de práticas culturais gestadas nas transformações políticas e sociais brasileiras.

Marcelo Rubens Paiva tinha 20 anos de idade quando escreveu “Feliz ano velho”. O livro expõe os dramas de suas experiências particulares, mas aproxima a realidade política do país, ainda sob um contexto de censura e repressão. O pai de Marcelo, o ex-deputado Rubens Paiva, é um dos muitos opositores desaparecidos políticos no período da ditadura. A história autobiográfica do livro traz à tona as incertezas (e revoltas) perante à ausência forçada (e não suficientemente explicada pelas autoridades governamentais) do pai, além da própria tragédia pessoal de Marcelo: em uma ida a Campinas, com um grupo de amigos universitários – Marcelo estudava engenharia agrícola na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) –, ao saltar de cabeça sobre uma lagoa, o jovem atinge uma pedra. A lesão o deixa tetraplégico, o que transforma imediatamente as suas formas de compreender o mundo ao seu redor. Tal passagem se dá no ano de 1979 e seu olhar sobre o passado se conjuga as suas expectativas para aquela nova época, não só nos aspectos íntimos, bem como nas questões sociais e políticas do país. Em meio ao período de abertura, no qual a democracia (res)surgia como a possibilidade de grandes mudanças na vida dos cidadãos brasileiros, a obra de Marcelo Rubens Paiva marcava as dores (políticas) do tempo ido como algo próximo daquela realidade que não deveria ser ignorada.

O livro foi lançado no final do ano de 1982 pela editora Brasiliense, na coleção “Cantadas Literárias”, que editou algumas obras voltadas ao público juvenil, além de divulgar trabalhos de poetas como Ana Cristina César, Chacal e Paulo Leminski, atuantes na produção

[228] ALZER; CLAUDINO, op. cit., p. 121.

artística e cultural desde os anos 1970. O livro teve, ao longo dos anos, dezenas de edições, constituindo-se num grande sucesso de vendas. A revista "Veja", na edição de 05 de janeiro de 1983, anunciava o lançamento de "Feliz ano velho", com uma pequena matéria abordando os aspectos gerais da história. Na edição do dia 26, do mesmo mês, a obra já aparecia como a décima mais vendida na lista organizada pela publicação – ao lado de "Eu, Christiane F." e "Queda para o alto". Em 02 de janeiro de 1985, o livro completava 82 semanas (não consecutivas) na listagem da "Veja".[229] Marcelo Rubens Paiva tornou-se uma figura influente, sendo sua presença bastante comum em reportagens de revistas voltadas ao público juvenil, que buscavam a opinião do autor sobre assuntos gerais do cotidiano do país e até mesmo sobre a política nacional.[230] Os 400 mil exemplares vendidos à época fizeram de "Feliz ano velho" um livro-espelho daquela geração. O autor apresentava, inclusive, uma visão crítica a respeito da ideia de juventude, ao ser questionado sobre o que pensava representar o seu trabalho: "não existe uma juventude, não existe. Eu falo pelo paulista, pelo gatinho classe média, pelo universitário, pelo jovem meio politizado que está aí".[231]

O sucesso do livro gerou uma série de interessados em adaptá-lo para o cinema. O projeto ficou a cargo do diretor Roberto Gervitz, que começou a escrever o roteiro aos 26 anos e o filmou aos 29. Portanto, Gervitz e Marcelo eram contemporâneos e acompanharam mais proximamente esse período do país feito de apontamentos a uma abertura, mas fincado no cerceamento às liberdades de expressão. O diretor, apesar de ter em "Feliz ano velho" sua estreia em longas-metragens, já havia codirigido com Sérgio Toledo filmes ligados ao movimento sindicalista do ABC paulista, como "Braços cruzados, máquinas paradas" (1979). A trajetória de militância política contra as veias do regime autoritário ligavam Gervitz e Marcelo e revelavam esse engajamento mais próximo aos jovens de meados dos anos 1970, período no qual ambos desfrutaram das referidas práticas.

Os recortes do filme são diferentes aos do livro e o diretor explorou as etapas da vida de Mário (o personagem que representa Marcelo, interpretado por Marcos Breda) através dos filtros utilizados, que fornecem cores quentes ao passado anterior ao acidente, enquanto a iluminação da vida debilitada ganha tons azulados. Além disso, a narrativa do filme não é linear, explorando os conflitos internos do personagem principal, junto ao fluxo da história narrada por Marcelo em seu livro. O filme foi lançado em 1988 e teve cerca de um milhão de

---

[229] OS MAIS vendidos. *Veja*, São Paulo, n. 748, 05 janeiro 1983. p. 54; OS MAIS vendidos. *Veja*, São Paulo, n. 852, 02 janeiro 1985. p. 75, OS MAIS vendidos. *Veja*, São Paulo, n. 751, 26, janeiro, 1983. p. 108.
[230] Como foi possível observar a partir das edições das revistas "Sétimo Céu" e "Capricho" analisadas.
[231] *Capricho*, São Paulo, Editora Azul, n. 582, fevereiro de 1984.

espectadores, uma bilheteria expressiva para um ano de início de desmonte da Embrafilme.[232] A propósito, a participação da empresa estatal no que tange ao financiamento da obra foi pequeno, recorrendo os produtores ao capital privado para o investimento na realização do longa – pela via da Lei Sarney, que desde 1986 permitia às empresas o abatimento do Imposto de Renda através de doações (100%), patrocínios (80%) e investimentos (50%) em atividades culturais.[233] A trajetória bem-sucedida no cinema confirmou o sucesso de público que aquela obra literária provocava, seguindo a tendência comum na relação entre o mercado editorial e o cinematográfico. Marcelo Rubens Paiva, em depoimento à primeira edição do livro com o roteiro do filme, lançado logo na sequência da sua estreia no cinema, avaliava sua obra sendo reconstruída por outros parâmetros:

> "Um Marcelo, que talvez seja eu, debruçou-se numa máquina de escrever para falar de sua aldeia. Inventou Feliz Ano Velho. Tentou resgatar sua memória num jogo honesto onde nem suas fraquezas foram reprimidas. Um Mário, que talvez seja eu, aparece na grande tela do cinema vivendo a angústia de começar de novo e de crescer, crescer, sempre crescer. É um filme diferente do livro. E como filme, foi além do previsível. Ousou, inventou outros personagens, criou novas cenas, novos símbolos. Optou por recontar a história e não simplesmente reproduzi-la. E isso é arte".[234]

A juventude de Marcelo iniciada ainda nos 1970, especialmente os anos 1970 brasileiros, fazia com que a relação com a década seguinte fosse tributária de diferenças fundamentais, como o próprio processo de abertura. Ainda assim, o livro e o filme foram muito bem recebidos por esse público, tornando-se uma obra repercutida entre aquela geração conhecida como a dos anos 1980. Cristiane Ballerini, responsável por alguns comentários na segunda edição do livro com o roteiro de "Feliz ano velho", assistiu ao filme pela primeira vez com um grupo de amigos universitários no ano de 1988. A escritora comenta essa diferente relação entre as vivências juvenis desse tempo histórico de mudanças políticas do país:

---

[232] FELIZ ANO VELHO. Roteiro Cinematográfico de Roberto Gervitz. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010 (Coleção Aplauso Cinema Brasil).

[233] Disponível em <http://www.millarch.org/artigo/dede-mamata-finalmente-um-filme-sem-embrafilme>. Acesso em 14 janeiro 2013.

[234] PAIVA, Marcelo Rubens. Texto para a primeira edição. In: FELIZ ANO VELHO. Roteiro Cinematográfico de Roberto Gervitz.. op. cit. p. 21.

> Fazendo as contas, poucos anos nos separavam da turma retratada na tela – dez no máximo. Para nós, no entanto, quase tudo em Feliz Ano Velho parecia distante (e tão perto). Roberto e Marcelo Paiva, autor do livro que inspirou o filme, cresceram e se tornaram jovens sob domínio do regime militar. Sofreram as dores desse período. Já nós, começávamos a nos tornar adultos no movimento pelas diretas, o Diretas Já. Respirávamos outros ares. (...) Como Mário, mesmo sem estar em uma cadeira de rodas, também nos sentíamos desafiados a descobrir os caminhos da própria vida. Talvez esteja aí a razão para o sucesso do filme entre tantas turmas (...)[235]

O depoimento de Ballerini é expressivo quanto às expectativas daquela geração com relação ao futuro, às conquistas, à inserção na sociedade, algo, que de alguma forma, dialoga com movimentos juvenis de diferentes épocas. A relação do público com personagens (e autores) que eram seus pares, fosse no cinema, fosse nos livros, facilitava a identificação e a empatia necessárias para que esse tipo de produção se tornasse representativa daquela geração.

A atriz Malu Mader, que já participara em 1986 de "Rock Estrela", fez a namorada do personagem principal de "Feliz ano velho", e também a do longa "Dedé Mamata" (Rodolfo Brandão), igualmente lançado no ano de 1988 e baseado em livro homônimo. Escrito por Vinícius Vianna (filho do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho), "Dedé Mamata" narrava as histórias de uma juventude de meados dos anos 1970, solapada pelas forças repressoras do Estado, pelo uso intensivo de drogas e pela luta em prol da realização dos sonhos que conviviam com as frustrações de uma geração. O livro foi lançado em 1985, pela editora Anima e, diferentemente da repercussão alcançada por "Feliz ano velho", a obra de Vianna não atingiu vendagens muito significativas.[236] O subtítulo do livro "Eles só aplaudem quem chega" retrata a contradição entre a vivência de André, personagem principal da trama que, após os problemas enfrentados pelo seu envolvimento com o tráfico de cocaína, tem como possibilidade de destino o exílio, justamente no momento em que os anistiados começavam a retornar ao país.

O livro exprimia essas vivências múltiplas num tempo de reconfigurações das perspectivas diante do futuro. Neto de uma anarquista e filho de um militante comunista desaparecido político, André também se envolvia com as questões do comunismo, mas estava igualmente imerso nos romances e aventuras que lhe conferiam um desligamento do universo mais comprometido com as questões "políticas". Apesar de não ser autobiográfico, o

---

[235] BALLERINI, Cristiane. "Comentários". FELIZ ANO VELHO. Roteiro Cinematográfico de Roberto Gervitz. op. cit., p. 22.
[236] BUENO. *Leia o livro*..., p. 154.

personagem André (Dedé) mantinha algumas semelhanças com Vianna, principalmente na filiação, já que seus pais e avô tinham sido membros do Partido Comunista. As visões de Vianna sobre a geração que atravessou a passagem dos anos 1970 para os 1980, assim como em "Feliz ano velho", levantam reflexões sobre os limites e as abrangências do processo de redemocratização – uma vez que os problemas de outrora permaneciam naquele novo contexto.

Vianna, em 1985, foi um dos redatores do programa "Armação Ilimitada", realizado pela TV Globo, entre os anos de 1985 e 1988, que foi um catalisador de tendências da moda, música, teatro e experimentações artísticas juvenis daquela década. No projeto, junto a Vianna, estavam outros nomes atuantes no cenário juvenil dos anos 1980, como Patrícia Travassos – do grupo de teatro "Asdrúbal trouxe o trombone" e letrista de canções da Blitz, Sempre Livre e outras bandas – e o diretor Antônio Calmon. Calmon e o próprio Vianna participaram como roteiristas da adaptação do livro "Dedé Mamata" para o cinema, o que indica essa confluência e as interligações presentes por meio desses sujeitos com ampla atuação no cenário cultural e no mercado voltado ao consumo de produtos juvenis.

O filme "Dedé Mamata", dirigido por Rodolfo Brandão, estreou praticamente ao mesmo tempo em que "Feliz ano velho" chegava às telas. Com produção de Carlos Diegues, "Dedé Mamata" foi um dos primeiros filmes realizados com financiamento total via Lei Sarney, apontando para uma dependência menos direta do Estado naquele momento – o que não se sustentaria, a curto prazo, com a extinção da referida lei, além da própria Embrafilme em 1990. O relatório Concine de 1988 indicava que, enquanto "Feliz ano velho" alcançava, apenas no segundo semestre do ano, aproximadamente 470 mil espectadores, o filme de Brandão chegava a pouco mais de 160 mil.[237] Assim como Gervitz, Brandão, apesar da pouca idade (28 anos quando foi lançado o filme), acumulava outras experiências cinematográficas, como a de produtor executivo do filme "Um trem para as estrelas" (Cacá Diegues, 1987). Brandão e Vianna, portanto, também foram contemporâneos (assim como Gervitz e Marcelo), completando um ciclo de diálogo entre autores literários, diretores e público jovem – embora as experiências geracionais fossem diferentes.

A revista "Veja", mais receptiva ao longa de Gervitz (e ao livro de Marcelo), considerou a produção cinematográfica de "Dedé Mamata" como um erro de foco sobre a juventude dos anos 1970: "como reconstituição histórica, o filme não passa de notícia velha

[237] RELATÓRIO de atividades CONCINE. 2. sem. 1988.

de jornal e, como ficção, é perfeitamente sem pé nem cabeça".[238] A ausência de uma grande repercussão no cenário editorial, próximo ao lançamento de "Feliz ano velho", que, ao contrário, foi um sucesso literário e cinematográfico, acompanhou a carreira do filme "Dedé Mamata" em direção a uma participação mais tímida nas receitas dos filmes brasileiros. A trilha, composta por Caetano Veloso, trazia nomes da década de 1970, que compunham um ambiente sonoro para as culturas juvenis mais ligadas ao rock e aos tropicalistas, com participações de Raul Seixas, Rita Lee, Gilberto Gil e Gal Costa, além do próprio Caetano Veloso.

No ano de 1982, a editora Vozes lançava outro livro que seria fortemente identificado com essa geração dos anos 1980. "A queda para o alto" foi publicado postumamente, já que seu autor, Herzer, havia cometido suicídio, jogando-se do Viaduto do Chá, São Paulo, em agosto daquele ano de 1982. Herzer era a identidade agregadora de outras que nela confluíam, como Sandra/Anderson/Bigode, em uma formulação sexual lésbico-transexual do autor. O livro contém os poemas escritos pelo autor entre seus 15 e 20 anos e uma narrativa autobiográfica até seus 18 anos de idade. Da infância de abandono, diante da morte trágica do pai e do desinteresse da mãe, passando pela criação por parentes, Herzer se envolveu com o alcoolismo (e depois, outras drogas) e passou boa parte da sua adolescência na FEBEM (Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor).

O relato de Herzer sobre a experiência na FEBEM revelava as torturas e castigos físicos sofridos pelas menores internadas, o que assumiu contornos de denúncia social perante uma instituição pública que deveria zelar pela recuperação de jovens infratores. Na passagem pela FEBEM, Herzer, nascido Sandra, também descobriu-se sexualmente, assumindo a identidade de Anderson (cujo apelido era Bigode, em homenagem a um ex-namorado de 30 anos que ela tivera, aos 13, vitimado num acidente de moto),[239] embora não tivesse abandonado definitivamente sua porção "Sandra".

Além da denúncia sobre a violência sofrida na fundação onde vivera por quatro anos (na verdade, uma extensão daquela que já lhe acometia desde a infância), a abordagem sobre a sexualidade, em seu caráter múltiplo num processo de redefinições e descobertas, era uma temática que ganhava novas cores naquele contexto. Os papéis sexuais passavam a ser ainda mais questionados e as lutas pelas minorias femininas, homossexuais ganhavam destaque no

---

[238] NO ALVO errado. *Veja*, São Paulo, n. 1.044, 7 setembro de 1988. p. 117.
[239] Cf. ELEUTÉRIO, Joana Maria. Ônibus 174: um olhar sobre a violência urbana e a exclusão social. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, vol. 47, n. 2, p. 153-164, mai/ago 2011.

período de abertura. A narrativa de Herzer surgia como um choque geracional, um anúncio de questões de um novo tempo que deveriam ser encaradas pela sociedade. A despeito de sua trajetória marcada por sofrimentos, sua escrita poética fez de sua personalidade algo que lhe trouxe visibilidade, após a saída da FEBEM. O político Eduardo Suplicy, à época deputado estadual de São Paulo, assumiu judicialmente a responsabilidade pelos atos de Herzer, o levando para trabalhar em seu gabinete.[240]

Aos vinte anos de idade, o suicídio de Herzer o impediu de ver o lançamento de sua obra. O livro alcançou vendagens expressivas, permanecendo, até novembro de 1983 (praticamente um ano após seu lançamento, em outubro de 1982) 48 semanas (não consecutivas) na listagem, já mencionada, da revista "Veja".[241] Contemporâneo a outras obras nacionais semelhantes, "A queda para o alto" era um das peças que compunham aquele cenário de narrativas juvenis ancoradas nos dramas pessoais, com teor político (no sentido amplo do termo) e com expectativas de alteração dos fluxos do passado.

O diretor de cinema Sérgio Toledo (de filmes como "Greve geral", 1976, e do já citado "Braços cruzados, máquinas paradas", 1979, em parceria com Gervitz) produziu, no ano de 1986, o filme "Vera", cujo roteiro era muito semelhante ao livro de Herzer, embora não fosse assumido nos créditos da produção cinematográfica. A história da personagem Vera (Ana Beatriz Nogueira) remetia a alguns pontos da vida de Sandra/Anderson Herzer: foi internada aos 14 anos na FEBEM, viveu as agruras coercitivas desse tipo de instituição, assumiu uma identidade masculina (Bauer), relacionou-se sexualmente com mulheres e teve um tutor que lhe conseguira um emprego – além do desfecho trágico de sua jovem vida, pelo caminho do suicídio. Os conflitos identitários e a busca pelo seu espaço na sociedade são realçados na figura de Vera. Em uma passagem do filme, após ser chamada pelo seu tutor Dr. Paulo Trautman (Raul Cortez) em seu gabinete, que ouvira reclamações de outros funcionários sobre as vestimentas de Vera (de terno e gravata), a jovem afirma: "eu não sou o que todo mundo pensa, entendeu? Eu sou diferente! Eu sou outra coisa, outra coisa!". Os olhos lacrimejantes da personagem diante da câmera que a enquadra em primeiro plano salientam essa necessidade de reformulações das atribuições sociais a respeitos das sexualidades.

A atuação de Ana Beatriz Nogueira lhe rendeu o prêmio do Urso de Prata do Festival de Berlim de 1987, aos 20 anos de idade, trazendo projeção a sua carreira e ao filme.

---

[240] GALVÃO, João Cândido. Caminho sem volta. *Veja*, São Paulo, n. 737, 20 outubro de 1982. pp. 144-145.
[241] OS MAIS vendidos. *Veja*, São Paulo, n. 795, 30 novembro 1983. p. 126.

Entretanto, a bilheteria não seguiu um caminho semelhante, atingindo o filme cerca de 175 mil espectadores, num ano no qual "Ópera do Malandro" (Ruy Guerra) chegava a um milhão e cem mil.[242] O ano de 1987 já expunha grandes dificuldades para o cinema nacional, resultando em poucas produções com mais de um milhão de espectadores. Em 1986, enquanto "Vera" era produzido, outro filme baseado em um livro de grande repercussão editorial, sobretudo no mercado juvenil, em sua décima-nona reedição, era lançado nos cinemas brasileiros: "Com licença, eu vou à luta".

Escrito por Eliane Maciel, o livro também questiona os papéis sexuais padronizados pela sociedade ao narrar a história autobiográfica de uma jovem de classe média baixa, moradora de Nilópolis, região metropolitana do Rio de Janeiro. Aos 15 anos, Eliane passa a se relacionar com um homem separado, de 33, chamado Otávio. Impedida pelos pais, que a mantém em condições de cerceamento do seu ir e vir, a temática da liberdade novamente é levantada por uma narrativa juvenil; liberdade que pode ser fruída pelo direito sobre o corpo e a sexualidade, mas também de maneira mais ampla. Novamente os conflitos geracionais aparecem, sendo os pais portadores de uma repressão e uma falta de entendimento do universo e das necessidades da filha. Eliane tenta recorrer à justiça para legalizar sua relação com Otávio, mas a saída que encontram é através da fuga para outra cidade, onde ela finalmente poderia recomeçar sua vida longe do desterro pelo qual passara. O livro surge como uma necessidade de expressar aquilo que a jovem não pudera viver enquanto era mantida atrelada ao controle abusivo dos pais.

O livro foi publicado pela editora Rocco com o subtítulo "é ilegal ser menor?" e vendeu cerca de 140 mil exemplares no seu ano de lançamento.[243] Eliane Maciel escreveu outros livros adiante, entre eles "A vida é agora. Ser jovem nos tempos de AIDS", sobre um jovem que aos 19 anos relata sua condição de vida permeada pela doença. O prefácio de "Com licença eu vou à luta" foi escrito, em fevereiro de 1983, por Herbert Daniel, que o recomendou a crianças, adolescentes, pais e educadores. Herbert Daniel foi escritor e militante na luta contra a ditadura militar, tendo se exiliado em 1974 e só retornado ao país após dois anos da anistia, em 1981, da qual não foi beneficiário. Daniel era homossexual e defensor das causas em prol do respeito aos homossexuais e da luta contra a AIDS/HIV, doença da qual era portador, vindo a falecer em 1992.

---

[242] Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/melhores-rendas-ainda-sao-pequenas> Acesso em: 20 janeiro 2013.
[243] BUENO. *Leia o livro*,... p. 160.

A adaptação para o cinema foi produzida no ano 1985 pelo diretor Lui Farias, aos 27 anos, trazendo Fernanda Torres no papel central. A atuação da atriz lhe rendeu o prêmio do festival de Nantes, na França. Assim com "Feliz ano velho", o sucesso editorial serviu como chamariz para o filme, que atingiu um pouco mais de um milhão de espectadores no ano de 1986.[244] A "Capricho" considerava que no filme os personagens eram menos radicais do que no livro.[245] Os confrontos entre a mãe (dona Eunice, vivida pela atriz Marieta Severo) e Eliane são problematizados pelo diretor, recuperando passagens escritas pela autora. Já na companhia de Otávio, ao ligar para os pais para saber notícias da família, enquanto a mãe continuava lhe dando instruções, ao término da ligação e do "adeus" de dona Eunice, a canção composta por Antônio Cícero e Marina ("Já fui"), cantada por ela, entra no tecido sonoro, a fim de completar a narrativa:

> "Tchau, coroa/Tchau, tchau cara/Sim, o tempo voa/Sou mulher já/Tem alguém à espera/Que vai ficar uma fera/Se eu demorar demais/Tem essa fissura, tem minha loucura/Tem a de vocês/Vocês sabem que eu os amo/E muito/Mas com licença eu vou à luta/Sem limite/E se a terra é mesmo fruta/Eu tenho apetite".

A maioridade de Eliane é alcançada pela sua libertação dos espaços tradicionais impostos pela família e pela autonomia sobre seu destino. Como sintetiza Herbert Daniel, a autora retrata "a sobrevivência nos porões de uma guerra, invisível, mas sem por isto menos evidente (...) como nos criar para a compreensão da liberdade?".[246] Esses filmes centrados em figuras juvenis, baseados em obras literárias igualmente escritas por jovens, revelavam as angústias e os conflitos pessoais e geracionais nesse contexto de transformações da sociedade brasileira. Os filmes se diferenciam daqueles comumente vistos como de gênero juvenil pelas suas fortes marcas de investimentos narrativos nas emoções, subjetividades e por serem menos voltados à incorporação de elementos publicitários explícitos e de grupos musicais em voga no mercado fonográfico. Entretanto, eles compõem esse quadro complexo de experiências juvenis que enfatizam a geração de 1980.

---

[244] ARRASA quarteirão. Os filmes que todo mundo viu. *Filme Cultura*, n. 52, outubro 2010.
[245] *Capricho*, São Paulo, Editora Azul, n. 613, setembro 1986.
[246] DANIEL, Herbert. "Prefácio". In: MACIEL, Eliane. *Com licença, eu vou à luta*. (É ilegal ser menor?). 17ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

2.3 Revistas juvenis: temáticas e questões geracionais

Igualmente representativos dessa geração, os periódicos traçavam linhas comportamentais que integravam as temáticas urbanas especialmente ao BRock, enquanto símbolo daquele contexto de abertura. O mercado editorial se aqueceu e forjou uma série de jornalistas que ficaram posteriormente associados aos escritos sobre o gênero, como Ana Maria Bahiana, Arthur Dapieve, Maurício Kubrusly, Alex Antunes, Pepe Escobar, entre outros. Algumas editoras perceberam o rentável mercado que se estabelecia com a indústria de discos, iniciando publicações voltadas à música, com destaque para o referido gênero.

Revistas como a "Bizz", "Pipoca Moderna", "Roll", "SomTrês" traziam reportagens sobre bandas, críticas de discos, lançamentos fonográficos, entre outros assuntos circunscritos a essa temática. A "Roll", por exemplo, além das reportagens sobre discos e bandas, cobria eventos e pequenos festivais com a participação de grupos de rock, apresentando os bastidores e as impressões dos repórteres sobre o desempenho dos artistas. A "SomTrês", por não se dedicar especificamente ao rock, destinava a maior parte das suas páginas a matérias e tutoriais sobre equipamentos e tecnologias sonoras. Dentro do "Jornal do disco", espécie de fascículo no final das edições, a revista contava com colunistas internacionais (como Paulo Ricardo, futuro vocalista do RPM, que escrevia de Londres), além de discussões mais amplas sobre o mercado fonográfico brasileiro. Já a "Bizz" tinha como diferencial o destaque dado para seções fixas, que perduraram ao longo de anos de existência da revista, destacando os lançamentos de filmes em VHS e no cinema (especialmente aqueles com alguma inteiração mais evidente com os jovens), os videoclipes internacionais e as bandas novas do cenário musical do rock (na seção "Porão"). Uma característica mais acentuada na "Bizz" eram as reportagens sobre o rock em países menos presentes nas mídias de maior circulação, como Japão, Portugal e Bélgica, o que conferia uma conexão ainda mais global aquele consumo que se estendia no Brasil nos anos 1980.

Nas publicações não voltadas ao rock mais diretamente, mas que traziam o universo juvenil como tema de suas principais reportagens, a valorização do gênero musical (e da movimentação cultural a ele associada) recebiam tratamento especial, sobretudo, a partir de 1982, quando o BRock explodira no cenário brasileiro. A ligação do estilo como algo juvenil era imediata em revistas como a "Sétimo Céu" e a "Capricho". Além de trazerem entrevistas com os membros das bandas nacionais, as letras de canções e os lançamentos de discos

recebiam um espaço frequente nas edições. A “Sétimo Céu” investia nas matérias com as bandas internacionais em projeção naquela década (como Nina Hagen, Queen, Duran Duran, A-Ha etc.). A “Capricho”, pela sua própria linha editorial caracterizada por dedicar seções ligadas à moda e à beleza feminina, publicava com mais recorrência matérias sobre o estilo visual do rock, desde roupas até cortes de cabelo. A revista também tinha uma coluna, assinada pela jornalista Mônica Figueiredo, que trazia as novas tendências juvenis do eixo Rio-São Paulo. A banda Barão Vermelho, por exemplo, que só atingira um grande sucesso após 1984, figurava na coluna da jornalista desde 1982, que sempre valorizava o trabalho do grupo.

Esse tipo de publicação, mais inclinada ao público feminino, abordava outras questões referentes a temas que circulavam no período contemporâneo à explosão do rock e dos filmes juvenis. Tanto a “Sétimo Céu” quanto a “Capricho” existiam desde os anos 1950 e durante décadas voltaram-se com mais ênfase às fotonovelas. A “Capricho”, nos anos 1980, decidiu excluir essa produção das suas edições, substituindo-a por contos e, em alguns volumes, por romances em fascículos no interior de cada número. Além das fotonovelas, a “Sétimo Céu” publicava reportagens sobre os bastidores das novelas e a vida cotidiana dos atores em destaque.

A partir desse ponto é interessante observar que, em ambas as revistas, atores e atrizes com sucesso nas novelas e, consequentemente mais assediados pelas publicações, acabavam estrelando produções juvenis à época dos seus sucessos televisivos. Antes do lançamento de “Bete Balanço”, a atriz Débora Bloch já recebia atenção de matérias que realçavam seu trabalho nas novelas (em 1982, um ano antes de viver Bete no cinema, Débora fez um papel de destaque na novela “Sol de Verão”, de Manoel Carlos), assim como Malu Mader, Lídia Brondi, entre outros. Esses atores e atrizes circulavam em várias películas juvenis do momento. Quem, talvez, tenha transitado por mais filmes naquele período, entre os que tinham temáticas juvenis, foi a atriz Andréa Beltrão, que participou de “Bete Balanço” (fazendo figuração, numa cena de dança com o grupo “Manhas e Manias”), “Rock Estrela” (“Mary Louca”), “Garota dourada” (“Glória”), “A cor do seu destino” (Jorge Durán, 1986, como Helena) e “As sete vampiras” (Maria). A atriz também era uma das protagonistas da série “Armação Ilimitada” (Zelda Scott). As revistas exemplificavam essa relação entre a exposição alcançada por alguns atores e sua escalação nos filmes que pretendiam obter um grande público, beneficiando-se dessa situação.

Além dos destaques para os artistas do *mainstream*, essas revistas traziam, com maior ou menor ênfase, matérias sobre assuntos comportamentais ligados aos jovens. A "Sétimo Céu" trouxe poucas reportagens nas suas edições tematizando assuntos relativos à sexualidade. Em uma dessas ocasiões, em 1984, a revista trazia o tema "andrógino, mas não gay", apontado as diferenças entre as duas "categorias", a partir de artistas como Boy George.[247] Em geral, o posicionamento da revista era mais reticente com relação a essas questões. Ao contrário da "Capricho", que tinha uma inclinação maior a essas reportagens. Já em 1981, duas matérias, em números diferentes, chamavam a atenção pelo posicionamento e o olhar mais plural sobre o papel das mulheres na sociedade. A edição de janeiro trazia uma entrevista com a atriz Aracy Balabanian, com destaque (em letras maiores) para uma de suas frases: "a mulher não precisa se casar para ser feliz", enquanto a de fevereiro trazia Elizabeth Savalla (mais nova do que Aracy), com o título: "mãe, dona de casa e superestrela: uma mulher que deu certo".[248] Ainda que as revistas tenham um posicionamento ideológico que norteia suas matérias, as duas abordagens colocam em evidência experiências diferentes de ser mulher naquela sociedade, ambas, atendendo às realizações da cada entrevistada. A androgenia também foi tratada pela "Capricho", mas com uma colocação diferente da abordada pela "Sétimo Céu", trazendo o andrógino para o campo da masculinidade, sem uma negação explícita desse comportamento com a homossexualidade.[249]

A abordagem da revista sobre temas polêmicos como traição, desejos sexuais tinham, em geral, um teor mais "progressista", ao menos em relação a "Sétimo Céu". Eram frequentes os testes e as cartas de leitoras respondidas por médicos e psicólogos que tratavam esses assuntos sem um peso de uma moral conservadora muito arraigada. Uma grande temática dos anos 1980, que também envolvia a sexualidade, embora fosse mais a fundo do que isso, era a AIDS (SIDA, Síndrome de Imunodeficiência Adquirida) ou o vírus HIV. No ano de 1986, a "Capricho" publicou uma pequena nota sobre o tema, mas só a partir de 1987 é que o assunto ganharia uma reportagem com destaque pela publicação. O teor das notas e matérias que começavam a ser publicadas tinha um caráter informativo e de prevenção, embora reproduzissem os estigmas e incertezas em meio àquela nova doença sobre a qual pouco se sabia (como trazer homossexuais, bissexuais, drogados e hemofílicos como grupo de maior

---

[247] *Sétimo Céu*, Rio de Janeiro, n. 296, fevereiro 1981, p. 12.
[248] *Capricho*, São Paulo, Editora Azul, n. 526, janeiro 1981. *Capricho*, São Paulo, Editora Azul, n. 528, fevereiro 1981.
[249] *Capricho*, São Paulo, Editora Azul, n. 531 março de 1981.

risco).[250] A revista passava a publicar com frequência notas sobre lançamento de livros que discutiam o assunto, como "AIDS: Mitos e verdades" (Maurício Abricó, 1987) e "O que é AIDS" (Nestor Perlongher, 1987).

Uma das primeiras publicações de grande circulação a trazer uma reportagem de capa sobre a AIDS foi a edição da "Veja", de 14 de agosto de 1985. Na reportagem, a revista noticiava 384 casos da doença no país. A partir do início da década, o HIV ganhou visibilidade pelas descobertas científicas e diagnósticos que mostravam que o vírus se manifestava em diversas partes do mundo. A AIDS marcou profundamente a geração dos anos 1980, pelo crescente número de infectados e de óbitos, principalmente entre a população mais jovem. Nos primeiros anos em que a doença começou a ser noticiada, os casos de maior frequência (o chamado "grupo de risco", citado pela "Capricho") recebiam os estigmas que a doença trazia, fazendo com que sua incidência não gerasse apenas atribuições biomédicas, mas também sociais. Os sintomas agravantes à época identificados com a doença, como perda de peso e manchas na pele, destacavam os indivíduos na sociedade, fazendo com que carregassem esse "mal" aonde quer que fossem. De acordo com Mattos, "a patogenia agrega em sua simbologia medos e angústias, por suscitar temas como a morte, sexualidade e o corpo".[251]

A morte estava diretamente associada à doença, sendo enfatizada pelos noticiários e reportagens que se ocupavam do assunto. As drogas de combate à propagação do vírus ainda não tinham sido desenvolvidas – o AZT foi a primeira delas a atingir algum efeito, a partir de 1986[252] –, o que fazia com que a morte fosse uma espera constante entre os portadores do HIV (chamados de soropositivos). Entre artistas, intelectuais, músicos, poetas, os casos se avolumavam, colorindo a década de 1980 com tons acinzentados, em meio a todas as dinâmicas de expectativas e transformações de um novo tempo que se anunciava.

Cazuza, cantor e compositor de grande sucesso na década, foi uma das vítimas da doença, sendo um dos primeiros a expor publicamente a sua condição. Como figura pública, acompanhada por milhões de pessoas, a doença em Cazuza potencializava o alcance do vírus e emoldurava sua degradação, a partir das fotos e imagens que, com o avançar da doença,

---

[250] De acordo com o portal do Ministério da Saúde, no início da epidemia, a AIDS atingia com maior incidência esses grupos acima referidos, tidos como "de risco", o que não é mais aceito pelas instituições que trabalham na prevenção e tratamento da doença. Disponível em: <http://www.aids.gov.br/tags/tags-do-portal/grupoderisco>. Acesso: 10 janeiro 2013.

[251] MATTOS, Renan Santos. O mal do século – A Aids e o Rock Brasil. *Anais do I Seminário Internacional História do Tempo Presente*. Florianópolis, UDESC, ANPUH-SC, 2011.

[252] Disponível em: <http://drauziovarella.com.br/sexualidade/aids-os-efeitos-do-tratamento/> Acesso em: 10 janeiro 2013.

debilitavam seu corpo. A revista "Veja" trouxe Cazuza à capa da edição de 26 de abril de 1989, em uma fotografia do cantor muito magro e com a legenda "Cazuza. Uma vítima da Aids agoniza em praça pública". O tratamento que o cantor fazia nos Estados Unidos confluiu com sua produção artística acelerada, tendo Cazuza composto uma série de canções que denotavam seu novo estado de vida, seus medos e suas incertezas.

Em "Ideologia", Cazuza proclamava: *meu prazer/Agora é risco de vida/Meu sex and drugs/Não tem nenhum rock and roll*.[253] O processo de transformação de um artista visceral acometido por uma doença devastadora, como era tida nos anos 1980, possibilitava que o público (ou a plateia) acompanhasse, quase num espetáculo, o encaminhamento de sua obra como uma extensão da sua vivência. Os versos de "Cobaia de Deus" (parceria sua com Ângela Rô Rô) exprimem a proximidade da morte e a possibilidade de sua antecipação, como mecanismo de fuga da dor:

> Se você quer saber como eu me sinto/ Vá a um laboratório ou labirinto/Seja atropelado por esse trem da morte/ Vá ver as cobaias de Deus/ (...) Me tire dessa jaula, irmão, não sou macaco/Desse hospital maquiavélico/Meu pai e minha mãe, eu estou com medo/Porque eles vão deixar a sorte me levar/Você vai me ajudar, traga a garrafa/Estou desmilinguido, cara de boi lavado/Traga uma corda, irmão (irmão, acorda!)[254]

O jogo entre as palavras do último verso ("a corda" e "acorda!") enfatiza o conflito interno diante da luta pela sobrevivência e do cansaço em meio ao sofrimento. Cazuza, vitimado em 07 de julho de 1990, tornou-se num símbolo da doença e da sua associação com os anos 1980, sendo ele um dos artistas mais recorrentes em revistas e notícias sobre arte e cultura do período. Na reportagem da revista "Veja" na qual Cazuza assumia sua condição de soropositivo, ele indicava que o ator Lauro Corona também estivesse doente. Ainda que nunca admitisse, a morte precoce de Corona e os sintomas que o impossibilitaram de trabalhar – o ator teve que se afastar das gravações da novela da TV Globo "Vida nova", de Benedito Ruy Barbosa, em 1989 – tornaram a associação com o vírus imediata. Corona, além de ter sido o protagonista masculino de "Bete Balanço", atuou em outro filme com fortes marcas geracionais, mas lançando olhares sobre os anos 1970, dirigido por Sérgio Rezende ("O sonho não acabou", 1982). O ator participou de diversas produções da TV Globo e estampou muitas matérias e pôsteres de revistas voltadas ao público adolescente/juvenil, como a "Sétimo Céu"

[253] ("Ideologia", 1988, Universal).
[254] ("Burguesia", 1989, Universal)

e a “Capricho”. Outra artista que também teve sua morte ligada à doença, embora, assim como Lauro Corona, não fosse publicamente admitida pela família, foi Cláudia Magno, atriz dos longas “Menino do rio” e “Garota dourada” e estrela de videoclipes da época, como o de “Bete Balanço”, do Barão Vermelho (esse sem relação com imagens do filme) e “Meu erro” (Paralamas do Sucesso). Apenas a associação da morte de artistas como Lauro Corona e Cláudia Magno a AIDS, já era um sinal do poder de alastramento e da falta de critérios sociais da doença, que atingia desde pessoas comuns até artistas nacionalmente conhecidos.

Renato Russo, vocalista e compositor da banda Legião Urbana, assim como Cazuza, era cultuado como um dos poetas da “geração 1980” e também contraiu a doença, que o vitimou em 1996. Diferente de Cazuza, Renato não tornou sua doença pública, mas essa experiência igualmente transformou sua relação com a sua vida, refletindo-se nas suas composições dessa fase. O último disco lançado pela banda, “A tempestade”, trazia as reflexões do artista sobre sua condição, como nos versos de “A via láctea”: *hoje a tristeza não é passageira/Hoje fiquei com febre a tarde inteira/E quando chegar a noite/Cada estrela parecerá uma lágrima/Queria ser como os outros/E rir das desgraças da vida/Ou fingir estar sempre bem*.

As questões trazidas à tona pelas revistas selecionadas dão uma pequena amostra do impacto que essas temáticas provocaram naquela geração. Especialmente no que diz respeito à AIDS, que reconfigurou as formas de relação social e sexual dos indivíduos. As dimensões do prazer e das subjetividades entravam em outras dinâmicas a partir de uma geração ceifada pela doença que se alastrou ao longo da década. Em junho de 2008, o cantor Ney Matogrosso, em entrevista ao “Programa do Jô” (TV Globo), comentou que, no auge da doença, nos anos 1980, ele enterrou três amigos na mesma semana.[255] O trágico relato ilustra a forma como a AIDS acometeu aquela geração, que vivia também outras questões típicas do seu tempo.

2.4 Marcas juvenis nos filmes de Lael Rodrigues

De acordo com o censo do IBGE, a população de 14 aos 24 anos que vivia nos centros urbanos concentrava quase 70% dos jovens de todo o país.[256] Os filmes juvenis respondiam a

[255] A entrevista encontra-se disponível em:<http://www.youtube.com/watch?v=_OLlg19lAqE>. Acesso em: 10 janeiro 2013.

[256] ROCHEDO, Aline do Carmo. *Os filhos da revolução*. A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. Niterói – RJ, 2011. 152f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, 2011.p. 37.

uma demanda de uma população em confluência a esse consumo cultural. O jornalista Jamari França, escrevia para o "Jornal do Brasil", na ocasião do lançamento de "Bete Balanço", sobre os problemas com filmes de juventude no Brasil: "raros e esparsos, num país com 50% da população jovem, e retratam o jovem como ocioso".[257]

Uma pesquisa da agência de publicidade McCann-Erickson com jovens entre 15 e 24 anos, do Rio de Janeiro e São Paulo, de várias classes sociais, foi divulgada pela revista Veja, em 1984. Criticando a apreciação de que todo jovem é rebelde ou contestador, a pesquisa teve como resultado cinco tipos de perfis juvenis: o integrado, o contestador, o conservador, o moderno e o independente.[258] Mesmo recriminando uma tipificação e estabelecendo outras em seu lugar, a pesquisa, ao menos, admitia a existência de perfis diferentes dos cinco supracitados e a possibilidade de alguns jovens transitarem entre mais de um estilo. Sem entrar no mérito da difícil relação criada por pesquisas estatísticas sobre o comportamento humano, o estudo da agência acrescenta a este debate no sentido de indicar a pertinência do assunto (a juventude) para aquela sociedade do início dos anos 1980 e uma possibilidade de como o mesmo era tratado.

A "Capricho" publicou uma reportagem em agosto de 1987 com outra pesquisa, realizada pela socióloga Sônia Novinsky, encomendada pelo próprio Departamento de Pesquisa da Editora Abril.[259] O objetivo era fazer um mapeamento do comportamento dos jovens brasileiros de grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro. Foram entrevistados 1500 garotas e 1500 garotos solteiros, de 15 a 24 anos, no ano de 1986. Na pergunta sobre "o que seria o mais importante na vida", ambos os grupos responderam "ser competente profissionalmente" e "a menos importante", "ser muito famoso e conhecido", igualmente respondida pelos dois grupos. Quanto às conversas sobre sexo, a maioria dos dois grupos afirmava tirar suas dúvidas com amigos, sendo a própria prática sexual mais acionada pelos garotos, do que pelas garotas – dois terços das entrevistadas eram virgens, enquanto um terço dos garotos não havia tido relações sexuais. A pesquisa, além de tentar evidenciar padrões de comportamento diferentes entre jovens homens e mulheres, enfatizava o desejo da busca pela realização profissional, dentro de uma chave de conquista pessoal. Por mais que as experiências fossem múltiplas, algumas eram tomadas como referenciais para aquela geração

---

[257] FRANÇA, Jamari. Rock em filme jovem. Bete Balanço traz a realidade sem ócio para o cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 15 julho 1984.

[258] "Segundo a agência, costuma-se anunciar, tendo em vista um único tipo de jovem estereotipado, aqueles rapazes e moças alegres, amantes de ação e atualizados em suas roupas que se veem nos comerciais de tênis, jeans, discos e refrigerantes. Na verdade esse tipo existe – é o 'moderno' da pesquisa da McCann. Mas há vários outros". Cf. A VOZ da maioria. *Veja*. São Paulo, pp. 52-60, 9 de maio de 1984.

[259] *Capricho*, *São* Paulo, Editora Azul, n. 624, agosto 1987.

e o cinema era uma ferramenta de consolidação (e criação) das tendências notadamente juvenis.

A construção da juventude nos filmes de Lael segue marcas vistas em diversas manifestações culturais, até mesmo no BRock. Uma delas, Lael enfatizava ao falar sobre "Bete Balanço", no caso, sua contraposição à juventude desenhada por Antônio Calmon, em seus dois filmes da década de 1980. Em torno das sociabilidades vividas por surfistas de classe média, da zona sul do Rio de Janeiro, os protagonistas de Calmon eram diferentes, em alguns aspectos, dos personagens centrais de Lael – mesmo por que, as tramas se costuravam a partir de fios diferentes. Lael afirmava que, em seu primeiro longa, "o jovem não é colocado como alienado e ocioso, que só gosta de andar de asa delta e fazer surf, mas como pessoa se debatendo na luta pela vida".[260]

A trajetória de Bete era a de uma jovem que lutava por um sonho, uma conquista pessoal – ainda que a trama tivesse a história de Rodrigo, com a qual Bete se envolvera, permeada por interesses coletivos, sociais. No *pressbook* do filme, o diretor defendia a criação de "seus jovens" à maneira pela qual ele enxergava a juventude do país: "personagens vivos, com a maneira natural dos jovens de encarar coisas como o sexo, o homossexualismo e as drogas. A possibilidade de gostar do que se faz e ter prazer, sem precisar sentir culpa. Pessoas que transformaram a batalha da vida numa coisa boa, sem amarguras, rica em experiências".[261]

O viés do trabalho como forma de inserção na sociedade se confirma na opinião da atriz Débora Bloch: "a personagem Bete Balanço me deu a oportunidade de falar de mim e de meus amigos, das coisas que a gente vive, o jovem que quer um espaço e quer se colocar através do seu trabalho".[262] Essas configurações trazem à época atributos de uma geração individualista, o que pode ser pensado nessa chave da busca pela conquista pessoal, pela realização dos próprios sonhos. À época de "Rádio Pirata", Lael reforçava a opinião que já nutria no início da década:

> "o jovem de hoje não é um sujeito alienado. Ele tem vontade de atuar, de participar como todo brasileiro, mas a marca predominante é que ele não se gruda a partidos políticos, não faz fileiras nas siglas, mesmo por que estas estão desacreditadas. A vontade (...) é muito mais pessoal, mais para o lado prático do que para reformas partidárias".[263]

---

[260] BISORDI, Gisela. Bete Balanço chega a São Paulo pelo Anhembi. *Folha de São Paulo* (SP), 30 agosto de 1984.
[261] *Pressbook* "Bete Balanço", p. 2.
[262] *P*ressbook "Bete Balanço", p. 12.
[263] NO AR, a Rádio Pirata. *Folha Londrina, (*PR), 06 outubro 1987.

Ao analisar as diferenças entre a sua geração e a atual daquele momento, seu público, no caso, Lael observava que as mudanças haviam sido positivas, quanto à emancipação e tomada de visibilidade dos jovens brasileiros: "a minha geração saiu de casa brigando. Agora, os jovens saem numa boa. O jovem, depois desses vinte anos de repressão, está num momento de deslumbramento. Eu também estou deslumbrado, estou achando o maior barato essa mudança do país".[264]

Lael depositava uma grande confiança na perseverança dos jovens que pensava existir. As formas como desenhara alguns de seus personagens (como Alice e Bravo, de "Rádio Pirata" e Bete e Rodrigo, de "Bete Balanço") revelam esse traço de percepção de que aos jovens cabia mudanças e transformações, pessoais ou coletivas. Para o lançamento de "Rádio Pirata", o diretor sintetizou seu pensamento: "uma característica marcante da juventude é acreditar. Acreditar que se pode fazer, que se pode acreditar, que se pode crescer. Enquanto se tem isso dentro da gente, seremos jovens".[265] Logo, a condição da eterna juventude seria a crença naquilo que se almejava, independente da idade biológica do indivíduo.

Algumas marcas juvenis estão expressas nos filmes de Lael, de formas mais discretas, sem serem tematizadas entre os argumentos centrais. As drogas, recorrentemente relacionais ao universo do rock e ao juvenil, não poderiam nem ser expressadas com tanta clareza, porque a censura certamente não permitiria tal apropriação nos filmes. Em "Bete Balanço" há uma cena na qual a própria personagem protagonista faz referência ao uso de "uma bacaninha", de forma natural e descontraída, junto aos amigos músicos de Rodrigo (entre eles, Tininho/Cazuza). Pensando no fato de Bete ser uma jovem de uma cidade do interior e recém-maior de idade, a utilização da droga, no caso a maconha, pode ser pensada tanto como uma prática mais abrangente do que localizada nos grandes centros urbanos, quanto como uma marca típica dos músicos, sobretudo de rock, sendo uma forma de interação e de pertencimento àquele universo. Tavinho, o roqueiro de "Rock Estrela", também faz uma rápida menção (gestual) ao uso de maconha.

O uso de drogas no rock era algo que se relacionava, inicialmente, com a contracultura, através de um uso visando à liberação da mente das estruturas que cerceavam o indivíduo na sociedade. Muitos músicos do rock se envolveram profundamente com drogas, sendo as principais, ao longo das décadas, a maconha, o LSD e a heroína. A geração dos anos 1960 e 1970 esteve diretamente associada a esse consumo (The Beatles, The Who, The

[264] *Pressbook* "Rock Estrela", p. 7.
[265] *Pressbook* "Rádio Pirata", p. 1.

Rolling Stones, entre outros). No Brasil, nomes do BRock também faziam uso de algumas drogas, sendo a polícia e a repressão um obstáculo real para esse consumo. Lobão, Arnaldo Antunes e Tony Belloto (os dois últimos dos Titãs) chegaram a ser presos por porte de cocaína, o primeiro, e heroína, os outros dois.[266]

Na época da transição política, com a censura ainda atuante, as letras de rock que faziam referência ao uso de drogas eram comumente vetadas pelos censores.[267] Hobsbawm diz que, por ser o uso de drogas uma atividade proibida, mas principalmente por isso, "o próprio fato de a droga mais popular entre os jovens ocidentais, a maconha, ser provavelmente menos prejudicial que o álcool e o tabaco tornava o fumá-la (tipicamente uma atividade social) não apenas um ato de desafio, mas de superioridade em relação aos que a proibiam". As drogas, no entanto, não eram as únicas marcas comportamentais juvenis presentes nos filmes juvenis, sobretudo nos de Lael Rodrigues.

Nos filmes, assim como no rock, é muito comum a associação da composição dos personagens a uma moda juvenil em alta circulação no momento. Grifes e marcas que estampavam propagandas em revistas de circulação nacional participavam dessas produções, cedendo o figurino para alguns personagens. Nos letreiros iniciais de "Bete Balanço", a frase "Inega – o jeans de Ipanema" aparecia junto ao nome "CPC", produtora do filme. Para além da questão explícita do merchandising, o jeans era uma roupa desde a explosão de sua comercialização, associada aos jovens. Beatriz Sarlo chega a afirmar que "até o jeans e a minissaia não existiu uma moda jovem nem um mercado que a pusesse em circulação".[268] As roupas, como afirma Abramo, são uma forma de expressão das identidades, marcando as diferenças e semelhanças entre grupos e tribos.[269] No filme "Rock Estrela", o primeiro choque de Rock com a nova realidade a qual teria de se acostumar é demonstrada pelas suas roupas. Quando chega à casa de seu primo, em meio a uma festa, a garota que o recebe à porta imediatamente imagina se tratar de um policial, por conta da sua vestimenta formal.

As roupas são comumente utilizadas nos filmes como elementos de composição psicológica das personagens, indicando suas personalidades e transformações que possam vir a sofrer ao longo da trama. Graziela, nas lembranças de Rock, recém-chegado ao Brasil, aparece com vestido longo, laço na cabeça, aparentando um visual quase infantil. Quando

---

[266] DAPIEVE, op. cit., p. 95

[267] QUADRAT, Samantha. "El Brock y la memória de los anos de plomo em Brasil democrático". In: JELIN, Elizabeth y LONGONI, Ana (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante La repressión*. Madrid, Siglo XXI, 2005, PP. 93-117.

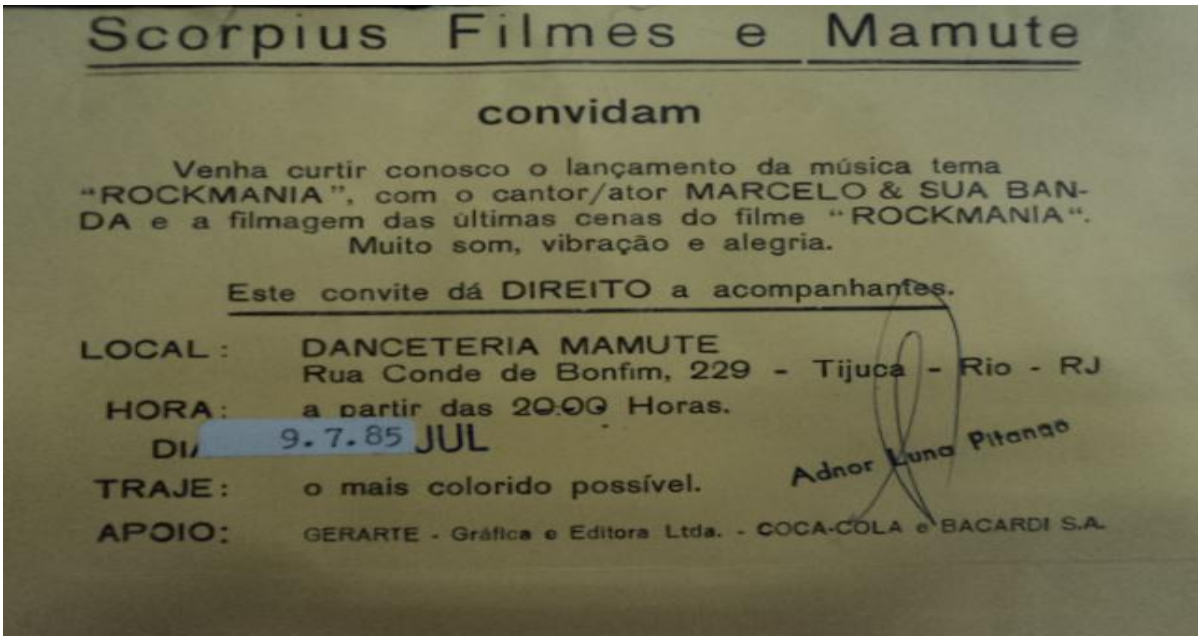
[268] SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*: Intelectuais, arte e videocultura na Argentina. 4 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 193 p., p. 38.

[269] ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis*: Punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Scritta, 1994.p. 69.

Rock viaja a Buenos Aires, a reencontra trabalhando no ramo de shows de rock, vestida com roupas mais modernas. No retorno de Graziela ao Rio de Janeiro, agora como uma executiva, suas roupas são sóbrias, como ternos. Já Tavinho é despojado, anda de cueca pela casa, enquanto Rock está quase sempre com roupa social e gravata. Quando começa a se inteirar na ambiência do rock, para impressionar Graziela que voltara ao Brasil, Rock se veste como um típico "metaleiro", provocando estranhamento na namorada.

Além das roupas, uma marca dos filmes juvenis dos anos 1980 eram as danceterias. Inspiradas nas originais inglesas, as danceterias eram boates usuais, com pistas de dança, mas também com pequenos palcos para a apresentação de bandas ao vivo – como a "Hell", na qual Tavinho se apresenta em vários momentos de "Rock Estrela". Muitos grupos do rock nacional percorriam circuitos de casas noturnas como essas, se apresentando, às vezes, com o recurso do playback, a fim de transitar pelo maior número de danceterias numa mesma noite. Em São Paulo, por exemplo, eram muito conhecidas a "Radar Tantã", a "Rose Bom Bom" e a "Lira Paulistana", com muitas bandas lançando seus discos e realizando festivais nesses espaços.

Em alguns casos, os cineastas aproveitavam as apresentações dos grupos nas casas que já tinham shows marcados para captar as filmagens para as produções. Em outras, os espaços eram reservados especialmente para as gravações. A boate "Mamute", no Rio de Janeiro, foi o palco da apresentação do RPM em "Rock Estrela", mas também foi utilizada por outro filme juvenil, "Rockmania". A última sequência desse último, quando o cantor Duda (Marcelo) apresentava seu show, foi gravada na boate, com a presença de figurantes convidados. O convite, no entanto, alertava para o traje exigido: "o mais colorido possível".


Scorpius Filmes e Mamute

convidam

Venha curtir conosco o lançamento da música tema "ROCKMANIA", com o cantor/ator MARCELO & SUA BANDA e a filmagem das últimas cenas do filme "ROCKMANIA". Muito som, vibração e alegria.

Este convite dá DIREITO a acompanhantes.

LOCAL: DANCETERIA MAMUTE
Rua Conde de Bonfim, 229 - Tijuca - Rio - RJ

HORA: a partir das 20.00 Horas.

DI 9.7.85 JUL

TRAJE: o mais colorido possível.

APOIO: GERARTE - Gráfica e Editora Ltda. - COCA-COLA e BACARDI S.A.

Adnor Luna Pitanga

Imagem 4: Convite para a gravação do filme "Rockmania". Fonte: Pasta do filme "Rockmania". Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro, o Circo Voador era uma casa de shows, além de um complexo cultural que abrigava inúmeras atividades artísticas no início dos anos 1980. Entre elas, as peças de grupos e companhias muito utilizadas em filmes do período. O "Asdrúbal trouxe o trombone" era o grande formador e catalisador dessas expressões nesse cenário e contava com Evandro Mesquita (Blitz), Patrícia Travassos, Perfeito Fortuna, Hamilton Vaz Pereira, e Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães (ambos presentes em "Areias escaldantes"), entre outros que se agregaram a eles. Em "Bete Balanço" há a participação do grupo "Manhas e Manias", do qual a própria Débora Bloch fizera parte, em um dos videoclipes (dançando junto com Bete) e em "Rádio Pirata", do grupo "Banduendes por acaso estrelados", também herdeiro da proposta do "Asdrúbal", mas que privilegiava os "sketches" de improvisação – alguns deles apresentadas no longa, a contar pela sequência dos créditos iniciais.

O círculo teatro-cinema também era complementado pela televisão. Membros do "teatro do besteirol",[270] passaram pelo cinema antes de assumir a veia cômica na TV. Em "Rock Estrela", Guilherme Karan e Tim Rescala participaram das cenas ancoradas nesse tipo de humor, que foi levado à televisão em 1988, pelo "TV Pirata", programa que contava com Karan, além de Diogo Vilella, Débora Bloch, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, entre outros.

As sociabilidades juvenis presentes nos filmes de Lael dialogavam com outras produções cinematográficas do período. De todos esses elementos, o rock foi um dos que melhor sintetizou a imersão daquela geração no cinema brasileiro. A relação entre essa música e o cinema possibilitou uma série de filmes e discos, que têm potencializado o consumo juvenil perante esses produtos culturalmente integrados.

---

[270] "O chamado Teatro Besteirol é uma variedade de comédia ligeira, feita para um público urbano, recriando, ora com mais ora com menos eficácia inventiva, elementos antigos e mesmo arcaicos da tradição cômica – estrutura geral de farsa, um pouco de grotesco caricatural, outro tanto de vaudeville, uma pitada de sátira e farto tempero de gags – que se atualizam graças a referências jocosas à cultura de massa". Cf. MENDES, Cleise Furtado. O teatro, a besteira e a cultura da crítica. *V ENECULT* - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 27 a 29 de maio de 2009.

CAPÍTULO III

CINEMA E ROCK: A CONSOLIDAÇÃO DE UM MERCADO INTEGRADO

> "De repente você sabe que o rock, esse último movimento do rock é definitivo. Roberto Carlos cantou rock. Rita Lee foi marginal por dez anos. Caetano cantou proibido. Agora o rock é música brasileira, quem vai dizer que não? E ninguém mais pode proibir".
>
> Lael Rodrigues, *O Globo*, 17 fevereiro 1986.

Definir o que é o rock and roll é uma tarefa árdua e de difícil precisão, não apenas para os pesquisadores e críticos musicais da atualidade. Desde o seu surgimento, na década de 1950, seus contemporâneos já lidavam com os questionamentos sobre a abrangência e os limites desse novo gênero musical e movimento cultural. Alguns artistas posteriormente considerados como "pioneiros do rock", à época de suas atividades, se autointitulavam cantores de outros ritmos, como Fats Domino, que se percebia enquanto um músico de rhythm and blues (R&B).[271] Poderia até se sugerir que a inexata definição fosse fruto da novidade que o rock representava logo em suas origens e, por isso, as dificuldades de uma parte dos músicos, público e mídias, em identificarem(-se) plenamente com aquele gênero recente. Em se tratando de Domino, por exemplo, em 1954 sua música era classificada pela crítica como R&B, mas dois anos após, era anunciada como rock.[272]

Todavia, isso não explicaria, por exemplo, o porquê de uma revista de grande circulação brasileira classificar a cantora Madonna, normalmente vista como um ícone da música pop,[273] como a roqueira mais "explosiva da atualidade", no ano de 1987.[274] A existência de expressões musicais encerradas no rock datava de décadas anteriores à classificação da revista, em diversas localidades, inclusive no Brasil. Isso fazia com que o rock não se configurasse mais, a princípio, como algo "novo", como na passagem sobre de

---

[271] FRIEDLANDER, op. cit., p. 45.
[272] Idem. 50.
[273] Cf. Disponível em: <http://popline.mtv.uol.com.br/parabens-a-rainha-do-pop-madonna-completa-54-anos>. Acesso em: 20 dezembro 2012.
[274] AS FRASES de 1987. *Veja*. São Paulo, n. 1.008, dezembro, 1987. pp. 4-11. O jornal "Diário Popular" (São Paulo), em 1985, citava, além de Madonna, Michael Jackson e Cyndi Lauper como estrelas do rock – cantores também identificados adiante com a "pop music". E O ROCK and roll faz 30 anos com muito sucesso. *Diário Popular*, São Paulo (SP) 24 março 1985.

Fats Domino. No caso da revista "Veja", seria uma hipótese pensar sobre o fato das fronteiras entre "pop" e "rock" na década de 1980 serem, talvez, menos definidas ainda do que hoje o são para a indústria fonográfica. A demarcação a respeito da produção musical envolvente à Madonna ser tida como "pop" e não "rock" seria, de fato, algo mais notado na passagem dos anos 1980 para os 1990.[275] Em ambas as questões, sobre Fats Domino e Madonna, existe a problemática da identidade, mas também da rotulação, tão cara às mídias e à indústria de discos. No entanto, nem na primeira, nem na segunda situação estão colocados os pontos centrais do que o rock suscita nas sociedades contemporâneas.

Algo ainda a se questionar, no âmbito das definições em torno do rock, seriam os parâmetros que sinalizariam um grupo, músico, ou mesmo uma canção, como pertencentes (ou não) ao universo do rock and roll. É possível discutir se os definidores seriam as letras, a sonoridade, o uso de determinados instrumentos, ou então as performances ao vivo, a atitude dos músicos diante dos comportamentos conservadores, e até mesmo o tipo de produção, de estética visual, de discurso proferido. São muitas as proposições a se considerar na tentativa, fugaz, de se aventar, em meio a uma ampla produção musical, o que seria "genuinamente" roqueiro. A rigidez esquemática certamente levará a se perder de vista (e de escuta) as movimentações e interações próprias do rock and roll.

De imediato, a ideia de contestação presente, usualmente, no rock poderia supor que as letras das canções estivessem maiormente atreladas à denúncia social, à crítica às instituições políticas, entre outros tópicos similares. Um estudo sobre os temas das letras do rock realizado por Paul Friedlander aponta que, entre as canções dos primeiros ídolos do gênero, ainda nos anos 1950, 67% referiam-se ao amor – o que predominou ao longo de toda a trajetória do rock.[276] No Brasil não foi diferente, de acordo com o que sustenta a antropóloga Goli Guerreiro, que constatou ser a temática do "amor e sexo" a mais abundante no rock nacional dos anos 1980.[277] Ainda que em muitas canções o amor se sobressaísse através de rupturas com padrões de comportamento, é inegável que as composições do rock são muito mais plurais do que se poderia sugerir, à primeira avaliação.

---

[275] O cantor e compositor Renato Russo, em entrevista à revista "SomTrês", em 1988, acreditava que , no início da explosão do rock nos anos 1980, "o pop era confundido com o rock e rolava de tudo". *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n.117 setembro 1988. A despeito da discussão por parte dos músicos em torno da autenticidade, muito acionada quando da demarcação entre as fronteiras do pop e do rock, que não é objeto deste estudo, há também que se observar o interesse da indústria fonográfica ao delimitar os produtos em diferentes segmentos, visando atrair um público maior e diversificado.
[276] FRIEDLANDER, op. cit., p. 397-398.
[277] GUERREIRO, op. cit. p. 52.

Igualmente, a sonoridade do rock é vasta, assim como o uso de instrumentos, para além da clássica formação guitarra-baixo-bateria (*power trio*). Só para citar dois exemplos, a música "Eleanor Rigby", dos Beatles, que conta com violinos, cello e viola é claramente distante, sonoramente, de "Blitzkrieg Bop", dos Ramones, marcada pelas guitarras, baixo e bateria, amplificadas em alto volume.[278] Dificilmente se encontrará algum trabalho que negue a participação das duas bandas na história do rock mundial. Isso sem comentar as diversidades em termos de acordes, marcações rítmicas, batidas, solos instrumentais, colocação vocal, enfim, no campo musical do rock os sons são múltiplos, pois sua produção marca, entre outros elementos, as experiências e identidades de cada banda.

As performances e atitudes também são variadas. Quando Pete Townshend (guitarrista do The Who) quebra sua guitarra no amplificador do palco – e esse gesto se espalha pelo universo do rock como um sinal de "atitude" – seu ato não torna a dança de Elvis Presley uma postura menos identificada ao rock and roll. E não é apenas pelo fato de serem de gerações distintas, já que Mick Jagger exprimia no palco uma sexualidade mais dialogal com Elvis, do que com seus contemporâneos do The Who. Quanto à produção, artistas de grandes gravadoras conviviam (e partilhavam fãs e público) com outros do *underground*, que gravavam seus discos por pequenos selos independentes. Até mesmo os punks do The Clash, a despeito de toda identificação dessa cena roqueira com espaços de manifestação opostos ao *mainstream*, lançaram seu primeiro álbum pela *major* CBS, em 1977.

Finalmente, após essas breves reflexões iniciais, o preponderante é que, para começar a compreender o rock como um fenômeno não apenas musical, mas cultural, é imprescindível ter em pauta sua condição histórica. Assim como a juventude deve ser pensada historicamente, o rock também é sujeito do seu tempo, do seu meio, das inúmeras relações que o tornam expressivamente uma marca geracional. Ele agrega valores aos produtos culturais, ao mesmo tempo em que se expressa enquanto símbolo de agrupamentos sociais de diversas localidades e em diferentes épocas. Partindo dessa consideração, é pertinente discutir, especificamente, de que rock está se falando, porque não se trata de uma manifestação homogênea, em nenhum sentido, nem estético, nem sonoro, como não são, aliás, outros gêneros e movimentos semelhantes. Ainda que existam elementos que permitam que os músicos, o público, a indústria (fonográfica) e os pesquisadores identifiquem pontos em comum ou, ao menos, de proximidade que configurem estilos como pertencentes ao rock, esses elementos são históricos e variam conforme as questões da cada contexto.

---

[278] "Eleanor Rigby" ("Revolver", 1966, Parlophone). "Blitzkrieg Bop" ("Ramones", 1976, Sire).

Ressaltando a pluralidade do rock e sua historicidade, é possível retomar os questionamentos que abrem este tópico. Talvez, na década de 1980, as rupturas estéticas, comportamentais, o tipo de produção sonora e visual perpetrados pela cantora Madonna, fossem atitudes esperadas, naquele contexto, de um artista do rock – além de seu trabalho também direcionar-se a um público juvenil.[279] Ou ainda, pela proximidade das influências que a cantora demonstrava em suas canções do período com estilos usualmente reconhecidos como subgêneros do rock, contemporâneos à produção da artista, como o *new wave*. Quanto à afirmação de Fats Domino, a respeito de sua música ser o mesmo R&B que sempre executou, pode ser compreendida numa chave de leitura que observa as teias de conexão do rock com outros estilos musicais, não somente aqueles que o influenciaram, bem como aos que o rock serviu de inspiração. O diálogo do rock com outras sonoridades (tais como o reggae, o funk, o rap, o ska) fomentou um amplo repertório no decurso das décadas, fazendo com que as fronteiras estéticas fossem pouco rígidas entre alguns estilos musicais. Enquanto ritmo juvenil, o rock está centrado em uma expectativa de comportamentos e de inovações que encontram coesão com as questões do seu tempo.

O rock surgiu nos Estados Unidos, num momento de transformações que envolviam não apenas esse país, mas todo o mundo. Rapidamente, espalhou-se pelo globo, ganhando cores e sons locais, mas mantendo uma universalidade que permitia sua configuração enquanto música juvenil do século XX, por excelência. Muitos estilos influenciaram sonoramente o rock and roll e não há consensos entre os pesquisadores sobre que subgênero gerou outro – preocupação menos central aqui neste trabalho, que não tem como objetivo fazer uma genealogia do rock. Em geral, os estudiosos apontam que, justamente num contexto de grave segregação racial, o novo estilo recebera influências de ritmos tipicamente negros e brancos.[280] Esse parece ser o ponto central, ou seja, o contato entre expressões tipicamente significantes para (parte da) população negra e (parte da) população branca dos Estados Unidos, num período que transforma essa relação, por si só, em algo contrastante com a realidade e elucidativo como uma percepção de mudanças sociais.

---

[279] A revista "Bizz" de agosto de 1985 noticiava que um grupo de donas de casa de Washington (Estados Unidos) intitulado "Parents Music Resource Center" estaria organizando uma campanha pela censura de letras de rock que fossem violentas ou sexualmente explícitas, sendo Madonna, uma das artistas-alvo. *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n.1 agosto 1985 p.12 Na edição seguinte, uma matéria especial com dois dos maiores nomes do rock nacional, considerados pela revista, até aquele momento, Cazuza e Lobão, o tema a respeito da musicalidade de Madonna voltou a ser discutido, de forma descontraída. Ao que Cazuza disse que "Madonna é uma Marilyn Monroe, não é rock", Lobão respondeu: "mas a Marylin é rock!". *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n. 2, setembro 1985 p. 33.

[280] Cf. FRIEDLANDER, op. cit.; CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock nos Passos da Moda*: Mídia, Consumo x Mercado Cultural. Campinas: Papirus, 1989.

Com a maior integração no início do século XX entre o sul e o norte dos EUA, as trocas simbólicas atingiram também a música, possibilitando a formação de novas sonoridades. O blues rural, originado nos cantos dos trabalhadores negros do Sul, foi, nas primeiras décadas do século XX, fundindo-se ao meio urbano (com o blues urbano), após as migrações da população negra para grandes cidades do norte, como Chicago e Nova Iorque, principalmente.[281] Outros gêneros enraizados na música negra aparecem entre os estudos que se propõem a mapear musicalmente as origens do rock, como *spiritual*,[282] *ballads*,[283] *gospel*,[284], *jump band jazz*.[285] Todos os estilos apontados, de alguma maneira, são avaliados pelos autores que os citam enquanto fomentadores do *rhythm and blues*, sobre o qual o rock é claramente tributário, em diversos aspectos, como nos instrumentos utilizados, as performances, o tipo de vocalizações etc.

Dentre as raízes musicais brancas, o *folk*[286] e o *country and western*[287] compõem o vasto quadro das ascendências do rock. Paul Friedlander, em "Rock and roll: uma história social" remonta as influências que possibilitaram a formação do rock e seu desenvolvimento rítmico e harmônico ao longo dos anos. O autor recorre, repetidas vezes, ao termo "fusão" para definir o rock, a partir da identificação dos elementos de outros estilos musicais, como os acima mencionados, enquanto formadores desse gênero juvenil.[288] No entanto, a ideia de rock enquanto "fusão" carrega muito das suas referências (fundamentais, deve-se considerar, para seu surgimento), mas pouco da sua novidade, daquilo que o representava enquanto um símbolo de uma nova geração e de outras que ainda estavam por vir. O rock é dialogal com a música que o antecede, embora menos como uma fusão e mais como uma possibilidade de invenções e reinvenções adequadas àquele momento histórico, que lhe conferia atributos de uma inovação. Não se está aqui querendo afirmar que o autor, em meio a toda sua contribuição aos estudos sobre o rock, desconsidera o caráter novo do mesmo, mas apenas destacar que pensá-lo nessa perspectiva conceitual pode incorrer em leituras que privilegiem os elementos rítmicos em detrimento de outros históricos e sociais, igualmente relevantes.

---

[281] PINHEIRO, Marcos Sorrilha; MACIEL, Fred. BLUES: Manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX. *Outros Tempos*. São Luís, MA: UEMA, volume 8, número 12, dezembro de 2011 – Dossiê História Atlântica e da Diáspora Africana. pp. 221-238. p. 230.
[282] Ibidem.
[283] CORRÊA, op. cit., p.43.
[284] FRIEDLANDER, op. cit., p. 33.
[285] Idem, p. 34.
[286] CORRÊA, op. cit., p. 46.
[287] FRIEDLANDER, op. cit., p. 35.
[288] FRIEDLANDER, passim.

Posicionar os elementos sônicos como referenciais relacionais a outros integrantes de sua composição faz com que a sonoridade (instrumental, vocal, harmônica, melódica) do rock seja, ao mesmo tempo, relevante para a sua análise e fundamental na apreensão de interações percebidas apenas pela sua consideração junto às letras, à produção visual, às performances dos artistas etc. Paulo Pan Chacon afirma que o rock "é, e antes de tudo, som", ressaltando que as letras não dão conta de, sozinhas, indicar as sensações e mensagens presentes no estilo.[289] Tal proposição é compartilhada por outros autores, advertindo que até mesmo a censura tendia a tratar a música enquanto texto, no sentido da letra, propriamente.[290] O espírito de rebeldia associado a muitos grupos do rock e cantores-solo centrava-se ora nas roupas, ora nas danças, ora na amplificação sonora, ora, até mesmo, nas letras das canções. Enquanto representação juvenil dada em tempos de produção massiva e de consumo, o rock configura-se enquanto um complexo de sentidos e de formas inerentes a sua efusão.

Não se está, ainda, diferenciando conceitualmente neste presente estudo terminologias como "rock", "rock and roll", "rock'n'roll", como o faz parte da bibliografia especializada nas genealogias do debatido gênero.[291] As palavras estão sendo utilizadas, portanto, como sinônimas, uma vez que o que se quer evidenciar é o fio condutor do rock enquanto movimento cultural que, ligado ao cinema, transforma instâncias de consumo e de fruição das culturas juvenis, mais detidamente, no Brasil dos anos 1980. Assim como o rock dialogou, influenciou e foi influenciado por outros estilos com os quais conviveu, como o soul, o folk, a disco music, sua trajetória, não obstante as diferentes nominações, deve ser relacionada ao contexto de produção e as peculiaridades historicamente situadas – como o punk que surge num momento de questionamentos das estruturas de poder na Inglaterra dos anos 1970, ou a música "descontraída" associada a bandas do Rio de Janeiro do BRock, em perspectivas de desconstruções dos formalismos e rupturas de padrões comportamentais durante o processo de abertura política brasileiro.

Considerando algumas reflexões já realizadas anteriormente, pelas quais se tentou demonstrar como duas grandes indústrias voltaram-se com mais intensidade ao consumidor jovem, a partir da segunda metade do século XX, é pertinente apontar uma diferenciação básica entre esses polos tão cooperativos no mercado juvenil. A indústria cinematográfica e a fonográfica, tal como ressaltado, ancoraram-se na própria expressividade que essa camada

---

[289] CHACON, Paulo. O que é rock. São Paulo: Nova Cultural, Brasiliense, 1985. p.6.
[290] Cf. GROSSBERG, op. cit.; FRITH, Simon. "Formalism, realism and leisure: the case of punk" [1980]. In The subcultures reader. (edited by Ken Gelder and Sarah Thornton). London and New York, Routledge, 1997, pp. 163-174.
[291] Ver: FIRDLANDER, op. cit.; CORRÊA, op. cit.

juvenil tão plural assumiu no período pós-guerra. O cinema juvenil e o rock são componentes que indicam culturas e mercados voltados a grupos e públicos que, de forma ascendente, tornavam-se protagonistas de inúmeros eventos em todo o mundo contemporâneo. Há, no entanto, uma distinção não exatamente no consumo, mas na produção juvenil, levando-se em conta o cinema, de um lado, e a música, do outro: a última revela-se mais permeável à participação direta de jovens, do que o primeiro.

Contemplando a prática musical envolvente ao rock, ainda que pudesse se ressalvar a compra de instrumentos como um empecilho – muito embora o rock estivesse associado maiormente à classe média urbana – era, no período estudado, muito mais frequente encontrar jovens garotos (sobretudo, "garotos") fazendo música do que filmes. Mesmo por que, ao longo de muitas décadas, produzir peças audiovisuais era uma prerrogativa de estúdios, canais de televisão, produtoras – instância em transformação a partir do final do século XX, graças ao advento das tecnologias digitais, que expandiram as possibilidades de produções realizadas por jovens, valendo-se de ampla divulgação virtual e sem necessariamente aplicação de grandes recursos financeiros.

Como o consumo juvenil passa pela identificação do fã com o ídolo, as gravadoras normalmente não hesitavam em contratar jovens artistas, mesmo que esses não tivessem uma formação musical mais complexa. Manter um "astro do rock" no catálogo era o caminho de encontro com um público que respondia positivamente aos apelos comerciais que interessavam às gravadoras, não havendo por parte dessas, argumentos contrários à idade dos seus contratados. Há o fato de que, nos bastidores de uma banda de rock do *mainstream*, havia produtores, diretores artísticos, bem como outros mediadores das gravadoras que faziam com que o elemento juvenil ficasse praticamente restrito aos membros dos grupos ou artistas-solo. Ainda assim, o contato imediato entre um público jovem e artistas igualmente jovens criava uma identificação fundamental para a articulação das culturas juvenis inteiradas nesse tipo de produção. Quanto às "bandas de garagem" ou "de condomínios", a prática de se reunir amigos ou pares com afinidades musicais, prescindia a existência direta de mediadores de outras gerações naquele processo.

Por outro lado, no caso do cinema, a maioria dos filmes juvenis, inclusive os brasileiros, era realizada por diretores e produtores mais velhos, que falavam para uma geração diferente da sua. Entre os longas juvenis brasileiros ligados mais diretamente ao BRock, um dos poucos que contou com um diretor com menos de 30 anos, foi "Johnny Love", tendo João Elias Jr. 22 anos na época da produção do filme. A participação de jovens

no processo fílmico se dava nas funções de assistentes, em colaborações nos roteiros e argumentos e, principalmente, com os atores já aceitos pelos espectadores como integrantes de uma cultura juvenil. Os personagens, assim, estreitavam a aproximação entre o rock cinematográfico e o público juvenil, potencializada quando os diretores escolhiam inserir, diretamente, os músicos como atores ou "interpretando" a si próprios. Nesse sentido, a interação de jovens realizadores no cinema passava por mediações mais intrincadas do que na música, o que não impedia a simbiose de ambos em torno das culturas juvenis.[292]

Seguindo os apontamentos anteriores, é nesta formulação que o rock se apresenta aqui: através da sua relação com o cinema. A história do rock poderia ser pensada de muitas formas, havendo estudos que contemplam grande parte delas: pela genealogia, refletindo sobre as passagens de estilos do rock, numa acepção mais voltada ao campo da musicologia, da sociologia ou da antropologia da música; pela sua relação com a indústria fonográfica, mapeando as redes de inter-relações que envolvem o gerenciamento das carreiras e as tensões entre artistas e gravadoras; pelo contato com o mercado editorial e as publicações impressas que acompanharam os desdobramentos do gênero, até mesmo os *fanzines*; pela participação da televisão, que se valeu do rock por meio de novelas, seriados e programas de auditório dedicados, ou não, especificamente ao gênero; pelo rádio, com sua atuação na divulgação de bandas e novas tendências musicais, e algumas estações se configurando como "rádios de rock"; pela publicidade, com a criação de propagandas e estratégias de marketing de produtos que se utilizavam do rock como elemento significante em campanhas e ações comerciais; pela indústria da moda, que adaptou e criou coleções a partir de referenciais retirados dos contextos de manifestações juvenis ligadas ao rock, como os punks, que de contestadores tornaram-se rótulos de cortes de cabelo e estilização visual.

As possibilidades interativas do rock, que podem embasar uma narrativa a seu respeito, são inúmeras, além das supracitadas – como na relação com os fãs, nas propostas comportamentais, nas críticas aos padrões estabelecidos etc. O caminho escolhido neste estudo para algumas digressões em torno do rock foi o de intercambiá-lo com a sua inserção na prática cinematográfica. O objetivo é apontar um painel, com alguns exemplos dentre uma vasta produção, que permita conduzir até os filmes do diretor Lael Rodrigues, nos anos 1980, observando o fomento de um estreito diálogo capaz de construir uma tradição de "filmes de

[292] No caso dos videoclipes, essa relação já não era tão limitada, uma vez que seu surgimento e expansão enquanto gênero audiovisual se deu em um contexto de transformações nas técnicas de gravação e reprodução e de novos formatos, como o vídeo. No Brasil, boa parte da produção de videoclipes nos anos 1980 já era realizada por jovens publicitários.

rock", ao longo das décadas de sua manifestação. Assim, será mais elucidativa a conclusão sobre o estado de expectativas em torno dos filmes brasileiros inteirados com o BRock, já que havia um histórico de produções similares, gestadas em diferentes contextos, nos quais o rock se fez relevante cultural e comercialmente.

Eleger a parceria "cinema-rock" não significa, sob nenhuma hipótese a negligência dos aspectos há pouco enumerados. Os consumos em torno dessa cultura juvenil roqueira (sobressalente nos filmes aqui instrumentados) são interativos e marcas geracionais da complexidade interposta pelos seus próprios elementos. Mesmo escolhendo o cinema como interlocutor privilegiado nesta análise, os percursos desse trajeto são, por si só, extensos. As interseções entre o cinema e o rock tem se dado de tantas formas, que seria difícil abranger todas elas nesta dissertação. Algumas das mais utilizadas pela indústria cinematográfica serão, com maior ou menor ênfase, abordadas daqui em diante.[293]

Talvez a mais clara relação entre o rock e o cinema seja a sua incorporação nas trilhas sonoras, conforme fora exposto no início deste capítulo. Apenas dentro desse item, alguns usos já podem ser ressaltados. Como música incidental, feita ao estilo *score* (partituras) e criada para marcar de forma sincronizada ações no filme, o rock é assim inserido em filmes que recorrem a sons de guitarras distorcidas e batidas amplificadas para elaborar características de rebeldia, descompromisso, intensidade, atitudes essas associadas, comumente, a um comportamento juvenil. Como canções *diegéticas* ou não *diegéticas*, a indústria cinematográfica realizou prósperas parcerias com a indústria fonográfica, que lançava as trilhas em discos largamente consumidos pelos jovens. Além disso, algumas canções participavam apenas dos discos, não sendo executadas em grande destaque nos filmes. Outro uso nas trilhas se dá pela inclusão das canções de rock em composições exclusivas, feitas sob encomenda, para os filmes, ou utilizando-se de músicas já gravadas, que receberam novas versões especialmente para as produções cinematográficas. E ainda como músicas de fundo, normalmente não *diegéticas*, utilizadas com ou sem uma relação direta com as cenas.

O mergulho do cinema no universo rock and roll vai além da participação de músicas nas trilhas sonoras. O rock também é o tema, central ou secundário, de algumas produções, sendo um sujeito nessas narrativas, tanto pela ênfase dos aspectos positivos desse movimento

[293] Não há uma pretensão neste trabalho de se inventariar toda a inserção do rock no cinema, mas, apenas, eleger algumas produções que reforcem essa interação entre a produção musical e a cinematográfica. Dessa forma, muitos filmes poderiam ser aqui citados, além dos que estarão dispostos nas páginas seguintes.

– já que dificilmente aparecem menções negativas a seu respeito –, quanto pela retratação das sociabilidades circunscritas a ele. Igualmente é utilizado como marca de um tempo narrativo evidenciado pelos filmes, criando um ambiente reconhecido pelo espectador como de uma dada época de emergência de uma cultura juvenil roqueira.[294] Outro caminho é a influência na composição psicológica de alguns personagens, elegendo-os como "típicos" roqueiros e agregando a eles uma série de atitudes, vestimentas, linguajar, identificados ao rock. Uma das inserções mais utilizadas, inclusive nos filmes do BRock, foi a participação *diegética* dos músicos nos filmes, aparecendo como eles mesmos, *personas públicas*, interpretando suas canções, em registros de shows e em montagens que incorporavam a linguagem dos videoclipes. Alguns músicos, sobretudo vocalistas, atuaram em produções, encenando, desde pequenos papéis até protagonistas de narrativas, tanto como roqueiros fictícios quanto como personagens de universos diferentes do seu.

Bastante usual tem sido a participação de astros do rock num envolvimento mais direto com a produção de filmes, especialmente na composição de trilhas sonoras especiais para algumas películas. Dois outros produtos difundidos, há décadas, pela relação cinema-rock são os *rockumentários* (documentários sobre o rock) e as cinebiografias, além dos shows gravados feitos para serem exibidos no cinema. Talvez sejam esses os mais comuns dentre todos os apresentados nesse campo interativo. Os *rockumentários* trazem o rock como tema, mas não de forma ficcional, diferente das cinebiografias, quase sempre dramatizações das vidas de ídolos do rock, principalmente os já falecidos. Os shows filmados para serem exibidos nas grandes telas costumam misturar-se a outros tipos de produção, como os *rockumentários*, exibindo entrevistas e bastidores junto às apresentações de festivais ou mesmo dedicados a apenas uma banda.

Os jovens brasileiros da década de 1980 haviam crescido sabendo que o cinema também era palco do rock, visto as inúmeras produções realizadas nacional, mas sobretudo, internacionalmente. Algumas, entretanto, estreavam anos após seus lançamentos originais, ou nem chegavam às salas brasileiras. O jornalista João Carlos Rodrigues, em 1974, lamentava o fato de que naquele ano não havia tido estreias de musicais "pop" no Brasil, indicando que essas produções eram recebidas por um público ávido por esse tipo de consumo.[295] Já em 1985, o cinema "Roxy", na cidade de Rio de Janeiro, realizava uma mostra de filmes de rock,

---

[294] Muitas são as produções que contemplam essa proposição, como, entre outros, "Sem destino", "Loucuras de verão" ("American Graffiti", George Lucas, 1973), "Escola do rock" ("School of rock", Richard Linklater, 2003), citados aqui pela sua ausência nas páginas seguintes, nas quais serão privilegiadas as produções que contaram com atuação direta das bandas e artistas selecionados para este capítulo.

[295] RODRIGUES, João Carlos. Um ano pobre em musicais pop. *Crítica*, Recife (PE), novembro 1974.

exibindo produções internacionais relativas à temática.[296] Nesse mesmo ano, a produção brasileira de filmes juvenis com participação do rock estava em pleno funcionamento. O sucesso comercial esperado por esses filmes dos anos 1980 ligados ao BRock estava sustentado na abrangência de seus usos, mas, principalmente, na trajetória consolidada desse produto juvenil no mercado cinematográfico.

3.1 Os primeiros acordes: a gestação do rock and roll nos Estados Unidos

O rock surge num momento bastante particular da história dos Estados Unidos e do mundo. De maneira mais ampla, pode-se caracterizar esse período como o período do pós-guerra. Questões que antes não estavam na pauta cotidiana das pessoas passavam a figurar com maior frequência em diversos meios sociais. Os efeitos da bomba atômica e do holocausto, a prosperidade econômica e o sentimento de otimismo da sociedade norte-americana, a guerra fria e o macarthismo, o desenvolvimento da sociedade de consumo e a proliferação das mídias de massa são alguns dos marcos mais específicos desse contexto. Havia uma nova geração de crianças, nascidas em meio a essas transformações, que não vislumbravam o "sonho americano", e que desejavam romper com os parâmetros e limites impostos naquela sociedade.[297]

Os primeiros artistas ligados ao rock, ainda em uma fase de grande experimentação e de busca por uma sonoridade e público diferente dos seus predecessores, deixavam suas raízes musicais mais evidentes. Quando o cinema passou a captar o gênero, pelo contrário, as influências que pautavam a sonoridade dos artistas evidenciados como representantes do rock eram diminuídas, voltando-se a atenção à afirmação da sua música enquanto um acontecimento novo, original. Os ritmos e estilos anteriores ao rock, quando eram anunciados nesses filmes, normalmente o eram como contrapontos, destacando um passado que não correspondia às expectativas da nova geração de jovens norte-americanos. O rock ia se formando paulatinamente, ao passo que as inovações estéticas empreendidas pelos astros se conjugavam às perspectivas do novo público. Ao mesmo tempo, tanto o rock inicial quanto o R&B indicavam choques geracionais e sociais, pois sua estética confrontava setores

---

[296] ARMANDO, Carlos. O rock explode na tela do Roxy. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte (MG), 24 julho 1985.
[297] GROSSBERG, op. cit., p. 479.

conservadores, como associações de pais e professores, lideranças religiosas e grupos governamentais, que se posicionaram imediatamente contra os novos fenômenos de massa.[298]

Os primeiros músicos do rock – a "primeira geração do rock clássico"[299] – eram, majoritariamente, negros, influenciados pelo blues e pelo R&B. A sociedade norte-americana vivia a tensão provocada pelas lutas no avanço das minorias diante de um aparato social (e político) racista e que estimulava a segregação. Para as grandes gravadoras, apostar em artistas negros cantando e tocando canções de um gênero novo ou marcado pelas influências musicais mencionadas seria algo destoante da linha comercial adotada por elas. As músicas de R&B, que ganhavam o público branco norte-americano, eram adaptadas em *covers* feitos por artistas (brancos) escolhidos pelas gravadoras, que flexibilizavam e amenizavam o conteúdo mais sexual das letras, além de oferecer ao público a música e a imagem que esse queria consumir, a princípio.[300] Nos anos de 1953 a 1955, alguns artistas negros passaram a ser identificados como representantes do rock and roll, e as estratégias que a indústria fonográfica já aplicava sobre os músicos de R&B foram utilizadas com os *rockers* de forma similar.

Bill Halley, embora fosse branco, tinha raízes musicais fincadas na música tipicamente negra norte-americana. E certamente esse atributo fez com que ele fosse um dos poucos artistas a gravar, de início, em uma grande gravadora. Quando lançou a canção "Rock arund the clock" (de autoria de Max Freedman e Jimmy D. Knight) no ano de 1954, ao lado de sua banda ("His Comets"), tornou-se um dos primeiros grandes símbolos daquela nova geração.[301] A mistura de sax e guitarra de "Rock around the clock" e sua letra convidativa ao público "a dançar o rock ininterruptamente" fez com que a canção encontrasse seu espaço nas paradas de sucesso de então. O fato de Haley conseguir explorar as raízes negras e brancas adequadamente ao som que se começava a tornar a música juvenil do século XX fez com que sua carreira se tornasse um rápido sucesso. Bill Halley inaugurara, ao menos no rock, uma tendência significativa em alguns subgêneros desse estilo musical: o destaque para o *band leader*. Os "Comets", no caso, eram quase coadjuvantes do seu espetáculo, recebendo o vocalista o foco da atenção destinada, comumente, aos ídolos musicais.

A passagem dos discos para as telas de cinema foi quase imediata (e o movimento contrário idem), o que revela o sentido de urgência daquela geração, quando as manifestações

---

[298] FRIEDLANDER, op. cit., p.40.
[299] Ibidem.
[300] FRIEDLANDER, op. cit., p. 39.
[301] A música cantada por Bill Haley também se tratava de um cover feito a partir da canção do cantor ítalo-americano Sony Dale and His Knights. Cf. ROSA, Fernando. A hora do rock. *Superinteressante*, São Paulo, Editora Abril, outubro, 1987.

sociais e culturais se afinavam com crescente intensidade ao consumo em larga escala. A canção "Rock around the clock", considerada por alguns estudiosos o primeiro sucesso fonográfico do rock,[302] participou da trilha daquele que é igualmente tido como um dos primeiros filmes juvenis, "Sementes de violência" ("Blackboard jungle"). Mesmo fazendo parte dos créditos iniciais, a música de Bill Haley celebrava o primeiro contato entre o cinema e o rock, já no início da descoberta das gravadoras desse novo ritmo juvenil.[303] A música, nesse caso, aparece como em inúmeras outras produções na história do cinema juvenil: de fundo, ambientando a narrativa. Já lançado anteriormente, o single com a canção de Haley aumentou sua vendagem com a inserção no longa, ao mesmo tempo em que projetou o filme internacionalmente.[304] O retorno gerado pela exposição da música no filme fez com que fosse lançado, no ano seguinte a "Sementes de violência", um filme homônimo à música, estrelado pelo próprio Bill Haley and His Comets.

"Ao balanço das horas" ("Rock around the clock", Fred Sears, 1956, EUA) foi realizado aproveitando-se do sucesso da canção, e contava com alguns números (*diegéticos*) de Bill Haley and His Comets, além de outros artistas. A história principal girava em torno de um empresário que precisava descobrir um novo sucesso juvenil e, por acaso, encontrava um grupo de jovens dançando ao som do rock, algo novo e surpreendente para ele. Apesar de a narrativa abrir espaços para as apresentações musicais, permitindo a exposição de novos *hits*, a trama revela uma tônica própria do universo musical, da qual o rock não escaparia: a figura dos agentes que tentam direcionar as carreiras dos artistas. "Ao balanço das horas" é o primeiro filme em que o rock é um tema, uma questão dentro da *diegese*. Seu sucesso, aliado ao crescente número de bandas e solistas do rock nos anos 1950, inspirou a realização de muitos outros filmes seguindo a mesma tendência.

Bill Haley, inclusive, participou de outros deles, como "Ritmo alucinante" (Don't knock the rock, 1956, EUA), do mesmo diretor, Fred Sears, que com mais de quarenta anos à época desses lançamentos, ainda dirigiu longas voltados a outros ritmos de grande repercussão no período, como o *calypso* e o *cha-cha-cha*. Bill Halley, novamente, interpretava a canção-título do filme, o que se tornou outra tradição que começava a se formar nesses filmes dos anos 1950: os títulos de muitos deles recebiam o nome de canções de rock,

---

[302] FRIEDLANDER, op. cit., p.53; TOSO, op. cit., p. 8; ROSA, Fernando. "A hora do rock". In: História do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo, Editora Abril, *Superinteressante*, outubro, 1987.

[303] A música, de acordo com João Máximo, foi a única do rock a aparecer nos créditos iniciais de três filmes diferentes: "Sementes de violência", "Ao balanço das horas" e "Loucuras de verão". Cf. MÁXIMO, op. cit., p. 84.

[304] ROSA, Fernando. "A hora do rock". In: História do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo, Editora Abril, *Superinteressante*, outubro, 1987.

quase sempre presentes na trilha. Isso se refletiu em outras produções, até mesmo nos filme do BRock, décadas depois dessa produção inicial, como “Bete Balanço”, “Rock Estrela”, “Areias escaldantes”, “Rockmania”, “Banana split” (Paulo Sérgio Almeida, 1988), além dos títulos com músicas já conhecidas pelo grande público, embora ausentes nas trilhas, como “Rádio Pirata”, “Jhonny love”, “Menino do rio”, “Garota “dourada”.

“Ritmo alucinante” é uma espécie de filme tributo ao rock, novamente uma linha cinematográfica juvenil que se seguirá em diversas experiências (é possível compará-la adiante com “Rock Estrela”): a narrativa se constrói tentando convencer o espectador dos aspectos positivos do rock. Isso é, sobretudo, interessante naquele contexto dos anos 1950, no qual a sociedade norte-americana, em sua porção mais conservadora, via no rock um estímulo à sexualidade e permissividade, além do culto a artistas negros, que definitivamente, a despeito do boicote das grandes gravadoras, passavam a ser frequentes na televisão e no cinema – como já o eram no rádio. O filme também contava com a participação de outro pioneiro do rock clássico, Little Richard.

Richard era um jovem cantor negro de 24 anos, que fazia sua inserção no cinema naquele ano de 1956, seguindo-se outras participações posteriores. A sonoridade de sua canção reforçada pelo seu piano – executado por ele de pé, enquanto cantava “Long tal Sally”, no filme – tornou-se uma marca de sua carreira, estabelecendo-se como uma referência de performance para outros artistas no futuro. Durante a canção que interpreta no filme, enquanto o instrumental é ouvido no intervalo entre as estrofes e refrão, Richard passa sua perna por cima das mãos, tocando o piano, num tipo de expressividade corporal que quebrava os padrões artísticos preponderantes, assim como faziam os músicos de R&B. Sua banda, similarmente performática, realizava coreografias enquanto ele cantava seu outro grande *hit*, também no mesmo filme, “Tutti-fruti”. As duas sequências são filmadas no salão no qual algumas pessoas se divertiam, dançavam e acompanhavam com palmas a música. Enquanto os salões de festas eram os locais privilegiados dos filmes de rock dos anos 1950, as boates e danceterias se tornariam o espaço das apresentações dos roqueiros nos filmes dos anos 1980.

Little Richard inspirou gerações seguintes, como Elvis Presley e The Beatles, além de cantores mais andróginos, como David Bowie e até mesmo Prince. As duas canções apresentadas por Litlle Richard em “Ritmo alucinante” fazem parte do álbum “Here’s Little Richard”, lançado originalmente pelo selo Speciality, que focava artistas do R&B, blues e gospel, além do nascente rock. No fim da década de 1950, Richard abandonou a carreira para se dedicar ao gospel – embora voltasse outras vezes, adiante, a tocar seus sucessos clássicos –

mas não sem antes participar de outros dois filmes ligados ao rock: “Mister Rock and Roll” (Charles Dubin, 1957, EUA) e “Sabes o que quero” (“The Girl can’t help it”, Frank Tashlin, 1956, EUA). Em cada um desses filmes, Richard dividia espaço com outros músicos, entre eles, Chuck Berry, no primeiro, e Fats Domino no segundo.

Enquanto Little Richard apresentava três canções em “Sabes o que quero”, entre elas a música-título, Fats Domino interpretava “Blue Monday”, música lançada por ele no ano de 1956. Domino, assim como seus pares do R&B e do nascente rock, via, no início, suas canções fazendo sucesso nos covers feitos por artistas brancos: Pat Boone gravou, ao mesmo tempo, “Ain’t that a shame”, de Domino, mas a versão original alcançou apenas o décimo lugar da parada de sucessos, enquanto a versão de Boone chegou ao primeiro.[305] Apesar de os pesquisadores considerarem a década de 1950 como o início do rock, já em 1949 Fats Domino lançava “The fat man”, uma canção com forte marca do piano, que influenciaria adiante suas próprias composições e outras do primeiro rock.[306] O sucesso comercial veio nos anos 1950, quando Fats foi um dos recordistas de vendas da década.[307]

“Sabes o que quero” foi o primeiro filme de rock em cores e exibido em Cinemascope e contava com a participação de artistas negros e brancos, apontando para a inevitabilidade do alargamento das questões raciais concernentes ao universo musical e social.[308] O diretor incluiu referências de apelo sexual que conflitavam com o momento ainda bastante conservador em relação aos costumes na sociedade norte-americana. Os números musicais aconteciam, sobretudo, na casa de shows, com a qual a trama principal se relacionava, filmados com a câmera estática. Fats Domino participou de outros filmes, como “Shake, rattle and rock” (Edward L. Cahn, 1956), cantando três canções – entre elas o *hit* “Ain’t that a shame” – e “The big beat” (Will Cowan, 1958), interpretando a canção-título. Os filmes, de maneira geral, traziam nas histórias os conflitos geracionais, que apontavam adultos que não compreendiam o universo do rock and roll.

O filme “Mister rock and roll” também veio na safra dos primeiros anos de efervescência do rock, contando com semelhantes números musicais vistos em outros longas, entre os quais, os de Little Richard e Chuck Berry. Berry, guitarrista, cantor e compositor, marcou a história do rock através de suas performances e de suas letras, que falavam dos

---

[305] FRIEDLANDER, op. cit., p. 49.
[306] *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n. 115, fevereiro 1995.
[307] FRIDLANDER, op. cit., p.50.
[308] EWALD FILHO, Rubens. Prefácio. In: MULHOLLAND, Garry. *Popcorn*. O almanaque dos filmes do rock. São Paulo: Seoman, 2011.

temas juvenis (trabalho, escola, romance), tornando-se um dos referenciais para os músicos de rock nas décadas seguintes. Os solos de guitarra de Berry adiantavam a projeção que tal instrumento ganharia nas gerações posteriores. Na canção "Oh baby doll", interpretada no filme, Chuck Berry, enquanto tocava sua guitarra, fazia movimentos de saltos, recorrentemente vistos nas apresentações de guitarristas do rock dos anos 1960 e 1970. O "mr. rock 'n' roll" do filme era Alan Freed, disc-jóquei atuante nos primeiros anos do rock e que participou de muitos longas, junto aos cantores e instrumentistas nessa década de 1950. Freed apresentava um dos programas de rádio de maior sucesso entre os jovens norte-americanos, chamado "Moondog Matinee".[309]

Os créditos do trailer de "Mister rock and roll" sintetizam aquela produção juvenil interligada ao rock da primeira geração:

> Um especial anúncio concernente às cenas prévias que você está prestes a ver. Um novo tipo de música popular americana está varrendo o mundo, tal como antes o fizeram o jazz e o swing. E ainda, aqui em seu lar apenas a geração mais jovem sabe a respeito dessa música. Agora, um filme chegou para explicar tudo sobre o novo ritmo excitante... de onde ele veio, por que é tão popular, quem são suas estrelas! Então, jovens... aqui está a chance de mostrar a seus adultos, o quão sensacional sua música é! Leve-os para assistir a esse filme sobre a expressão musical honesta dos jovens de hoje! Você descobrirá que eles vão adorar tanto quanto você![310]

A abordagem de que o rock era um ritmo expressamente juvenil marcou essa produção inicial, além da necessidade de convencimento das gerações anteriores de que se tratava de uma manifestação sem maiores problemas para aqueles que a consumiam. Havia um sentimento imperativo nessa produção cinematográfica e musical de explanar que aquele era um movimento de jovens, algo que os posicionava numa mesma sintonia, um sentido de pertencimento a um grupo, uma comunidade de interesses e expectativas – muito embora, a indústria cinematográfica trabalhasse na padronização desse tipo de expressão juvenil. Esses filmes não continham apenas participações de artistas identificados com o rock, mas também grupos de *doo-wop*, românticos etc. Mas a identificação, pelos títulos, canções-tema e tramas estava centralizada no rock e nos artistas expoentes da década de 1950, como Chuck Berry, que participara ainda de "Rock rock rock" (Will Price, 1956, EUA), e "Go, Johnny go! (Paul

---

[309] *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n.58, maio 1990.

[310] Tradução do autor. O trecho grifado segue a formatação original, que se encontra disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ANhQ5KIhNdo>. Acesso em: 10 dezembro 2012.

Landres, 1959, EUA)", cantando a música-título ("Johnny B. Goode"),[311] que se tornou um dos maiores sucessos de sua carreira, além de outras duas canções ("Memphis Tennessee" e "Little Quinnie").

A partir de 1957, outra leva de roqueiros começava a se destacar nos Estados Unidos, convivendo com os pioneiros negros nesse momento de demarcação do rock enquanto ritmo juvenil. Mais palatáveis às gravadoras, os artistas brancos, que incorporavam os elementos estéticos já vistos em Little Richard e Chuck Berry, seguiram a trajetória do rock, dando ênfase às guitarras e seus solos e compondo sobre os relacionamentos amorosos. O sucesso empreendido por Elvis Presley se tornou o grande acontecimento musical daquele momento histórico e sua carreira se transformou em espelho para as futuras gerações do rock. Além de Elvis, outros músicos ganharam projeção no fim da década de 1950, como Jerry Lee Lewis, e Buddy Holly.

Buddy Holly, em sua breve carreira – encurtada pelo acidente aéreo que o vitimou, em 1959, aos 23 anos, junto aos também cantores Ritchie Valens e JP Richardson – deixou sua contribuição às futuras bandas, que adotavam a formação rítmica escolhida por ele: duas guitarras, baixo e bateria. Holly excursionou por várias cidades norte-americanas, mas também pela Inglaterra, sendo uma referência para as bandas locais que se formavam no final da década. Como a gravadora Decca já experimentava os rendimentos com a carreira de Bill Haley, em 1956 tratou de contratar Buddy Holly, iniciando um filão voltado ao novo gênero.[312] A vida de Buddy Holly inspirou uma cinebiografia no final dos anos 1970 que, como já fora comentado, tornou-se um tipo produção usual sobre astros do rock falecidos ("A história de Buddy Holly", "The Buddy Holly Story", Steve Rash, 1978, EUA).

Se a guitarra era a marca de Berry, o piano caracterizava a sonoridade de Jerry Lee Lewis, também conhecido como "The Killer". A Sun Records apostou em seu estilo para o lançamento no mercado, já aquecido pelas músicas de rock que ganhavam as paradas de

---

[311] A influência de Chuck Berry no rock mundial é notada em diversos aspectos, até mesmo na eternização do nome "Johnny" enquanto uma identidade tipicamente roqueira. Na letra de Berry, Johnny B. Goode é um caipira que tocava guitarra e tinha o sonho de se tornar um astro do rock. No rock brasileiro, apenas para citar a década de 1980, algumas músicas traziam o nome como um personagem que representava algum tipo de atitude associada ao rock, como em "Johnny vai à guerra" ("O concreto já rachou", Plebe Rude, 1985, EMI, composta por Plebe Rude), "Johnny" ("Mais podres do que nunca", Garotos Podres, 1985, Rocker, composta por Mauro/Mao/Sukata), "Johnny Love" ("Olhar", Metrô, 1985, Epic, composta por Alec/Yann/Joe). Para o cinema, Johnny foi o protagonista interpretado por Marlon Brando em "O Selvagem", filme referencial para nascente cultura rock. Em 1971, o livro de Dalton Trumbo, de 1939, "Johnny got his gun" ("Johnny vai à guerra") foi adaptado para o cinema pelo próprio autor, que dirigiu a produção norte-americana. Em 1988, a banda Metallica utilizou trechos do filme em seu videoclipe da música "One".

[312] FRIEDLANDER, op. cit., p.82

sucesso, principalmente com Elvis Presley. A performance no palco de Jerry Lee Lewis, assim como Little Richards, fazia do seu piano um elemento cênico com o qual contracenava, e não apenas executava as notas. Sua canção "Great balls of fire" chegou ao segundo lugar nas paradas norte-americanas.[313] No final da década de 1980, o título dessa, que se tornou um símbolo não apenas da carreira de Lewis, mas de toda a geração do "rock clássico", foi utilizado para nomear uma cinebiografia do cantor ("A fera do rock", "Great balls of fire", Jim McBride, 1989). Na década de 1950, Jerry Lee Lewis participou, assim como Fats Domino, do filme "Jamboree" (Roy Lockwood, 1957, EUA), interpretando justamente seu *hit* citado. Essa foi mais uma produção que narrava a história de jovens aspirantes a astros e estrelas do *mainstream*, tendo de lidar com os interesses dos agentes e empresários.

Elvis Presley tornou-se mundialmente conhecido como o "rei do rock" e suas canções atingiram, em grande número, o topo das paradas de sucesso, acompanhadas pelas dezenas de filmes que o artista protagonizava. No decorrer de sua carreira, foram 107 canções nas listas das mais executadas nos Estados Unidos e mais de trinta filmes protagonizados por ele.[314] Elvis, assim como grande parte dos seus contemporâneos do rock, negros e brancos, tinha origem pobre, e aos 21 anos, gravou seu primeiro compacto.[315] Equilibrando as raízes da música branca e negra norte-americana, Elvis foi recebido pelo mercado fonográfico como a aposta capaz de fornecer ao público um produto jovem, sem os impedimentos iniciais que encontravam os pioneiros negros. A voz e a impostação vocal de Elvis, que lembrava os cantos do gospel sulista e do blues, misturavam-se à sonoridade da música country interiorana, resultando num estilo próprio, conhecido como *rockabilly* – que contava com outros adeptos, principalmente a partir da sua exposição.[316]

A entrada de Elvis no mercado fonográfico coincidia com as decisões da Suprema Corte dos Estados Unidos sobre a proibição da segregação racial nas escolas.[317] Os movimentos civis ganhavam força e a indústria fonográfica aderia ao novo ritmo juvenil, assim como o cinema passava pelas transformações comerciais já elucidadas, abrindo-se cada vez mais a produções de gêneros variados. Seus primeiros singles foram gravados na Sun Records, mas, percebendo o alcance de suas canções e da sua imagem, a *major* RCA o contratou em 1956, o que permitiu seu lançamento internacional. Somente na primeira década

---

[313] Idem, p. 78.
[314] Idem, p. 75
[315] A média de idade dos primeiros "rockers" era de 26 anos. Cf. FRIDLANDER, op. cit., p. 62.
[316] Idem, p.36.
[317] SUA MAJESTADE Elvis. *Rock, a música do século XX*. Rio Gráfica Editora, volume 1, 1983. p.14.

de sucesso atingido pelo cantor, entre 1955 e 1965, Elvis vendeu 100 milhões de cópias de discos.[318]

A aceitação a Elvis, no entanto, não era automática, nem generalizada, já que suas danças chamavam a atenção de setores conservadores que as apontavam como quase promíscuas, pelos movimentos de quadris característicos do cantor. O apelido de "The P'Elvis" ilustra a passagem recorrente lembrada pelos manuais sobre o tema que contam a proibição das câmeras de focalizarem-no da cintura para baixo, durante sua apresentação no programa televisivo de Ed Sullivan, à época de seu lançamento fonográfico.[319] A questão sexual estaria presente em toda a trajetória do rock em diante, sendo Elvis um dos símbolos dessa liberação corporal. Sua imagem de rebelde, construída no bojo do cinema juvenil em voga na metade dos anos 1950, seria substituída quando ele se alistou e serviu no exército norte-americano por dois anos, na Alemanha Ocidental. Tal fato foi utilizado pelo governo como propaganda para o convencimento dos jovens sobre a importância do patriotismo, mas também diminuiu o estigma (interposto pelos setores conservadores) sobre Elvis, que de insurgente passava à patriota. Enquanto o astro do rock dos anos 1950 servia no exército, aproximadamente dez anos depois, o gênero seria utilizado como instrumento de protesto justamente contra essa instituição, no seio da Guerra do Vietnã. Apesar da proximidade temporal, os contextos históricos colocavam questões diferentes, tendo o rock, assim como outras manifestações juvenis e culturais, em geral, dialogado com elas.

Elvis foi o exemplo mais bem sucedido, em termos comerciais, da parceria entre o rock e o cinema. O produtor do cantor, Tom Parker, que possuía grande ingerência sobre sua carreira, já preparava o quinto filme do astro, enquanto esse se encontrava na Alemanha Ocidental. O tipo de produção cinematográfica no entorno de Elvis era singular e não houve outro exemplo na história do rock que contemple semelhante impacto comercial e estético que seus filmes promoviam. Havia uma diferença fundamental entre a filmografia do cantor e os filmes anteriormente apresentados, com outros ídolos do rock dos anos 1950. Enquanto nas produções que tematizavam o rock e incluíam os sucessos e apostas do gênero reuniam uma série de cantores e bandas, com uma ou outra merecendo mais destaque (ou mais canções nas trilhas), os filmes de Elvis Presley eram, de fato, "dele", e não "com sua participação". O investimento na carreira do cantor, assim como o retorno financeiro atrelado, era suficiente para que fossem acordadas parcerias com os grandes estúdios de Hollywood, a fim de

[318] Ibidem.
[319] Ibidem.

inaugurar uma filmografia personalizada pelo astro do rock. Enquanto nos filmes juvenis contemporâneos, com Little Richard ou Chuck Berry, as apresentações musicais eram pontuadas nas narrativas, que escolhiam personagens (vividos por atores e atrizes) como condutores das histórias, o próprio Elvis era o ator principal dos seus longas. Os quatro filmes iniciais do cantor retratam sua carreira dos anos 1950 de forma expressiva, representando o auge da novidade que o cantor simbolizava naquele momento.

A estreia no cinema de Presley se deu com "Ama-me com ternura" ("Love me tender", Robert D. Webb, 1956, EUA), cujo sucesso foi amplificado pela música-tema, já executada nas rádios antes da estreia do longa, fazendo, inclusive, com que o título do filme fosse alterado – inicialmente seria "The Reno Brothers".[320] Nesse primeiro filme, uma espécie de "western dramático", Elvis ainda não era o astro principal, pois dividia o espaço cênico com seu irmão mais velho na trama – os dois disputavam o amor da mulher desse último, que todos pensavam ter morrido na guerra civil americana, contexto do filme. Como o personagem de Elvis (Clint Reno) morre no fim da trama, o diretor, após o plano do desterro, incluiu uma imagem do cantor interpretando "Love me tender". A última imagem do astro – a essa altura em franca ascensão – não seria, portanto, muito negativa para seus fãs, que acorriam ao cinema para assistir ao ídolo atuando. Além da canção-título, Elvis interpretava outras três músicas na produção ("Let me", "Poor boy" e "We're gonna movie").

Já em seu segundo filme, Elvis aparece como absoluto protagonista masculino, pois o longa havia sido produzido especialmente para ele. "A mulher que eu amo" ("Loving you", Hal Kanter, 1957) possui um roteiro que guarda relações com a história pessoal do cantor, o que demonstra o destaque no cenário musical que Elvis já adquirira, levando-se em conta que com apenas dois anos de carreira em uma grande gravadora, um filme já se ocupava de fazer uma leitura sobre seu passado. Elvis é retratado como um pobre garoto sulista (Deke Rivers), porém talentoso, que se apaixona por uma mulher mais velha e que consegue mudar sua vida através do sucesso com a música. As canções de "A mulher que eu amo" foram lançadas em disco, com outras inéditas de Elvis, já servindo como divulgação para seu novo trabalho.[321]

"O prisioneiro do rock" ("Jailhouse rock", Richard Thorpe, 1957, EUA) concentrava-se sobre a dramaticidade do personagem interpretado por Presley (Vince Everett), um

---

[320] Disponível em: <http://lazer.hsw.uol.com.br/biografia-de-elvis-presley14.htm> Acesso em: 10 fevereiro 2013.

[321] O jornalista Garry Mulholland chama a atenção para o fato de que há apenas um negro figurante em todo o filme, considerando que a história se passava no sul dos Estados Unidos, com alto índice de população negra. Em "Ama-me com ternura", igualmente ambientada no sul (e, especificamente no século XIX), não há nenhum. Cf. MULHOLLAND, op. cit., p. 54.

presidiário que aprendia a tocar violão na cadeia e ao sair, iniciava uma carreira bem sucedida na música. As figuras dos mediadores das gravadoras também se faziam presentes nesse filme, embora o rock não fosse apresentado como nos outros longas juvenis contemporâneos como algo novo, mas sim, como um gênero já estabelecido. A canção-título é interpretada na prisão, num cenário amplo, como um palco de teatro, e uma coreografia executada por Elvis e os outros presos-(bailarinos) da cela. A maior parte das canções foi escrita pela dupla Jerry Leiber e Mike Stoller, compositores de alguns sucessos gravados por Elvis e outros artistas (como "Stand by me", composta com Ben E. King). O personagem de Elvis tinha um ar de brutalidade que dialogava com filmes como "Sementes da violência" e "O selvagem", sustentando a imagem de rebelde que o cantor promovia nessa primeira fase da sua carreira.

A rebeldia de Elvis também foi transposta para seu último filme, antes do alistamento, "Balada sangrenta" ("King Creole", Michael Curtiz, 1958, EUA). A história foi adaptada do romance de Harold Robbins ("Stone for Danny Fosher", "Uma prece para Danny Fisher", de 1952), transportando-a para um universo mais próximo ao rock. Elvis interpreta Danny Fisher, um pobre jovem que trabalhava em uma casa noturna comandada por um gângster, que o incentiva a cantar, até o momento em que Danny passa a se relacionar com a sua mulher. Danny se envolvia em brigas e, como todos os personagens de Elvis, é carregado de uma sensualidade apoiada na imagem que o cantor transmitia com suas danças. O LP lançado possuía onze canções, sendo crescente a quantidade das mesmas apresentadas nos seus filmes. O diretor de "Balada sangrenta", Michael Curtiz, já havia realizado, entre outros filmes, "Casablanca", com grande repercussão na história do cinema mundial.

Talvez a iniciativa de contar com um diretor renomado fosse motivada pelo interesse de fazer com que as críticas fossem mais generosas do que costumavam ser, inclusive sobre o desempenho de Elvis como ator. Na realidade, a crítica aos filmes juvenis atravessaram as décadas desprezando esse tipo de produção, o que não surpreende que os filmes brasileiros dos anos 1980 fossem abordados com a mesma tônica. No caso dos filmes amparados no rock, pelo seu excessivo foco na trilha sonora (não incidental), como já fora discutido, as críticas eram recorrentemente negativas. Mas a resposta do público e da indústria cinematográfica às produções de Elvis era favorável, o que fez com que o cantor protagonizasse uma série de outros filmes após seu retorno aos Estados Unidos, em 1960. O cinema tornou-se o meio de divulgação e contato visual (além de sonoro) com seus fãs, já que entre os anos de 1961 e 1967, Elvis não fez nenhuma apresentação pública.[322] Entretanto,

[322] FRIEDLANDER, op. cit., p.74.

nesse interim, 19 filmes foram lançados pelo cantor, assim como suas respectivas trilhas sonoras.

3.2 Dos anos 1960 aos 1980: internacionalização, contracultura e segmentação do rock

Friedlander, assim como outros autores dedicados ao estudo do rock, denomina como "invasão inglesa" a chegada, nos anos 1960, das bandas "The Beatles", "The Rolling Stones" e "The Who" ao cenário do rock norte-americano e, consequentemente, mundial, não apenas por aportarem em solo do país natal do rock, mas pelas transformações musicais decorrentes das suas ações nesse cenário cultural.[323] As mudanças sonoras, visuais e de relacionamento com o meio fonográfico empreendidas por essas bandas fizeram com que a participação das mesmas na história do rock marcasse alguns referenciais seguidos por futuros roqueiros, inclusive no Brasil.

O quarteto "The Beatles" foi influenciado por artistas norte-americanos pioneiros e contemporâneos do rock. Algumas mostras dessa aproximação podem ser apontadas: o formato da banda, que seguia o estilo de Buddy Holly, com duas guitarras, baixo e bateria; a composição de "Lady Madonna" (single de 1968, pela Capitol), com o piano tocado num estilo inspirado em Fats Domino; a proximidade com Bob Dylan, também ganhando notoriedade no mesmo período, o que contribuiu para as transformações pelas quais a banda passou em meados da década de 1960; a relação com os filmes norte-americanos, de Elvis e Marlon Brando (homenageado na capa de "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band", 1967, Capitol).

Do circuito londrino e europeu até à entrada no mercado dos Estados Unidos foram poucos anos de intervalo, considerando o rápido sucesso que alcançaram. O primeiro álbum ("Please, please me", 1963, Capitol) permaneceu no primeiro lugar das paradas norte-americanas por trinta semanas.[324] Os Beatles abriram precedência para que outras bandas passassem a exercer um maior controle no jogo de forças com as gravadoras, apoiados pela sustentação que lhe concediam seu público, os *beatlemaníacos* – que pelo nome como eram conhecidos já revela um indicativo da relação que se estabelecia entre fãs e ídolos. O sucesso

[323] FRIEDLANDER, op. cit, p.117.
[324] Idem, p. 124.

do grupo não foi, como em muitos outros do período, acompanhado de uma longevidade na carreira – ao menos enquanto banda, já que todos seguiram carreiras solo e a produção ligada ao quarteto permitiu uma série de produtos, não apenas frutos da indústria fonográfica, pelas décadas que se seguiram ao término do grupo.

Ao longo da década de 1960, o grupo passou por transformações, registradas nos seus álbuns e filmes. Do início tido como "inocente" até o engajamento nas questões da contracultura do final dos anos 1960, as mudanças eram percebidas nas roupas (no princípio ternos, todos praticamente iguais; adiante, cada um exibindo sua personalidade, influenciados pelas cores e tecidos ligados ao movimento hippie), nos instrumentos (com a inclusão de sonoridades não convencionais, como ruídos), nas letras que ganhavam abstrações e críticas sociais, na ligação com as drogas e na interação com as questões políticas e transcendentais do orientalismo em pauta em meados da década. Uma característica marcante dos Beatles, acompanhada por outras bandas, foi a personalização de cada integrante, algo construído a partir das mudanças acima listadas. Isso contrastava com modelos semelhantes aos conhecidos como o de Bill Haley and his Comets, nos quais o vocalista era o principal (às vezes, o único) que recebia atenção das mídias. Os Beatles conseguiram individualizar e distribuir o foco entre os integrantes o que, talvez, tenha contribuído para a própria desagregação da banda, no fim dos anos 1960, quando os projetos individuais sobrevinham aos interesses em conjunto.

Em 1964, os Beatles estrelaram seu primeiro filme, "Os reis do iê iê iê" ("A hard day's night", Richard Lester, Inglaterra), que, numa linguagem próxima ao documentário, tinha na primeira sequência uma "perseguição" dos fãs ao quarteto que, enquanto corriam e se escondiam (Paul até consegue um bigode e cavanhaque postiços), ouvia-se a música-título (cuja letra diz *está sendo a noite de um dia difícil*). Após a fuga bem sucedida, os jovens entraram no vagão de um trem e partiram em viagem, ocupando essa boa parte da narrativa – o destino final seria a participação em um programa de televisão. O grupo interpretou a si mesmo, misturando referências ficcionais e cotidianas da banda. Além da canção-título, utilizada na abertura de forma não *diegética*, outras canções faziam parte da trilha, como "Can't buy me love" e "She loves you", funcionando nos filmes como prévias dos videoclipes da década de 1970. Parte das músicas presentes na trilha foi lançada num EP e a outra, como lado A do disco de mesmo nome do filme – uma estratégia que Elvis já se utilizara em "A mulher que eu amo". Assim como Elvis, os Beatles lançaram uma filmografia exclusiva, direcionada à carreira do grupo, embora em quantidade menor que o cantor norte-americano –

a carreira do grupo durou muito menos, a que se considerar. As cenas de histeria do público mostradas na sequência final, quando os Beatles se apresentavam num estúdio de televisão, simbolizavam o fascínio criado ao redor dos astros do rock, característica almejada por bandas posteriores, mas renunciada por outros, como os punks, que mantinham uma interação diferente com a sua audiência.

Outros filmes com os Beatles foram produzidos em sequência, como "Help!" (Richard Lester, 1965, Inglaterra), uma aventura que envolvia misticismo e comédia, realizada num momento de passagem dos Beatles para um mergulho na contracultura, nas drogas e na psicodelia. Esse novo universo do qual a banda se aproximava está mais evidenciado no filme "Magical mystery tour" (Bernard Knowles e The Beatles, 1967), feito para televisão, mas também na animação "Yellow submarine" (George Dunning, 1968, Inglaterra/EUA), com participação dos Beatles apenas na sequência final. Em todos os longas, as trilhas foram lançadas em discos. A produção de "Yellow submarine" coincidiu com o lançamento de "Sgt, Pepper's", mas também com o início do fim definitivo do grupo. Em 1969, os Beatles se reuniram para a gravação de um novo álbum, cujos bastidores se transformaram no filme "Let it be" (Michael Lindsay-Hogg, 1970, Inglaterra).[325]

O grupo The Rolling Stones atingiu o sucesso comercial em meados da década de 1960, após os Beatles já conhecerem esse caminho. O primeiro álbum, homônimo (pela Decca), em 1964, mostrava as influências da banda, como o blues, e foi lançado no mesmo ano da primeira viagem aos Estados Unidos, o que já denotava o caminho aberto e profícuo realizado pelos conterrâneos Beatles. Os Rolling Stones não passaram por uma fase inicial na qual os integrantes se vestiam com o mesmo figurino e já enunciavam, desde o começo, a figura sexualizada e performática do vocalista Mick Jagger, atualizando as rupturas corporais vistas em cantores dos anos 1950, como Elvis Presley e Little Richard, mas também James Brown, ícone da música soul. A participação de alguns membros dos Rolling Stones na contracultura encaminhou a banda para essa direção no curso da década de 1960.[326]

---

[325] Individualmente, os quatro integrantes dos Beatles incursionaram pelo cinema de diferentes formas. Paul McCartney estrelou, em 1984, um filme, que contava com a participação de Ringo Starr, chamado "Mande lembranças para Boder Street" ("Give my regards to Boder Street", Peter Webb, Inglaterra), cuja trilha sonora também foi por ele composta – atividade que o mesmo já havia executado em 1966, quando os Beatles haviam parado os shows, para o filme televisivo "The Family way" (Roy Bulting, Inglaterra). George Harrison compartilhou com Eric Clapton a trilha de "Wonderwall" (Joe Massot, 1968, Inglaterra) e ainda fez a trilha e produziu "Surpresa de Shangai ("Shanghai Surprise", Jim Goddard, 1986, Inglaterra), que tinha no elenco a cantora Madonna. John Lennon atuou em "Como eu ganhei a guerra" ("How I Won the War", Richard Lester, 1967, Inglaterra). Ringo, ao lado de Roger Daltrey, vocalista da banda "The Who", atuou em "Lisztomania" (Ken Russell, 1975, Inglaterra), cuja trilha foi composta Rick Wakeman, da banda de rock progressivo Yes.

[326] FRIEDLANDER, op. cit., p.166.

A incursão pelo cinema se deu nos formatos ligados ao documentário, como em "Sympathy for the devil"/"One plus one" (Jean-Luc Godard, 1968, Inglaterra). Trata-se de quase o mesmo filme, embora a primeira versão, concluída a contragosto do diretor pelos produtores Michael Pearson e Iain Quarrier, encerrasse com a apresentação da banda da música-título – quando na versão do diretor ("One plus one") as cenas de ensaios dos Rolling Stones os mostravam tocando a música sem, no entanto, concluir a apresentação.[327] Os ensaios dos Stones, inacabados, são entrecortados por outras sequências diferentes, como na alusão ao grupo "Panteras Negras", aos hippies, aos discursos políticos de direita e de esquerda. O engajamento do diretor nas questões da contracultura, que tinham no ano de 1968 um símbolo da luta antitotalitária, antibelicista e ressaltava o protagonismo juvenil como um "processo", ganhava um ar mais comercial na versão dos produtores, que encerravam a película com a apresentação dos Rolling Stones (trazendo para o título dessa "versão" do filme, o nome da música da banda).

No documentário "Gimme shelter" (Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin. 1970, EUA), que captava a turnê dos Stones por algumas cidades dos Estados Unidos, em 1969, a passagem pelo Festival de Altamont resultou num dos pontos chaves da produção. As filmagens de turnês eram comuns nessa década, configurando-se em produtos comumente escoados para o cinema. Enquanto a música "Under my thumb" dos Stones é executada pelo grupo no palco, ocorria o assassinato, em frente às câmeras, de Meredith Hunter, de 18 anos, por membros do clube de motociclistas Hell's Angels, que faziam a segurança do evento. O documentário, que exibia entrevistas entremeadas às apresentações da turnê, alcançou grande repercussão por conta dessa sequência. A associação do rock (sobretudo os shows) com a violência ganhava tons realistas com a filmagem do ocorrido, imprevisto pelos produtores e pela banda.

A banda inglesa The Who, em meados da década de 1960, ganhou notoriedade internacional por meio do rock, provocando marcas que seriam aperfeiçoadas por artistas de gerações posteriores e até mesmo, contemporâneos da década. As clássicas formações tomadas de empréstimos do R&B, com pianos e metais misturados à guitarra e o formato de banda propalado por Buddy Holly, seguido, inclusive, pelos Beatles, ganhavam, com The Who uma nova possibilidade. Uma das contribuições para a cena rock trazida pelo grupo foi a propagação do *power trio* (a tríade "guitarra-baixo-bateria") como síntese da sonoridade instrumental. Com isso, o baixo e a bateria foram mais realçados pelas bandas que adotavam

[327] Cf. disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/oneplusone.htm> Acesso em: 15 janeiro 2013.

essa formação, e de maneira mais criativa pelos músicos. As performances no palco, ao vivo, também se tornaram uma característica do grupo inglês, ganhando adeptos ou, ao menos admiradores, pela atitude destrutiva dos instrumentos. Com os microfones, bateria e guitarras quebrados, no palco, pelos integrantes da banda, ressaltava-se um novo símbolo da rebeldia rock dos anos 1960 e 1970. Essa influência exercida pelo The Who também se espalhou pelo cinema. O diretor Michelangelo Antonioni pediu a Jeff Beck (da banda Yardbirds) para que quebrasse sua guitarra em uma cena de "Blowup, depois daquele beijo" ("Blow-up", 1966, Itália/Inglaterra/EUA).[328]

O The Who foi também uma das bandas pioneiras na criação de óperas-rock, discos que continham, a partir das canções, uma narrativa que se encerrava na ligação entre os atos, ou, no caso, as faixas. As duas óperas-rock do The Who viraram filmes, posteriormente aos seus lançamentos, o que fazia com que, nas versões cinematográficas, já dialogassem com os estilos do rock ainda embrionários na época dos discos.[329] Em 1969, o grupo lançou o álbum "Tommy" (Polydor/Decca), cuja adaptação para o cinema ocorreu em 1975, dirigida por Ken Russel (Inglaterra). Em 1973, a segunda ópera-rock do Who, Quadrophenia (Polydor/Decca), chegava ao mercado, em álbum duplo, assim como "Tommy". A versão cinematográfica de "Quadrophenia" (Franc Roddam, Inglaterra) foi produzida em 1979. Nos dois discos, as canções foram majoritariamente escritas pelo guitarrista do grupo, Pete Townshend. Mas, antes mesmo das óperas-rock, o primeiro disco do Who, "My generation" (Brunswick, 1965), impulsionou alguns estilos do rock que surgiram no final dos anos 1960, como o hard rock, e até mesmo o punk, já nos 1970, pela sonoridade alta apresentada pelo grupo. A banda também tinha elementos identificados com os *mods*.[330]

As contribuições do The Who na formação sonora do rock, amplificando os instrumentos, a marca de contestação e rebeldia envolvida às performances dos Rolling Stones e o sucesso comercial, midiático, além da imersão na contracultura dos Beatles fizeram com que essas três bandas inglesas se tornassem ícones do rock para as gerações seguintes.

---

[328] VINIL, op. cit. p.11.

[329] A descrição dos estilos do rock é um recorte que, como qualquer outro, é passível das escolhas metodológicas de cada autor, uma vez que nem mesmo os músicos se reconheciam dentro de apenas uma denominação das apontadas a partir desse ponto do texto. É recorrente a observação de que a segmentação é uma estratégia comum das indústrias culturais. A opinião do produtor e guitarrista das bandas Agentss e Voluntários da Pátria, Miguel Barella, em 1986, é indicativa da visão de outros músicos que atuavam naquele contexto do rock brasileiro. Dizia Barella à revista "Bizz" "que esse negócio de estilo é bem coisa de jornalista mesmo, que se sente inseguro dentro de toda linguagem que está aí e quer catalogar tudo. Mas, até ele conseguir catalogar, já mudou". *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n. 6, janeiro 1986. p.51.

[330] "Subcultura de origem londrina difundida no final de 1950 entre adolescentes de classe média, obcecados pelas tendências da moda (roupas finas e elegantes) e estilos musicais (jazz moderno, R&B etc.)". MULHOLLAND, op. cit., p.241.

Outros artistas participaram dessa reconfiguração do rock mundial, mas os grupos citados sinalizam os rumos que uma parte considerável da produção juvenil musical seguiria a partir da segunda metade da década de 1960. No cinema, devido à inserção das bandas inglesas no mercado fonográfico internacional, houve uma descentralização crescente nos anos 1960 e 1970, com relação aos países produtores de filmes que tematizavam o rock. Na verdade, o cinema apenas acompanhava a universalização perpetrada pelo gênero juvenil, que se espalhava por vários países, mantendo, entretanto, uma linguagem geracional comum.[331]

O The Who foi uma das atrações de dois grandes eventos ligados ao rock e à contracultura dos anos 1960: os festivais de "Monterey Pop", em 1967, e "Woodstock", em 1969. Os festivais de música, reunindo vários artistas integrados a manifestações culturais juvenis, se tornaram muito comuns nesse período, não apenas nos Estados Unidos. Inicialmente, eles tinham como objetivo servir de ponto de encontro para uma geração que não se reconhecia enquanto seguidores dos padrões comportamentais reinantes na sociedade. Posteriormente, a apreciação comercial envolvendo esses eventos deu a tônica da grande maioria daqueles realizados em formatos semelhantes– como o "Rock in Rio", por exemplo. Outros festivais, muito repercutidos nos anos 1980 traziam artistas e bandas engajadas no apoio a causas sociais (como AIDS, anistia internacional, ajuda a países devastados por guerras civis etc.). No caso especifico dos festivais dos anos 1960 ligados ao rock, a expressão neles representada convocava uma série de referências geracionais que compõem um quadro histórico que os tornava catalisadores de sentidos e instâncias diversas, mas que em comum guardavam a juvenilização como símbolo das mudanças sociais.

Os protestos contra a guerra do Vietnã, a cultura hippie, os movimentos civis e pelas minorias, a cena cultural da cidade de São Francisco como polo para novas experimentações artísticas juvenis, a inspiração da *pop art*, as roupas despojadas ajudavam a formar esse cenário da contracultura dos anos 1960. A maconha, mas também o LSD assumiam o papel de chaves de entendimento do mundo, assim como a herança contestatória dos *beats*, a psicodelia, a pílula anticoncepcional e os eventos estudantis que atingiram seu auge em 1968, também faziam parte desse contexto de afastamento entre as gerações de pais e filhos. O rock dialogava com essas demandas, assim como nos anos 1950 contestava questões comportamentais daquele momento histórico. Nesse sentido, os festivais tornaram-se instrumentos de luta, mas também de fruição das necessidades que tomavam aquela geração, que compartilhava códigos de ruptura social.

---

[331] CARDOSO; SAMPAIO, op. cit., p. 24.

O “Monterey Pop Festival” foi organizado por um grupo de artistas e executivos da música, reunindo cerca de 200 mil pessoas, no auge da cultura hippie, no estado da Califórnia, Estados Unidos.[332] O festival contou com Jimi Hendrix e Janis Joplin, em suas respectivas bandas, Experience e Big Brother and Holding Company, além de The Who, Simon e Garfunkel, Byrds, entre outras participações.[333] D. A. Pennebaker filmou as apresentações e reuniu algumas sequências no documentário “Monterey pop” (1968, EUA), que continha cerca de 15 músicas ao longo dos 75 minutos da película, junto a entrevistas e bastidores do evento. A abertura com os créditos exibia os nomes das bandas em cortes de imagens psicodélicas.

O festival projetou a carreira de alguns artistas, interessando as gravadoras a lançar os seus trabalhos. Jimi Hendrix, que havia feito o caminho quase inverso dos Beatles, começando seu sucesso na Inglaterra, ao invés de nos Estados Unidos, gravou seu primeiro álbum nesse país no ano de 1967 (“Are you experienced”, 1967, Track). O mesmo disco ficou em segundo lugar nas paradas de vendagens do Reino Unido, atrás apenas de “Sgt. Pepper’s”.[334] Hendrix contribuiu para a solidificação da guitarra enquanto símbolo do rock and roll, ganhando seguidores motivados pelo instrumental que executava, pela mensagem que produzia sem a necessidade expressa de palavras, com destaque para os solos. Utilizava a guitarra para criação de sons diversos, elevando o instrumento ao topo das suas apresentações. Algumas tentativas de cinebiografias sobre o cantor já foram feitas, mas esbarraram nas recusas do escritório que cuida dos direitos autorais das canções do cantor e guitarrista, falecido aos 27 anos, em 1970.[335]

Hendrix e Janis, assim como The Who, se apresentaram também no festival de Woodstock, em 1969, a grande síntese dos concertos de rock e da contracultura. Participaram ainda artistas como Joan Baez, Joe Cocker, Santana, entre outros, ao longo dos três dias do festival. O documentário, dirigido por Michael Wadleigh, retratou apresentações do festival, entrevistas e imagens do local dos shows. O primeiro lançamento no cinema contava com 177 minutos, mas na ocasião do aniversário de quarenta anos do festival, uma edição comemorativa em DVD foi comercializada contendo 240 minutos.[336] O slogan de

---

[332] FRIEDLANDER, op. cit, p. 280.
[333] Janis e sua banda participaram do filme “Petulia” (Richard Lester, 1968), cantando “Roadblock”. A rápida aparição do grupo executando a canção em uma festa não trazia o rock a uma tematização, tampouco conferia à Janis um espaço de destaque na cena na qual a artista participara.
[334] FRIEDLANDER, op. cit., p. 313.
[335] Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/cinema/jimi-hendrix-filme-da-legendary-pictures-e-vetado-pela-experience-hendrix/>. Acesso em: 10 jan 2013.
[336] MULHOLLAND, op. cit., p. 128.

“Woodstock” (“três dias de paz e música”) filiava o evento ao movimento hippie e aos seus protestos antiguerra, reunindo cerca de 500 mil pessoas em uma fazenda da cidade de Bethel, Nova Iorque.[337]

O festival também abriu espaço para o folk, que também dialogava com a contracultura, e tinha em Bob Dylan, que não participara do festival, um dos seus grandes nomes na década. O folk voltava à cena nos anos 1960, após o período de perseguição do macarthismo, que o acusava de música não americana.[338] Bob Dylan tinha pouco mais de 20 anos quando gravou seu primeiro álbum, em 1962 e, assim como Hendrix, teve nas viagens à Inglaterra, logo no início da carreira, um importante estímulo para sua consolidação no mercado fonográfico. Das letras de protestos até às introspectivas, Dylan, na década de 1960, tornou-se inspiração para artistas contemporâneos e seu diálogo com algumas bandas de rock, como os Byrds, contribuiu para o aprimoramento de uma versão eletrificada do folk, o folk/rock. Sua turnê em 1965, com a participação de alguns artistas, como Joan Baez, foi filmada no longa “Don’t look back” (D.A. Pennebaker, 1967, EUA). Dylan participou de alguns filmes ao longo da sua carreira, como no western “Pat Garrett & Billy the Kid” (Sam Peckinpah, 1973, EUA), como ator (vivendo Alias, amigo de Billy) e compositor da trilha sonora, que incluía um de seus “hits”, “Knocking on heaven’s door”. Na década de 1970, Bob Dylan dirigiu “Renaldo & Clara” (1975), protagonizado por ele e sua esposa (Sara), mas que também contava com a inclusão de cenas de shows e participações de outros artistas da música, como Joan Baez.

O início do rock, em meados dos anos 1950, seguindo até os primeiros anos da década seguinte, são marcados pela necessidade de identificação do novo gênero, que atraía artistas e público que passavam a se relacionar com essa música, compreendendo que se tratava de uma expressão diferente das anteriores, já por eles conhecidas. As influências sonoras e instrumentais de outros segmentos ainda pesavam sobre aquela produção, que, gradativamente, conhecia novas formas de ruptura e a descoberta de combinações e instrumentos que possibilitavam o destaque ao rock diante do meio fonográfico. Já compreendido como um gênero específico, o rock pôde se pulverizar, em meio às demandas dos anos seguintes, acompanhando as tendências de expressões juvenis pelo mundo, mas, sobretudo, nos Estados Unidos e na Inglaterra.

---

[337] Idem, p. 127.
[338] FRIEDLANDER, op. cit., p. 111.

A segmentação do rock em estilos variados no final da década de 1960 seguia dois movimentos: o primeiro, da própria expressão juvenil que, ainda mais plural no pós-68, interagia com a música buscando referenciais diversos e criando possibilidades mais particularizadas em torno de cada representatividade. Segundo, as necessidades do mercado juvenil que, se não criaram ou estimularam a segmentação crescente no rock, ao menos dela se aproveitaram, uma vez que a divisão do mercado é uma característica fundamental das indústrias culturais do século XX. Isso inclui até mesmo os estilos contrários à dominação do grande mercado de rock, pois, ao criarem um circuito paralelo, também constroem uma relação, diferente, mas ainda uma relação de consumo e fruição das culturas juvenis.

As transformações sonoras, visuais e estéticas empreendidas pelas bandas inglesas, pela música folk e sua ligação com a contracultura, pelos artistas que, como Jimi Hendrix, reconfiguravam a instrumentação associada ao rock, possibilitaram, entre outros fatores, que no final da década de 1960, outros estilos do rock ganhassem proporções internacionais. Entre eles o hard rock, que, assim como os Rolling Stones, também recebia influência do blues e imprimia um ritmo mais acelerado nos *riffs* de guitarra que o rock inicial. Uma das bandas desse novo estilo foi a britânica Led Zeppelin. Os dois primeiros álbuns foram lançados pelo grupo em 1969 ("Led Zeppelin I" e "Led Zeppelin II", pela Atlantic). O Led foi uma das muitas bandas que tiveram shows gravados na passagem dos anos 1960 para os 1970 e transformados em filmes, assim como ocorrera com as turnês coletivas em meados da década de 1960. Os filmes de shows tentavam captar a essência de bandas que se afirmavam nos palcos, mais até do que nos discos, conferindo à performance um atributo prioritário na identificação com o público. "The song remains the same" (Peter Clifton, Joe Massot, 1976) reunia imagens de três shows realizados pelo Led Zeppelin, três anos antes do lançamento do filme, além de bastidores e notícias cotidianas do ano de 1973. As fronteiras entre os estilos do rock não são muito rígidas, inclusive em se tratando do hard rock, que influenciou até a criação do heavy metal. Bandas como o Led Zeppelin, Deep Purple e Black Sabath surgiram nesse contexto de experimentações do rock.

Tanto o hard rock quanto o heavy metal apresentavam vocais agudos, solos de bateria, alta sonoridade, com o heavy metal amplificando ainda mais esse último elemento. As linhas vocais e improvisações da guitarra, vindas do blues e incorporadas pelo hard rock, eram alinhadas à referência à música erudita, que o heavy metal promovia.[339] O virtuosismo instrumental almejado pelo heavy metal é explicado pela formação em música clássica de boa

[339] GROSSBERG, op. cit., p. 479.

parte dos seus guitarristas. Na década de 1970, esse estilo ficou associado a bandas que tinham um visual e letras mais obscuras, nas quais predominavam as temáticas do sexo, do caos e da celebração da música.[340] O obscurantismo é integrado, em muitas bandas, a referências tomadas como demonistas, o que contribuiu para a estigmatização do gênero. De acordo com Robert Walser, o heavy metal dá atenção aos timbres de guitarra e voz, ao volume da música, aos solos de guitarra e suas distorções, tornando-se um estilo bastante masculino (assim como o hard rock).[341] O contexto de formulação do heavy metal remete a aspectos da vida político-social norte-americana, nos anos 1970 e 1980, quando o mesmo se tornou muito influente em outros países, criando até subgêneros dentro do próprio heavy metal (como o trash metal, death metal etc). As crises econômicas, a corrupção de políticos, a retração dos programas governamentais e sociais, as contestações dos papéis sexuais e das famílias, contribuíam para que o heavy metal refletisse "a desilusão, o medo e a impotência", ante aquela sociedade.[342] No cinema, além de documentários, como de costume ao rock, em geral, o heavy metal foi utilizado em sequências e filmes do gênero terror. Bruce Dickinson, vocalista da banda britânica Iron Maiden, compôs "Bring your daughter to the slaughter" especialmente para a trilha do filme "A hora do pesadelo 5: o maior horror de Freddy" ("A nightmare on Elm street 5: the dream child", Stephen Hopkins, 1989), da série protagonizada pelo *serial killer* Freddy Krueger.

A influência que a música clássica exerceu sobre o heavy metal igualmente se fez sentir nas primeiras bandas ligadas a outro estilo do rock, muito difundido na Europa, o progressivo. Também surgido na virada dos anos 1960 para os 1970, com as bandas buscando uma sonoridade mais elaborada instrumentalmente e um estatuto do rock enquanto arte, algo já encontrado no contexto da contracultura em alguns músicos. Entretanto, o rock progressivo equilibrava a busca por um estilo conceitual, ancorado na música erudita, mas ao mesmo tempo, altamente comercial, com produções financeiramente abastadas e consumidas por um público, a princípio, passível de pagar pelos altos preços dos shows e produtos a ele relacionados. A psicodelia era um ingrediente fundamental na formação das bandas do rock progressivo, cuja influência de grupos como os Beatles (pós "Revolver" e "Sgt. Pepper's") e The Doors era notável. As letras acompanhavam a sonoridade elaborada, recaindo sobre

---

[340] CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. Caos, peso e celebração: uma abordagem do Heavy Metal a partir da noção de gênero mediático. *Intercom* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005.
[341] WALSER, Robert. "Eruptions: Heavy Metal appropriations of classical virtuosity" [1993]. In The subcultures reader. (edited by Ken Gelder and Sarah Thornton). London and New York, Routledge, 1997, pp. 459-476.
[342] FRIEDLANDER, op. cit., p. 383.

metáforas e mensagens subjetivas, diferentes do discurso direto promovido pela contracultura.[343] Colagens de sons do teclado, sintetizadores e instrumentos de estúdio caracterizavam essa sonoridade tipicamente associada ao rock progressivo.[344] Algumas bandas fizeram sucesso nesse gênero, como o Yes, o Genesis e o Pink Floyd.

Antes de lançar o disco que a deixaria 630 semanas consecutivas na lista de vendagens da Bilboard[345] ("The Dark side of the moon", 1973), a banda inglesa Pink Floyd compôs, sozinha ou com outros grupos, as trilhas dos filmes "O Comitê" ("The Committee", Peter Sykes, 1968, Inglaterra), "More" (Barbet Schroeder, 1969, Alemanha/França/Luxemburgo) e "Zabriskie Point" (Michelangelo Antonioni, 1970, EUA) – todos, filmes embasados nas conclusões da explosão hippie, no pós-1968, influenciados por essa contracultura e pela psicodelia, refletida igualmente nas primeiras composições da banda. Assim como The Who fizera com "Tommy", o Pink Floyd, em 1979, lançou o álbum duplo "The Wall" (EMI/Columbia), dentro do estilo "ópera-rock". A adaptação para o cinema ocorreu no ano de 1982, dirigida por Alan Parker ("Pink Floyd – The wall", Inglaterra), com Bob Geldof, ex-vocalista da banda punk The Boomtown Rats, vivendo o protagonista, Pink. O filme, com narrativa metafórica e costurada pelas músicas do álbum, acrescentou sequências de animação (gráficos de Gerald Scarfe) e o roteiro foi escrito pelo vocalista do Pink Floyd, Roger Waters.

Paul Friedlander defende que os anos 1970 dispersaram as ideologias que ligavam o rock à contracultura e as letras de crítica social deram lugar a questões mais individualistas, devido às condições históricas que se colocavam para os grupos juvenis.[346] A segmentação do rock, por outro lado, permitiu uma maior visibilidade das diferentes expressões que viam no estilo musical uma marca de suas identidades geracionais. A grande transformação, que viria na metade da década de 1970, e que influenciou mais diretamente o rock brasileiro dos anos 1980 foi o punk rock, mais pela proposta de realização sem grandes habilidades ou recursos do que pela sonoridade, propriamente. Nos anos 1970 as tecnologias de gravação estavam mais sofisticadas e o punk se colocava contra as gravações tecnicamente perfeitas, "limpas", além de criticar o virtuosismo do heavy metal. Apesar do aparente afastamento entre o punk e estilos mais inspirados em elementos da música clássica, como o heavy metal e o progressivo,

---

[343] GROPPO, Luís Antônio. A juventude e a autenticidade do rock. In: *Juventude.BR*. São Paulo: Centro de Estudos e Memória da Juventude – CEMJ, ano 1, fevereiro 2006, n. 1. p. 36.
[344] FRIEDLANDER, op. cit., p. 344.
[345] Ibidem.
[346] FRIEDLANDER, op. cit., p. 291.

vários integrantes de bandas punk que atingiram notoriedade frequentavam escolas de arte, com discussões sobre a performance como arte.[347]

Alguns fatores possibilitaram o surgimento do punk na Inglaterra, como a declinante economia do país, o desemprego em massa e as dificuldades de acesso às escolas. O punk valorizava o simples ou ainda, a estética do feio.[348] Enquanto na música popular a voz se coloca no primeiro plano, no punk havia uma recusa da perfeição, ganhando destaque os murmúrios e gritos. A palavra de ordem do punk era o choque, a ruptura, podendo essa ser apropriada de muitas formas e não apenas por um viés classista, como observa Frith.[349] Havia contradições dentro do punk, cuja consciência era construída, assim como qualquer outra, a despeito de alguns autores defenderem um certo "purismo" no punk, enquanto música da jovem classe trabalhadora.[350] A cena "underground", na qual, habitualmente, se manifestavam as expressões punk, também constituíam espaços paralelos de produção e consumo.

A opção pelos acordes simples permitia que a música fosse feita por mais pessoas, uma vez que a mensagem não estaria calcada necessariamente na melodia. Os grupos musicais punks estabeleceram novas formas de comunicação com o público, num contato físico direto nos shows, até mesmo com atitudes de agressividade, recebendo dos fãs, em troca, atos na mesma sintonia. Os códigos compartilhados entre o público e os artistas permitiam essa reformulação dos espaços e dos afetos inerentes à interação "ídolos/fãs". Enquanto alguns punks se recusavam a gravar em grandes *majors*, duas das bandas de maior projeção em meados dos anos 1970 o fizeram. O Sex Pistols, formado em 1975, gravou seu primeiro disco pela Virgin, tendo passado antes pela EMI. Já The Clash se formou em 1976, gravando no ano seguinte pela CBS. O single "God save the queen", do Sex Pistols, vendeu 2 milhões de cópias, mesmo proibida nas grandes rádios inglesas.[351]

O punk foi um dos estilos do rock que ambientou espaços cênicos em filmes que traziam colagens do seu universo, ainda que não trouxessem a música como central à narrativa – como "Selvagens da noite" ("The warriors", Walter Hill, 1979, EUA), que tematizava as gangues urbanas e, segundo Kid Vinil, influenciou o movimento punk paulista.[352] No mesmo ano de "Selvagens da noite", os Ramones, banda punk inglesa,

---

[347] Idem p. 355.
[348] LAING, Dave. "Listening to punk" [1985]. In The subcultures reader. (edited by Ken Gelder and Sarah Thornton). London and New York, Routledge, 1997, pp. 406-419. p. 406.
[349] FRITH, op.cit., p. 168.
[350] Idem, p. 167.
[351] FRIEDLANDER, op. cit., p. 359.
[352] VINIL, op.cit. p.11.

participavam do filme “Rock 'n' roll high school” (Allan Arkush, EUA), interpretando a si mesmos e com várias canções na trilha sonora, além da música-título. A história é centrada em Riff Randall (P.J. Soles), fã da banda, considerada, ao lado dos Sex Pistols e do Clash, uma das pioneiras do punk rock. O conflito geracional entre os adolescentes, ouvintes de rock, e a diretora e professores disciplinadores caracterizam a trama – fórmula presente nos primeiros filmes de rock, embora, sem um embate tão direto como nesse longa. Dentro do gênero das cinebiografias envolvendo o punk, “Sid & Nancy” (Alex Cox, 1986, EUA) retratou a história de Sid Vicious, ex-baixista do Sex Pistols, vitimado por overdose de heroína, em 1979, e sua namorada, Nancy Spungen. No filme, em um papel secundário, aparecia Courtney Love, futura vocalista da banda Hole (formada em 1989) e esposa de Curt Cobain, vocalista do Nirvana, um dos grupos de rock mais influentes no final dos anos 1980.

O new wave é um movimento dentro do rock que não é criado como algo visualmente contestador e que depois é absorvido pelas indústrias de massa como mercadoria, como ocorria com outros subgêneros. Ele já surgiu como um produto visualmente elaborado, pensado nessa perspectiva, assumindo sua parte comercial que, entretanto, dentro do sistema, continuava interpondo questões de renovação e mudanças comportamentais. O new wave adotava alguns elementos do punk, com as letras trazendo a contestação, mas sem a agressividade do primeiro.[353] As suas vestimentas também não eram convencionais, sendo comum o uso de cores florescentes ou peças sobrepostas. O termo é comumente utilizado para definir uma grande variedade musical, que se manifestou na passagem dos anos 1970 para os 1980 e que ajudou a definir um campo musical mais identificado como *pop music*. Groppo, inclusive, defende que nos anos 1980 pode-se afirmar um campo pop/rock, pois não havia mais a dicotomia entre “pop” e “rock”, na qual o último representava a autenticidade – dentro de um discurso “purista” sobre o rock, como o já mencionado a respeito dos punks.

A visão corrente sobre a new wave é a constatação de seu aspecto “pop”, visto como comercial. Kid Vinil, artista atuante na cena BRock, com as bandas Magazine e Heróis do Brasil, também jornalista e autor de publicações sobre o rock, comentou, na apresentação do livro “Popcorn”: “a década de 1980 foi marcada por uma série de filmes descartáveis que usavam a new wave como pano de fundo e trilha sonora e que não merecem ser citados aqui”.[354] A visão se espalha pela produção fonográfica e cinematográfica relacionada ao new wave, embora tenha sido um dos gêneros mais vendáveis do rock internacional. Simon Frith

[353] FRIEDLANDER, p. 26.
[354] VINIL, op. cit., p. 14.

já anunciava, em 1980, que os críticos musicais não analisam o pop em termos da forma e conteúdo, mas em termos de produção e consumo.[355]

Alguns grupos caracterizados, usualmente como new wave são o The Police, os Pretenders e nos Estados Unidos, o Blondie, o B-52's e os Talking Heads. No The Police, tanto Sting (vocalista) quanto Stewart Copeland (baterista) compuseram canções e trilhas para filmes diversos, no caso de Sting, participando até mesmo como ator (seu primeiro longa foi o já citado "Quadrophenia").[356] Debbie Hany, vocalista do Blondie, construiu uma carreia no cinema, atuando em diversas produções, como "Videodrome" (David Cronenberg, 1983, Canadá/EUA) e a versão de 1988 de "Hairspray" (John Waters, EUA). Em 1988, a comédia romântica "Meu amante é de outro mundo" ("Earth girls are easy", Julien Temple, EUA) ancorava-se na trilha new wave com canções do B-52's ("Shake that cosmic thing"), Information Society ("Hit me"), entre outras. A ligação com a estética do vídeo fez com que o new wave fosse ainda muito mais absorvido pelos videoclipes do que pelo cinema, de maneira geral. No caso brasileiro, a cinematografia juvenil da década de 1980 dialogou mais proximamente ao new wave, até pela cena rock a ele relacionada nesse contexto.

Gary Mulholland faz uma síntese sobre os finais dos filmes de rock, por ele analisados chegando à conclusão de que, em termos gerais, nos anos 1950 e início dos 1960 predominavam os desfechos felizes, uma vez que o objetivo maior era apresentar o rock à sociedade, especialmente aos pais dos adolescentes e jovens. Já no final dos anos 1960 e nos 1970, os finais eram, sobretudo, trágicos, expondo de maneira clara questões como sexo, drogas, além das lutas contra os padrões estabelecidos. Nos anos 1980, os finais priorizam as vitórias dos personagens como conquistas pessoais, individualistas.[357] Ainda que tais formulações convoquem como risco a generalização, o apontamento do autor reflete alguns aspectos da sociedade contemporânea, com os quais as culturas juvenis, de alguma forma, dialogaram. A produção internacional em torno do rock foi acompanhada, não apenas no mercado de discos, mas também no cinematográfico, em outros países, como o Brasil, trazendo o contato com a influência estrangeira, mas guardando as especificidades do contexto local. Os filmes de Lael Rodrigues, portanto, surgiram após um longo trajeto de encontros entre o rock e o cinema brasileiro.

---

[355] FRITH, p. 165.
[356] Stewart Copeland compôs, entre outras, a música do filme brasileiro "O que é isso companheiro?" (Bruno Barreto, 1997).
[357] MULHOLLAND, op. cit., p. 39.

3.3 As primeiras experimentações do rock brasileiro e a filmografia da Jovem Guarda

A influência de Elvis sobre o rock e mais amplamente sobre a música, a indústria fonográfica e as culturas juvenis do pós-guerra, instituiu uma trajetória paradigmática, pela sua abrangência, alcance e, ao mesmo tempo, especificidade, já que nenhum ídolo juvenil sintetizou essa experiência roqueira no cinema, tal como ele. A produção filmográfica de Presley, assim como sua música, foi uma forte referência para a incursão do movimento da Jovem Guarda, no cinema brasileiro. A trilogia protagonizada por Roberto Carlos indicava esse caminho de traçar uma narrativa protagonizada por apenas um artista, contando, no máximo, com outros coadjuvantes. Os filmes dos anos 1980, entretanto, retomaram o formato de inclusão de bandas e cantores em maior quantidade numa mesma produção, assim como se dava com os filmes norte-americanos e ingleses, em sua maioria, na referida década. Logo, os filmes brasileiros identificados com uma cultura juvenil roqueira relacionavam-se ao contexto de produção e fruição do rock internacional, ao seu tempo.

Os efeitos do rock e de seus filmes não impactavam apenas o público norte-americano e o europeu. Ao estrear no Brasil o primeiro filme que tematizava o novo gênero, "Ao balanço das horas", as exibições eram tumultuadas, com jovens se levantando para dançar, cadeiras quebradas, fazendo com que o prefeito de São Paulo, Jânio Quadros, proibisse, junto ao juizado, que menores de dezoito anos entrassem no cinema para assistir ao filme – o público preferencial da produção.[358] Nas cidades baianas de Irará e Salvador, a agitação ocorreu de forma semelhante, testemunhadas, respectivamente, pelos jovens Tom Zé e Raul Seixas, que teriam uma participação direta no rock brasileiro dos anos 1970.[359] No Rio de Janeiro, a preocupação com as exibições do filme também se sucederam. O jornal "O Globo" noticiava em janeiro de 1957 que o filme, proibido para menores de catorze anos na cidade, fora exibido em uma sessão especial organizada por Hyldon Rocha, chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, com a presença do "chefe de Polícia, o ministro da Educação, o juiz de Menores"[360], chegando-se à conclusão de que o policiamento deveria ser especial nos cinemas que fossem exibir "Ao balanço das horas". A frase de Hyldon Rocha, reproduzida pelo jornal é um indicativo da relação existente entre o entendimento das forças policiais sobre as

[358] EWALD FILHO, op. cit., p. 24.
[359] TOSO, André. *Para entender a música pop brasileira*. São Paulo: Abril, 2010. (Coleção Bravo! Para entender). p. 8.
[360] Ibidem.

manifestações juvenis: “logicamente, a mocidade irá ver a película. Mas encontrará nos cinemas policiamento para contê-los”.[361] Com a ditadura, a situação seria ainda mais grave.

A passagem reforça o entendimento da necessidade de se pensar o rock, assim como toda a produção cultural, no seu contexto. “Ao balanço das horas”, se comparado a filmes do final dos anos 1960, poderia ser tido até como inocente, uma vez que não expunha usos de drogas, sexualidade exacerbada – não, ao menos aos olhos dos anos 1960. A novidade que o rock anunciava, potencializada pela mediação cinematográfica, criava um regime de expectativas e uma percepção de ruptura com padrões existentes até então quanto à colocação dos jovens em seu meio social. A pluralidade dos movimentos juvenis que se seguiram na história, identificadas com o rock ou não, refletia a emergência de questões e problemáticas perceptíveis em diferentes lugares, no mesmo momento.

O já citado filme “Jamboree”, que tinha participação de Jerry Lee Lewis e Fats Domino, trazia um número musical de um cantor que estava se lançando nos Estados Unidos, nesse momento especialmente efervescente dos filmes pautados pelas canções de rock – e que se tornavam discos de trilhas lançados pelas grandes gravadoras. O cantor Ron Coby interpretava a música “El toreador” que, apesar de cantada em língua inglesa, remetia a uma sonoridade identificada com a cultura hispânica – como se pode notar pelo título. Ron Coby era, na verdade, Cauby Peixoto, cantor brasileiro que ao final da década de 1950 tentava construir uma carreira internacional, após obter sucesso no mercado brasileiro. Após seu retorno ao Brasil, Cauby gravou o que alguns autores consideram o primeiro rock feito com letra em português, a canção “Rock and roll em Copacabana”, composta por Miguel Gustavo.[362] Enquanto a primeira geração do rock clássico, nos Estados Unidos, vinha de influências de outros estilos e com o decorrer de suas carreiras estabeleceram-se enquanto cantores e músicos de rock, no Brasil, as primeiras gravações de artistas brasileiros relacionadas ao rock não sedimentaram carreiras sólidas nesse segmento. Cauby não seria reconhecido como um cantor de rock, na história da música brasileira, assim como Nora Ney, cantora de samba-canção que gravou em 1955, pela Continental, o sucesso de Bill Haley and his Comets “Rock around the clock”. A versão em português, “Ronda das horas”, foi gravada por Heleninha Silveira que, como Nora Ney e Cauby, não trilhou seus caminhos em diálogo com o rock.

---

[361] VINIL, op. cit., p.10.
[362] TOSO, op. cit., p. 10.

Ao passo que nos Estados Unidos os artistas identificados como *rockers* ou *rock in rollers* atuavam em fitas que tematizavam o rock, no Brasil, os primeiros cantores associados a esse novo gênero foram incluídos em filmes sem uma identificação direta com o público juvenil, sendo mais plurais em suas narrativas, bem como nos números musicais que incluíam. A admissão desses artistas em filmes da época se dava da mesma forma como se inseriam cantores do rádio ou de marchinhas de carnaval, como um número musical a mais. As canções estavam ali como representantes da atualidade da época, sem uma conexão direta com uma movimentação em torno do rock – mesmo por que o rock no Brasil dos anos 1950 e início dos 1960 não se configurava enquanto um movimento organizado, o que só viria a acontecer, com um pouco mais de ênfase, em torno da Jovem Guarda.

O primeiro artista brasileiro a participar de um filme, interpretando um rock, foi Betinho e seu Conjunto, cantando "Enrolando o rock", no longa "Absolutamente certo" (Anselmo Duarte, 1957). O filme, estrelado pelo próprio Anselmo Duarte, trazia uma história que envolvia um programa de auditório de televisão, já anunciando a conexão com essa nova mídia, ainda restrita a poucos estabelecimentos. Os solos de guitarra que já se sobressaíam no rock clássico, estavam representados em Betinho, que utilizava instrumentos importados – como guitarras Gibson Les Paul e Fender Stratocaster – num momento de difícil acesso a esses artigos no país.[363]

O nome de maior destaque do rock brasileiro na década de 1950 foi a cantora Celly Campello, que gravou versões de músicas de sucesso internacional entre a audiência juvenil. Juntamente com seu irmão, o também cantor Tony Campello, Celly fez pequenas participações em dois filmes do seu conterrâneo de Taubaté, Amácio Mazzaropi. Os números seguiam a mesma lógica da apresentada acima, com Betinho e seu Conjunto. Ainda assim, funcionam como registros desse início da trajetória do gênero no país, de um momento em que o rock era tido como uma novidade, passageira, talvez. Em "Jeca Tatu" (Milton Amaral, 1959), Tony e Celly apareciam numa cena em volta a uma piscina, com vários jovens em trajes de banho, cantando "Tempo para amar". A letra é um diálogo entre os irmãos, no qual Celly tenta convencer o irmão que tem "tempo para amar" e a sonoridade se assemelha a algumas canções do primeiro rock, sobretudo aquelas marcadas pelo sax. No ano seguinte, em "Zé do Periquito" (Amácio Mazzaropi e Ismar Porto, 1960), Celly e Tony interpretaram, ao lado de George Freedman, Paulo Molin e Carlão, "Gostoso mesmo é namorar". Novamente, a cena apresentava os jovens em trajes de banho, dessa vez, na praia.

---

[363] Ibidem.

Como o rock surgiu nos Estados Unidos e o imediatismo de sua absorção pelo cinema se deu em volume crescente, as tímidas inclusões do rock no cinema brasileiro ficam mais nítidas, se comparadas uma realidade a outra. Ainda assim, em termos proporcionais, mediante aos poucos artistas representantes desse novo gênero no país, é possível afirmar que houve uma considerável relação entre rock e cinema brasileiro nesse período. Além dos três filmes já indicados, outras produções traziam menções acessórias ao ritmo que já dominava o mercado norte-americano e inglês. O primeiro nome de maior reverberação do embrionário rock nacional a atuar, como um personagem, num filme foi o cantor Sérgio Murillo, em "Sherlock de araque" (Victor Lima, 1958).[364] O filme ainda contava com o grupo Os Terríveis, liderado por Carlos Imperial, cantando "Calypso rock" e "Let's rock together", essa em uma sequência com casais dançando acrobaticamente num salão a música que se assemelhava aos padrões do rock clássico norte-americano, com presença de sax e o cello marcando a melodia.[365]

Outros filmes se seguiram no final da década de 1950 e início da seguinte, trazendo números de rock interpretados por artistas brasileiros. Ainda que as tramas abrissem espaço crescente a núcleos e narrativas juvenis, inseridas no contexto geral da *diegese*, as produções iniciais tinham no rock a possibilidade de agregar um novo segmento ao público cinéfilo e não voltar-se especificamente a um grupo, no caso, os jovens. O rock conviveu com estilos variados em filmes como "Minha sogra é da polícia" (Aloisio Carvalho, 1958), que contava com pequenas aparições de Erasmo (no grupo The Snakes) e Roberto Carlos juntos ao "conjunto de rock" de Carlos Imperial, que acompanhava Cauby Peixoto em "That's rock", mas também continha um número da Orquestra Pan-americana, numa outra segmentação musical. Um dos grupos que exerceram influência sobre a Jovem Guarda foi o Golden Boys, que atuou nos filmes do diretor Eurides Ramos "Cala a boca, Etelvina" (1959), cantando "Meu romance com Laura" e em "Eu sou o tal" (1960), com "Entrevero no Jacá".

---

[364] Sérgio Murillo ainda participou de "A grande vedete" (Watson Macedo, 1958, creditado apenas como "rapaz das flores") e "Matemática zero, amor dez" (Carlos Hugo Christensen, 1960, cantando "Rock de morte").

[365] Carlos Imperial exerceu grande influência na Jovem Guarda, mas também em outros gêneros e grupos da música popular no Brasil. Apresentou programas de televisão, compôs sucessos da Jovem Guarda, atuou como produtor e participou de alguns filmes. No final da década de 1950 fundou o "Clube do rock", que em sequência foi levado para programas de televisão, nas emissoras Tupi e Record. Pelo clube passaram artistas que lançaram a base para o surgimento da Jovem Guarda, como Ronnie Cord e Os Golden Boys. Imperial era procurado pela Atlântida para levar integrantes do "Clube do rock" às produções musicais do estúdio. O próprio Imperial participou de alguns longos, como "De vento em popa" (Watson Macedo, 1957, tocando "Calypso rock", interpretada por Oscarito e Sônia Mamede) "Aguenta o rojão" (Watson Macedo, 1958, com a canção "I need you so"), "Minha sogra é da polícia" (com as composições "Rock for Lili" e "I hate square things"), "Vai que é mole" (J.B. Tanko, 1960, compondo com Wilson Simonal a música "Eu quero é beijar" e participando como o personagem "Pé de cabra"), "Mulheres, cheguei" (Victor Lima, 1961, acompanhando Eduardo Araújo com a canção "Prima Dayse").

Apesar de ter estreado na TV Record apenas em 1965, o programa "Jovem Guarda" nomeou um movimento musical ligado ao rock brasileiro, que já se desenhava desde os anos anteriores. Assim como os primeiros artistas nacionais que referenciavam-se nos rocks de Little Richard, Elvis Presley e seus contemporâneos, os cantores e grupos da Jovem Guarda tinham no rock norte-americano uma fonte de inspiração para a realização de versões, mas também de canções inéditas. Acrescia nesse momento o olhar (e ouvidos) aos artistas ingleses, que no início da década ganhavam enorme projeção internacional, principalmente os Beatles. O filme "Os reis do iê-iê-iê" estreou no Brasil em janeiro de 1965, com grande impacto sobre a audiência juvenil brasileira. O próprio "iê-iê-iê" (originado do *yeah yeah yeah* da música "She loves you", do quarteto inglês)[366] foi um dos classificadores daquela geração de artistas que aparecia para o Brasil em meados dos anos 1960. Em julho do mesmo ano de lançamento do primeiro filme dos Beatles, a canção "(I can't get no) satisfaction", dos Rolling Stones, chegava ao primeiro lugar na parada da Bilbloard.[367] No mês seguinte, estreava o programa Jovem Guarda, tendo Roberto Carlos como seu nome principal, o que não seria diferente no meio fonográfico que envolvia aquele movimento juvenil.

Diferente dos seus predecessores, os "novos roqueiros" brasileiros criaram uma rede de sociabilidades, através de programas de televisão (não apenas o já citado), festivais, resultando tanto na formação de uma espécie de geração do rock sessentista, quanto um maior entendimento da indústria fonográfica brasileira do potencial comercial que envolvia a Jovem Guarda. Assim como os cantores anteriores, entretanto, ao longo das décadas que seguiram a maior parte dos artistas que despontava como nomes do rock nacional não prosseguiram em sucesso, ou mudaram expressivamente a identidade de suas músicas. Erasmo Carlos foi, dentre os expoentes da Jovem Guarda, um dos cantores que permaneceu em projeção fonográfica após os anos 1960, usualmente lembrado como um pioneiro do rock brasileiro.[368] Assim como Roberto Carlos, Erasmo já estava envolvido com o ramo da música desde a passagem dos anos 1950 para os 1960, tendo (os dois) participado, ainda que como figurantes, de filmes que traziam números isolados de rock. A indústria cinematográfica não desperdiçou o crescente consumo juvenil na sociedade brasileira e, mirando nas produções internacionais, seguiu o fluxo dos anos anteriores, aprofundando a relação com os cantores de rock nacionais.

---

[366] ROSA, Fernando. "Os brotos comandam". In: História do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo, Editora Abril, *Superinteressante*, outubro, 1987.
[367] Idem.
[368] Em 2009, Erasmo Carlos lançou o trabalho intitulado "Rock'n'roll", uma relação direta de sua afinidade atual com o gênero. A referência a Erasmo como "pai do rock brasileiro" é recorrente e sua participação na primeira edição do Rock in Rio, em 1985, seguia essa intenção de marcar identidade entre o cantor e o rock nacional. Cf. CARNEIRO, op.cit., p. 60.

A década de 1960 esteve fortemente atrelada às mudanças bruscas dos rumos democráticos pelos quais o país vinha se baseando nos anos anteriores. A instalação do governo ditatorial em 1964 marcaria, não apenas as questões políticas, mas também as culturais, entre elas, a produção musical. Os instrumentos de resistência e confronto à repressão promovida pelo novo regime encontravam no cinema e na música aliados potencialmente engajados. Tanto a produção musical da Jovem Guarda, quanto a cinematográfica a ela associada, por não oferecerem críticas diretas ao sistema político, receberam classificações como "alienadas" pelas esquerdas, posição sustentada mesmo décadas após esse processo histórico.[369] Algumas canções da Jovem Guarda, entretanto, refletiam as mudanças comportamentais daquela geração de jovens que se destacava na sociedade, pelas suas rupturas com padrões esperados, principalmente, pela classe média conservadora. Frases como "quero que tudo mais vá pro inferno", "entrei na rua Augusta a 120 por hora", "vinha voando no meu carro" passavam entre mensagens de amor e diversão, mas são exemplares quanto à incorporação de elementos de "desordem" e de quebras de paradigmas.[370] Não apenas as letras, mas as roupas, como as minissaias utilizadas por Wanderléa e outras cantoras, eram indicativas dessas mudanças comportamentais anunciadas.

O impacto que a música estrangeira, via rock, principalmente, se dava, junto à Jovem Guarda e ao público brasileiro, fazia com que artistas de outros estilos questionassem a centralidade da música brasileira e de seus ritmos na cultura popular nacional. Em 1967, uma passeata na cidade de São Paulo, que contou com a participação de cantores e artistas ligados à bossa nova, ao samba e ao que acabou se configurando sob o rótulo de "MPB", expressava esse sentimento de recusa do sobrepeso dado, na visão desses manifestantes, à cultura internacional, sobretudo norte-americana. O evento entrou para a história como uma "marcha contra a guitarra elétrica", símbolo máximo do rock, música expressamente globalizante.[371] Gilberto Gil, presente na passeata, adiante tornou-se conhecido nacionalmente como um dos fundadores do movimento tropicalista, que teve no rock uma de suas muitas influências sonoras. A despeito das críticas, a Jovem Guarda se estabeleceu como uma das fontes mais notáveis de expressões juvenis nos anos 1960.

O cinema brasileiro estreitou essa relação, contando com a participação de nomes de tal movimento em algumas produções da época. No ano de 1966, filmes já traziam números

---

[369] QUADRAT, op. cit., p. 95.
[370] "Quero que vá tudo pro inferno" (Roberto e Erasmo Carlos); "Rua Augusta" (Hervé Cordovil); "Parei na contramão" (Roberto e Erasmo Carlos)
[371] GHEZZI, Daniela Ribas. "Xô, iê-iê-iê". In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano. 7, n. 78, Rio de Janeiro, março de 2012, pp.46-47.

musicais em quantidade maior, se comparados às primeiras produções a flertar com o rock nacional. “Rio, verão e amor” (Watson Macedo) contava com, entre outros, Renato e seus Blue Caps e The Brazilian Bitles, grupo que também participou de “007 e ½ no carnaval” (Victor Lima), que ainda apresentava Wanderley Cardoso. Todos esses três artistas, além de Paulo Sérgio, Os Vips e The Fevers interpretaram canções em “Na onda do iê-iê-iê” (Aurélio Teixeira), filme embrionário da série de sucessos do grupo humorístico “Os Trapalhões” – nesse, apenas com Renato Aragão e Dedé Santana, já que Mussum e Zacarias se juntaram à dupla alguns anos mais tarde. A maior presença de artistas por película seguia a lógica da “oferta” crescente de grupos e cantores identificados com a Jovem Guarda. Os filmes, no entanto, assim como os anteriores, mesclavam apresentações de artistas de gêneros bem diferentes – em “Na onda do iê-iê-iê”, por exemplo, havia um número da cantora sambista Clara Nunes, interpretando um bolero (“Amor quando é amor”).

Uma das atuações mais frequentes no cinema, entre os maiores nomes da Jovem Guarda, foi a do cantor Jerry Adriani, que atuou em “Essa gatinha é minha” (Jece Valadão, 1966). Jerry ainda protagonizaria outras duas produções: “Em busca do tesouro” e “Jerry, a grande parada”, ambas dirigidas por Carlos Alberto Barros, em 1967.[372] Os filmes que tinham os artistas da Jovem Guarda como centro das narrativas ligavam-se, mais diretamente, a tramas, de fato, juvenis. Assim como “Juventude e ternura” (Aurélio Teixeira, 1968), que trazia Wanderléa no papel principal, além de interpretar quatro canções ao longo do filme (“Prova de Fogo”, “Ternura”, “Foi Assim”, “Te Amo”). De todos os filmes ligados à Jovem Guarda, a trilogia de Roberto Carlos foi a que obteve maior repercussão comercial.[373]

Roberto Carlos, já em 1963 alcançava proeminência com a canção “Splish Splash”, seguindo-se outros *hits*, como “Parei na contramão” e “É proibido fumar”, o que o tornava, na ocasião do início do programa “Jovem Guarda”, um artista já projetado musicalmente. A trajetória iniciada por Elvis e seguida por poucos artistas que conseguiram reunir possibilidades de realizar produções cinematográficas voltadas a si, teve em Roberto Carlos um exemplo brasileiro desse formato. Em 1967, após pequenas atuações no cinema, Roberto cantou “A namoradinha de um amigo meu”, no longa “A espiã que entrou em fria” (Sanin Cherques).

---

[372] É interessante notar que os referidos filmes dirigidos por Carlos Alberto Barros, assim como outros que contavam com artistas do primeiro rock brasileiro, foram produzidos por Herbert Richers, cineasta cujo estúdio de dublagem exerceu importante influência nas produções nacionais e nas internacionais exibidas no Brasil. A trajetória de Herbert Richers dentro do cinema musical o levaria, na década de 1970 e 1980, a ser um dos diretores de videoclipes com maior número de produção, sobretudo aqueles exibidos no programa da TV Globo “Fantástico” (mais de setenta clipes). BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n.8, março 1986. p. 57.

[373] RAMOS, *Cinema, televisão...* op. cit., p. 228.

Os filmes de Roberto Carlos foram dirigidos por Roberto Farias, sendo o primeiro deles produzido no ano de 1968, mesmo ano da saída do cantor do programa Jovem Guarda – o que levaria ao fim do mesmo, pouco tempo depois. “Roberto Carlos em ritmo de aventura” focava sua atenção totalmente ao repertório musical do “rei”, como era conhecido Roberto. No total, são quase 20 canções interpretadas, parcial ou integralmente pelo artista ao longo dos 98 minutos do longa. Com uma metalinguagem declarada (um filme dentro do filme), em locações no Rio de Janeiro, São Paulo e nos Estados Unidos, o filme apresentava Roberto Carlos como um ídolo da música juvenil, que é perseguido por bandidos (e o vilão vivido por José Lewgoy, ator que interpretou muitos papéis semelhantes nas chanchadas das décadas anteriores), em cenas que traduziam a aventura através de imagens panorâmicas das cidades por onde ele passava. Em uma das sequências, enquanto se ouve “A namoradinha de um amigo meu”, o helicóptero em que Roberto sobrevoava a cidade do Rio passava por dentro de um túnel (do Pasmado, no bairro de Botafogo) em uma manobra cuja realização exigia uma grande produção. Na mesma ação, antes de o helicóptero descer até a altura da entrada do túnel, a placa “Beba Coca-Cola” é exibida em destaque, tendência clara dos filmes comerciais: a utilização de merchandisings.

Já afastado do programa Jovem Guarda, o que havia contribuído para uma desmobilização do estilo enquanto um movimento musical mais coeso, Roberto Carlos protagonizaria seu segundo longa, dessa vez dividindo as aventuras com seus parceiros, Erasmo Carlos e Wanderléa. “Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa” é pautado, assim como o antecessor, por uma narrativa de aventura, quando os três cantores, no Japão, encontram uma estatueta, em cujo interior havia um mapa de um tesouro – localizado, no Rio de Janeiro. Entre perseguições por um vilão novamente interpretado por José Lewgoy, os números musicais, entretanto, não são apenas de Roberto Carlos, tendo Erasmo e Wanderléa espaços de destaque ao longo do filme. Na trilha não *diegética* há ainda Gal Costa, interpretando “Tuareg”, de Jorge Ben. Essa abertura a outros caminhos musicais, em diálogo com a sonoridade de Roberto Carlos, refletia o encaminhamento da carreira do cantor em finais da década de 1960, mais próximo à música romântica do que ao rock herdeiro dos Beatles e Elvis Presley.

O último filme da trilogia, “Roberto Carlos a trezentos quilômetros por hora” (1971), consagrou-se como a maior bilheteria nacional daquele ano, assim como o filme anterior o

fora em 1970.[374] Roberto interpretava, pela primeira vez em seus filmes, um personagem com outro nome, diferente do seu – assim como ocorria nos filmes de Elvis Presley – chamado Lalo, um mecânico que sonhava em ser piloto de corridas. As músicas são reduzidas, expressamente não *digéticas* e apenas duas são cantadas por Roberto Carlos: "De tanto amor" e "Todos estão surdos", ambas parcerias com Erasmo Carlos, que participou do longa com o papel de Pedro, amigo de Lalo. Os créditos iniciais indicavam que a trilha sonora pertencia à gravadora CBS. As anteriores foram lançadas pela Polydor ("Roberto Carlos e o diamante cor de rosa") e CBS ("Roberto Carlos em ritmo de aventura").

O sucesso comercial dos filmes de Roberto Carlos, acompanhados de sua solidificação fonográfica, contrastava com o período mais amplo da produção cultural brasileira, naquele momento pós-1968, quando recrudescia o regime ditatorial. As mudanças do rock internacional apontavam para outras tendências. Os Beatles que haviam influenciado a Jovem Guarda não eram mais os mesmos; a contracultura se entranhava nas manifestações abertas à mobilização juvenil, sendo o rock um potencial para essa difusão. Renato Barros, do grupo Renato e seus Blue Caps, relatou sua impressão sobre o momento: "Quando eu vi na televisão Jimi Hendrix e The Who quebrando guitarras, pensei: 'Agora a gente dançou!'".[375] O rock brasileiro havia se dissipado, recaindo sobre manifestações isoladas, de acordo com as restrições à liberdade criativa imposta aos artistas. O cinema, igualmente, diminuiu sua incursão sobre esse universo intrínseco ao rock, havendo algumas produções mais ligadas a narrativas juvenis, como "André, a cara e a coragem" (Xavier de Oliveira, 1971). O rock da Jovem Guarda ainda seria retomado como inspiração do BRock, nos anos 1980.

---

[374] Na listagem da Revista "Filme Cultura", número 52, com o levantamento dos filmes brasileiros que alcançaram mais de um milhão de espectadores a partir de 1970, "Roberto Carlos a trezentos quilômetros por hora" aparece com 2.785.922 espectadores, enquanto "Roberto Carlos e o diamante cor de rosa" teve 2.639.174, número bem próximo ao último longa protagonizado por Roberto. "Roberto Carlos em ritmo de aventura" não foi listado pela publicação, pois os dados anteriores a 1970 são imprecisos e não oficiais, de acordo com a mesma. Arrasa quarteirão. Os filmes que todo mundo viu. ARRASA quarteirão. Os filmes que todo mundo viu. *Filme Cultura*, n. 52, outubro 2010.

[375] ROSA, Fernando. "Os brotos comandam". In: História do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo, Editora Abril, *Superinteressante*, outubro, 1987.

3.4 Influências da contracultura e dos estilos pós-hippies no rock brasileiro dos anos 1960 e 1970

O Brasil dos anos 1960 vivia um contexto político-social bastante específico, ao menos se comparado aos Estados Unidos e à Inglaterra, países nos quais o rock encaminhava novos formatos de produções fonográficas e cinematográficas, grandes concertos e festivais. O golpe militar, com a consequente instalação da ditadura, em 31 de março de 1964, e o gradativo cerceamento das liberdades individuais tornavam o cenário cultural brasileiro limitado pelas instituições de poder, por meio da censura e da repressão. A Jovem Guarda, que floresceu justamente nesse momento, não oferecia grandes preocupações para os órgãos de fiscalização, a despeito das rupturas comportamentais cantadas e mediatizadas, sobretudo, pela televisão e pelo rádio, dos jovens astros e estrelas do rock brasileiro. As mudanças pelas quais passava o rock internacional, com o mergulho profundo na contracultura e nos protestos juvenis não seriam a tônica dos músicos brasileiros que cantavam ao som do "iê-iê-iê", conforme já fora aqui explicitado.

Ao lado da Jovem Guarda, a bossa nova também reunia grupos juvenis, como universitários, e havia deixado sua herança a uma geração de artistas dos anos 1960, que já se identificava com o que ficou conhecido como "MPB" (Música Popular Brasileira), sigla que aglutinou diferentes estilos que evocavam uma matriz "nacional-popular", a partir de meados dessa década.[376] Se não é possível imaginar que o rock tenha sido o único veio de expressão musical juvenil de um dado contexto, no caso brasileiro, seria ainda mais difícil afirmar tal sentença. A Jovem Guarda, por mais que reunisse uma variedade de produtos em seu entorno, marcadamente juvenis, conviveu, por outro lado, com outras expressões que também mobilizavam jovens através da música, como a citada bossa nova. Ainda que os artistas promovessem entre si uma integração pessoal, publicamente os grandes veículos de comunicação se esmeravam por criar um abismo entre a Jovem Guarda e a bossa nova.[377]

A urgência da mensagem de oposição ao regime autoritário encaminhou toda uma produção voltada às "canções de protesto" a um enraizamento na MPB, que já agregava

[376] NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância. In*: Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.p. 105.

[377] A TV Record promovia esse embate, ao levar ao ar, quase de maneira antagônica, dois programas que reuniam artistas ligados aos referidos grupos: o "Jovem Guarda", liderado por Roberto Carlos e o "Fino da Bossa", por Elis Regina e Jair Rodrigues. O cinema também se aproveitou da oposição entre os gêneros. Em 1966, Jece Valadão dirigiu "Essa gatinha é minha", cujo marketing se apoiava na apresentação de Pery Ribeiro e Jerry Adriani como representantes de cada estilo musical.

tradições semelhantes quanto à utilização da crítica social nas composições. Enquanto os protestos mais radicalizados nos Estados Unidos tinham no rock um meio de propagação, no Brasil, foi a MPB quem catalisou esse formato, uma vez que, em tempos de reafirmação da cultura nacional, evocar estilos que bebiam de fontes estrangeiras poderia ser visto como um deslocamento do discurso que os artistas almejavam proferir através das canções. Esse atributo de música "alienante" que recaiu sobre o rock, enfatizando sua porção estrangeira, vinha recorrentemente da esquerda engajada, ocupada com as lutas contra a dominação cultual e política naquele momento de repressão do Estado.[378] Há ainda que se considerar que, o rock libertário e contestador em voga internacionalmente não conseguiria, surgindo como algo novo, se articular amplamente num país como o Brasil, àquela altura vivendo um controle excessivo das manifestações artísticas e intelectuais por parte do Estado. Muitos cantores e compositores brasileiros de outros gêneros, que já traziam essa ênfase na denúncia social e política, antes até do rock internacional se entrelaçar à contracultura, foram investigados, presos, exilados, o que deslocava e desarticulava a possibilidade de uma formulação mais coesa dentro da música de contestação.

Em termos de música estrangeira da década de 1970, a *black music*, a *disco* e a música romântica tiveram uma entrada considerável no mercado brasileiro, fazendo com que a música internacional permanecesse como uma influência nos costumes e no consumo cultural do país. O rock desse período, não mais aquele dançado a dois, comum nos bailes e salões de festas do final dos anos 1950 e início dos 1960, direcionou-se a um público mais restrito. Isso configura uma chave de percepção das mudanças de fruição do rock, que também não se adequava à realidade brasileira daquele momento. Os ambientes fechados, como clubes, eram mais "controláveis" pelas instituições policiais do que eventos abertos, com centenas de milhares de jovens, como já ocorria em países como os Estados Unidos e Inglaterra há alguns anos. Ainda que os festivais da música brasileira fossem eventos com a reunião de muitos artistas e tenham sido comuns na década de 1970, os grandes eventos internacionais do rock pós-hippie traziam outro tipo de organização do espaço e de atitude corporal do público. Essas novas tendências do rock (o hard rock, o progressivo, o heavy metal e, principalmente, o punk) se diferenciavam daquilo que se via, por exemplo, com a Jovem Guarda, não apenas na sonoridade dos grupos, mas ainda na própria interação da plateia. Qualquer comportamento "tumultuoso", numa visão do Estado de controle, poderia ser tomado como "subversivo" e, consequentemente, desmantelado pelas forças policiais.

---

[378] QUADRAT, op. cit., p. 96.

O rock brasileiro adentrou a década de 1970 encontrando dois espaços principais, através dos quais sua produção foi mais claramente percebida: o primeiro, o direcionou a um segmento "underground", com tentativas isoladas e representativas de grupos e cenas restritas, mais identificadas com o rock internacional enquanto base para a constituição sonora e visual de suas expressões artísticas; no segundo, o rock foi diluído em outras formas de apreensão musical que tornavam seu contraste mais palatável ao consumo cultural daquele momento. A base eram outras sonoridades (bossa nova, samba, música "caipira" etc.) e o rock somava-se como elemento agregador a uma miscelânea estética que, por si só, era contestatória dos padrões organizativos da música popular. Ainda assim, algumas tentativas de unir o rock brasileiro à égide do protesto social e político foram empreendidas, de formas semelhantes ao que faziam os cantores e músicos da MPB, ou seja, através de metáforas e signos que indicavam a insatisfação diante daquele contexto histórico. É também factível observar que alguns grupos e artistas mais nítida e continuamente calcados numa matriz do rock, desocuparam a cena *underground*, atingindo sucesso comercial e repercussão midiática em proporção nacional.

Quando o processo de abertura política começou a se desenhar na segunda metade dos anos 1970, as configurações musicais em torno do rock foram, aos poucos, se tornando mais visíveis no cenário nacional. Ainda que a repressão não possa explicar totalmente essa reconfiguração do rock brasileiro, uma vez que havia outros fatores – como, por exemplo, a massificação de outros estilos que também se fizeram populares, sendo uma concorrência a esse gênero juvenil – ela é um fator que exerce uma carga de impactos sobre a produção cultural brasileira, que não deve ser ignorada. A produção cinematográfica acompanhou esse processo, uma vez que o cinema juvenil formou-se no apoio da música em suas formas narrativas, desde os anos 1950. Enquanto os anos 1970 representam o auge da produção de filmes de rock internacional, em termos quantitativos,[379] no Brasil, no mesmo período, o que se percebe é o esvaziamento da produção relacionada ao rock, acompanhando o próprio escamoteio da manifestação musical roqueira no país. Dentre aquelas que terão maior visibilidade no cinema nacional, estão as bandas que traziam o rock como uma referência contracultural (e menos relacional às mudanças da passagem dos anos 1960 para a década seguinte, ou seja, as tendências "pós-hippies").

A Tropicália foi um dos movimentos que diluiu o rock, trazendo sua influência, mas sem que essa se sobrepusesse a outras, igualmente importantes em sua formulação identitária.

[379] MULHOLLAND, op. cit., p. 37.

A psicodelia do rock da segunda metade dos anos 1960 era misturada à antropofagia, num conjunto de referências artísticas plurais. Um dos resultados mais evidentes desse processo foi sintetizado no álbum-tributo do movimento ("Tropicália ou Panis et circencis", 1968, Philips). A capa do disco remetia à grande referência experimental recente do rock, o álbum "Sgt. Pepper's lonely hearts club band", dos Beatles, de 1967, mas também as experimentações sonoras foram incorporadas pelos tropicalistas, com a inclusão de ruídos e formas não convencionais do discurso musical proferido. Participaram do álbum "Tropicália" artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Rogério Duprat, Torquato Neto, José Carlos Capinam, Nara Leão e o grupo Os Mutantes.

A atuação desses músicos no cenário nacional, anterior ao álbum, inclusive pela participação em festivais da música brasileira – Caetano Veloso e Gilberto Gil defenderam suas canções, respectivamente, "Alegria, alegria" e "Domingo no parque" no III Festival da Música Popular Brasileira –, já os colocavam em evidência pelas marcas de ruptura que empreendiam. O diálogo com o rock vinha mais pela atitude de transformação estética e social – dominante no gênero, à época da contracultura – do que pela eletrificação através das guitarras, incorporada por alguns dos músicos ligados ao tropicalismo. A linha mais direta do movimento em relação ao rock era a banda Os Mutantes, uma das poucas a conseguir projeção nacional na década de 1970 como representantes do rock brasileiro. Pela atitude de contestação inerente ao tropicalismo, seu diálogo com outras produções que contestavam a ordem estabelecida do período foi mais imediata.

As propostas do Cinema Novo e do Cinema Marginal de recusa dos códigos dominantes e a busca pela tematização da realidade brasileira através de um viés de crítica às instituições, agregou os músicos tropicalistas em diversas produções do período.[380] Já em 1970, Gilberto Gil assinou a trilha de "Copacabana, mon amour", junto com o diretor do filme, Rogério Sganzerla. O maestro Rogério Duprat, um dos arranjadores dos discos dos tropicalistas, compôs trilhas originais para o cinema, como em "Bebel, garota propaganda" (Maurice Copovilla, 1967), "Brasil, ano 2000" (Walter Lima Jr., 1969), junto a Gilberto Gil, entre muitas outras.[381]

---

[380] Os cinema-novistas não abriram caminho para a Jovem Guarda, exceto Arnaldo Jabor, em "Opinião pública" (1967), para criticar a alienação da classe média brasileira. CAETANO, Maria do Rosário. Onda jovem nas telas. *Jornal de Brasília*, (DF), 05 novembro 2000.

[381] A filmografia relativa aos tropicalistas é extensa, principalmente se considerar a participação dos artistas em trilhas sonoras. Caetano Veloso chegou até mesmo a dirigir um longa-metragem, na década de 1980 ("O cinema falado", 1986). Para maiores informações sobre os filmes relacionados ao tropicalismo, ver <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/filmografia>. Acesso em 10 janeiro 2013.

Outros grupos e movimentos sinalizaram alguma conexão com o rock, principalmente aquele pautado pela contracultura. Os Novos Baianos tinham um entendimento próximo ao dos tropicalistas – que também tornaram-se para eles uma influência, ainda que fossem praticamente contemporâneos –, no sentido de cercar-se de referenciais diversos na música popular brasileira. A associação do grupo com o modo de vida em comunidade e a ideologia hippie conectavam os Novos Baianos ao movimento internacional que tinha na cidade de São Francisco um centro propulsor, embora em 1970, ano de lançamento de "Ferro na boneca" (RGE), primeiro disco do grupo, as tendências pós-hippies já sobressaíssem nos estilos do rock. O que significa que, assim como os tropicalistas, os Novos Baianos diluíam o rock que testemunhou o engajamento nas questões juvenis internacionais de desenlace dos valores tradicionais. A revista "Bizz", trazendo, em 1988, uma reportagem sobre o segundo disco dos Novos Baianos ("Acabou chorare", 1972, Som Livre) definia, assim, a sonoridade do grupo: "Jimi Hendrix empunhando um cavaquinho (por sinal, presente de Paulinho da Viola a Pepeu) e João Gilberto uma guitarra distorcida".[382]

O grupo, que contava com muitos artistas, projetou alguns ao cenário da música brasileira posterior, como Morares Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Baby Consuelo, Dadi, Luiz Galvão e Pepeu Gomes, esse posteriormente mais identificado com a música rock. Parte do grupo participou da trilha de "Caveira, my friend" (Álvaro Guimarães, 1970), um filme com uma proposta narrativa que ia de encontro à construção linear, apresentando uma história fragmentada de jovens que viviam juntos como um bando de assaltantes. Baby, aos 17 anos, também participou como atriz, assim como Pepeu Gomes o fizera, anteriormente, em "Meteorango Kid – o herói intergaláctico" (André Luiz Vieira, 1969), que também contou com músicas do embrionário Novos Baianos. Já vivendo em comunidade, após a mudança para a zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, o grupo foi filmado em um documentário, "Novos Baianos F.C." (Solano Ribeiro, 1973, Brasil/Alemanha), nome dado ao seu terceiro disco.

No início dos anos 1970, em Belo Horizonte (Minas Gerais), um grupo de músicos, cantores e compositores, em torno de Milton Nascimento, que já havia alcançado certa notoriedade com a canção "Travessia" (1967, A&M), ficou conhecido como Clube da Esquina. O grupo – mais uma rede de amigos, do que um movimento musical organizado – já se reunia desde o final dos anos 1960, com nomes como Márcio e Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta e Wagner Tiso e outros que depois a eles se juntaram, como Flávio Venturini.

[382] *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n 38, setembro de 1988.

Novamente aqui, era a influência dos Beatles que encaminhava a participação roqueira presente, nos agrupamentos de diferentes sonoridades que o quarteto inglês experimentava. Os músicos mineiros traziam o rock, mas suas visões artísticas os impulsionavam a dialogar com outros ritmos, brasileiros ou internacionais. O álbum "Clube da esquina", de 1972 (EMI) apontou para tendências que os músicos ligados a essa articulação mineira seguiriam em suas carreiras solo, alguns mais identificados com a MPB, outros até com o rock progressivo (como Flávio Venturini, que integrou uma das formações do grupo O Terço).

Um dos músicos que fazia parte da base instrumental do Clube da Esquina era Zé Rodrix, que junto a Sá e Guarabira contribuíram para a formação do que ficou conhecido como "rock rural", outro caminho de articulação do rock com outros ritmos, característico da música brasileira nos anos 1970. A psicodelia trazida por uma sonoridade que mesclava o folk rock – do qual Bob Dylan era uma referência direta – e músicas "regionais", como a "caipira", caracterizava essa produção, que influenciou a carreira de outros artistas brasileiros, como até mesmo Raul Seixas. A influência das guitarras sobre a música regional incentivou o surgimento de trabalhos de músicos nordestinos, como Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Fagner, Zé Ramalho (chamados por José Nêumanne de "vioelétricos"),[383] o que contribuiu para uma ampliação do cenário musical brasileiro, em proporção nacional.

De maneira geral, esses grupos que diluíram as influências do rock contracultural de meados dos anos 1960 em suas composições e sonoridades guardavam algumas características comuns, salvo algumas exceções. Quase todos esses músicos iniciaram suas carreiras fora do eixo Rio-São Paulo, desde aquele momento o grande centro fonográfico e divulgador das tendências do consumo cultural. Além disso, a forma como o rock serviu de inspiração para essa produção "regionalista", não como um estilo dominante, mas como uma peça a mais a compor esse "quebra-cabeça" musical de vastas referências, encaminhou os artistas, sobretudo após meados dos anos 1970, ao "grupo" da MPB, que pela sua própria constituição, era mais plural em seu repertorio rítmico.

O grupo paulista Secos e Molhados trazia para os anos 1970 brasileiro algumas menções ao rock internacional, principalmente o progressivo, mas misturado ao fado, ao folk, e às experimentações tropicalistas. O trio era formado por Ney Matogrosso, o português João Ricardo e Gerson Conrad, mantendo ainda uma banda de apoio. O sucesso instantâneo do grupo, que vendeu 900 mil cópias do primeiro disco, contrastava com a ideia de bandas

[383] NÊUMANNE, José. "Os vioelétricos: sem perder a ternura". In: História do rock brasileiro: anos 70. São Paulo, Editora Abril, *Superinteressante*, novembro 1987.

populares só poderem apresentar um formato convencional.[384] A estética visual do grupo era uma quebra dos padrões masculinizados, uma vez que trazia o elemento da androginia, muito presente no rock internacional, para o vocalista, Ney Matogrosso, que conquistava mais visibilidade. O grupo se formou em 1972 e gravou pela Continental os dois discos homônimos (ao nome do grupo), que projetaram a carreira do Secos e Molhados no Brasil e no exterior. A banda se separou logo após o lançamento do segundo álbum, em 1974. A curta carreira, no entanto, teve o papel de sedimentar um espaço, ainda que incômodo para os censores e conservadores, para as performances que faziam do corpo um objeto da arte e da manifestação crítica da sociedade – algo que dialogava diretamente com o rock desse período, sobretudo o inglês. Ney Matogrosso, que foi o integrante a permanecer com mais sucesso na cena musical após o fim da banda (ligando-se à MPB), antes mesmo da formação do grupo, havia gravado a música "A estrada azul", de Paulo Mendonça, para a trilha do filme "Pra quem fica, tchau!" (Reginaldo Faria, 1970), participando também, adiante, da trilha de "Cidade oculta", em parceria com Arrigo Barnabé, em 1986.

A psicodelia, calcada na contracultura e no estilo de vida comunitário hippie, foi o tema do filme "Geração bendita" (Carlos Bini, 1970 – lançado dois anos depois, após a liberação da censura, com o nome "É isso aí, bicho"), cuja equipe foi presa, considerada parte de uma célula comunista.[385] A trilha do filme, gravado em uma comunidade de Nova Friburgo (chamada Quiabo's, que aparece no filme), foi composta pela banda Spectrum. A sonoridade do Spectrum trazia a psicodelia da contracultura, com influência em Jimi Hendrix, The Mamas & The Papas e Simon & Garfunkel (nas harmonizações vocais), mas também em algumas canções já no hard rock do Led Zeppelin. O álbum com doze canções da banda presentes no filme foi lançado originalmente em 1971, pelo selo Toda América.

Dentre os grupos que optaram por uma matriz mais diretamente ligada ao rock internacional feito nos anos 1970, os estilos que mais influenciaram as bandas brasileiras desse contexto foram o hard rock e o rock progressivo. No final da década, o heavy metal já ganhava muitos adeptos no país, mas em todos esses casos, a grande maioria das bandas seguiu para o *underground*, criando um público e um mercado mais restrito do que aqueles acima mencionados. Alguns desses grupos estabeleceram um contato com sonoridades mais próximas da música popular brasileira, como o Terço, que nos primeiros trabalhos

---

[384] BARBO, Sérgio. Secos e Molhados: solta os pavões In: História do rock brasileiro: anos 70. São Paulo, Editora Abril, *Superinteressante*, novembro 1987.
[385] ROSA, Fernando. "Paz, amor e baioneta". In: História do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo, Editora Abril, *Superinteressante*, outubro, 1987.

incursionou pelo rock rural, passando a partir do terceiro disco ("Criaturas da noite", 1975, Continental) a uma identificação mais evidente com o rock progressivo – através do qual a banda conquistou maior repercussão sobre seu trabalho.[386] No caminho rumo ao rock progressivo, o Terço já contava com a presença de Flávio Venturini, um dos articuladores do Clube da Esquina.

A gravadora Continental, que à época mantinha em seu catálogo artistas de estilos mais "populares", apostou em outras bandas de rock progressivo, partindo do sucesso do Secos e Molhados e do bom desempenho do Terço. Entre as contratações da Continental estavam o grupo paulista O Som Nosso de Cada Dia e os gaúchos Bixo da Seda, que se formaram a partir de outra banda, Liverpool. A Liverpool gravou a trilha sonora do filme "Marcelo zona sul" (Xavier de Oliveira, 1970), lançada em disco com seis canções do longa pelo selo Equipe. O filme centrava sua história nas vivências juvenis, expondo temáticas do desejo de autonomia dos adolescentes cariocas do final dos anos 1960. É um registro raro na cinematografia de longa-metragem brasileira do período, uma vez que essas bandas ficavam mais restritas ao *underground*.

Entre as bandas progressivas do período havia ainda o Casa das Máquinas (seguindo carreira até 1978), o Moto Perpétuo (que tinha o compositor, arranjador e cantor Guilherme Arantes como componente) o Som Imaginário (formado no início dos anos 1970, inicialmente para acompanhar Milton Nascimento, e contou posteriormente com Zé Rodrix, Wagner Tiso, entre outros), o Veludo (que teve a participação de Lulu Santos e no início era mais próximo do hard rock) e A Bolha (em atividades desde os anos 1960), que também foi contratada pela Continental para gravar seu primeiro álbum, "Um passo à frente" (1973). A banda carioca Módulo 1000 gravou apenas um disco ("Não fale com as paredes", 1972, Top Tape), dois anos após sua inscrição no V Festival Internacional da Canção (FIC), com a música "Cafusa", em 1970. A banda fez uma pequena participação no filme de José Mojica Martins, "Ritual de sádicos" (também chamado de "O despertar da besta", 1969), tocando em meio a uma festa, com cortes de câmera e ruídos causando uma ideia psicodélica – o filme apresentava um psiquiatra que injetava LSD em quatro pacientes. O rock progressivo tinha uma ligação forte com a psicodelia, não apenas na Inglaterra, onde floresceu com mais destaque. Uma das bandas de rock progressivo que, apesar de ter tido uma curta carreira e nenhum álbum lançado, contribuiu para a formação dos grupos dos anos 1980 foi o Vímana. O Vímana, que

[386] SUGESTÕES de Veja. *Veja*, São Paulo, n. 380, 17 dezembro 1975. p. 93.

agregou ex-membros do Módulo 1000, só gravou um single ("Zebra", 1977, Som Livre) e contou, em uma de suas formações, com Lulu Santos, Ritchie e Lobão.

No ano de 2006, o diretor José Emílio Rondeau e a produtora, também responsável pelo argumento, Ana Maria Bahiana – jornalista com participação direta na cobertura do rock dos anos 1970 e 1980 – realizaram o filme "1972". A história de dois jovens que se conheciam (a caminho do cinema, inclusive) e iniciavam um romance, ancorada numa produção juvenil que consagrou esse tipo de abordagem, trazia em sua trilha nomes da década de 1970, sobretudo do rock nacional. Renato Ladeira, antigo integrante do A Bolha, foi o produtor musical do longa e reuniu antigos membros do grupo para gravar canções para o filme, que também apresentou músicas dos grupos Módulo 1000, Faia, Karma, Os Lobos, Soma, Os Brazões, Sá Rodrix e Guarabira, apresentando um painel sobre essa produção mais restrita do rock setentista. O filme também abriu espaço para os representantes com mais repercussão comercial do período, como Gal Costa, Gilberto Gil, Novos Baianos e Mutantes. O disco da trilha sonora foi lançado pelo selo Mercury (Universal), no mesmo ano de lançamento do filme, com 18 das 25 músicas presentes no longa. Para a maior parte das bandas de hard rock e rock progressivo brasileiras, esse foi o primeiro registro no formato de CD, já que a carreira desses grupos, com poucas exceções, atravessou a passagem dos anos 1970 para os 1980, ao menos em suas formações originais.

As fronteiras entre os estilos do rock não eram muito rígidas, nem internacional, nem nacionalmente. Muitas bandas vistas com mais frequência como progressivas, também apresentavam, em algumas canções ou até discos mais próximos ao hard rock. Entre os hard rockers, o Made in Brazil conseguiu uma das carreiras mais longevas, iniciando as atividades no final dos anos 1960 e percorrendo as décadas seguintes, entre várias formações. O Peso (com "Pente") assim como A Bolha (com "Liberdade liberdade"), participou do VII FIC, em 1972.[387] A banda carioca O Peso gravou um único LP ("Em busca do tempo perdido", 1975, Polydor) e o próprio nome já indicava o som "pesado", hard rock, que o grupo executava. O Peso, apesar de apenas um disco, teve uma projeção considerável, sendo frequente sua participação em eventos de rock no circuito Rio-São Paulo em meados dos anos 1970. A banda já anunciava algumas tendências mais marcantes no heavy metal, como o

[387] A música "Pente" (composta por Luís Carlos Porto e Fernando Vale) do Peso foi uma das faixas do LP "Os Grandes Sucessos do FIC 72" (Phonogram/Fontana, 1972), que também trazia "Let me sing, let me sing" (Edith Nadine/Wisner Seixas/Raul Santos Seixas), com Raul Seixas e "Mande um abraço pra velha" (Arnaldo Baptista/Sérgio Baptista/Rita Lee/Liminha) dos Mutantes. A presença dessas bandas no festival, ainda no início da década, indica que essa cena roqueira buscava seu espaço no mercado fonográfico mais amplo, que pouco se abria à inserção de bandas de rock brasileiro desse filão representado pelos participantes do festival.

obscurantismo. A produção desse rock menos poroso às sonoridades mais tipicamente brasileiras não encontrava muito espaço no mercado, o que não significou uma ausência de produção nesse sentido. Ao longo de toda a década, o *underground* foi abastecido por grupos que se propunham a essa conexão mais forte com o rock internacional pós-hippie, criando circuitos de shows e eventos por várias cidades brasileiras.

Alguns artistas, entretanto, conseguiram, mesmo com uma postura assumidamente rock and roll, atingir uma popularidade maior, através de espaço crescente nos meios de massa. Na verdade, essas músicas mantiveram a linha que sempre pautou o rock brasileiro, principalmente, como música de massa, no sentido de ser um gênero ouvido (consumido) por um público amplo. Raul Seixas deu seus primeiros passos no meio fonográfico como produtor da CBS, quando trabalhou com o cantor Jerry Adriani, embora tenha lançado dois LPs anteriormente, sem muita repercussão – um com sua banda (Raulzito e seus Panteras), em 1968 (EMI) e outro, com o coletivo "Sociedade da grã-ordem Kavernista apresenta sessão das 10" (1971, CBS). Em 1973, no entanto, com o disco "Krig-Há, Bandolo", Raul despontava como um dos principais nomes do rock brasileiro da década, pela originalidade das letras, a sonoridade não convencional e a ligação com temáticas e filosofias orientalistas e ocultistas, que afrontavam os padrões da sociedade. No primeiro disco, 18 músicas foram censuradas, o que não impediu seu sucesso. "Gita", segundo álbum de inéditas de Raul, vendeu mais de 600 mil cópias.[388] O sucesso de Raul nos anos 1970 transformou-se num contraste diante da década seguinte, especialmente voltada ao rock, quando, no entanto, o cantor teve pouca receptividade na indústria fonográfica, mesmo sendo uma referência recorrente para as novas bandas. Do primeiro álbum, a canção "Cachorro urubu" (em parceria com Paulo Coelho) fez parte da trilha de "Tangarella, uma tanga de cristal" (Lula Campello Torres, 1975). Nos anos 1980, "Rockixixe" participou da trilha de "Dedé Mamata". Mas, em 2012, Raul foi tema de um documentário ("Raul – o início, o fim e o meio", Walter Carvalho) que trazia histórias da biografia do cantor. Esse gênero – documentários sobre músicos ou movimentos musicais – vem se consolidando nos últimos anos, com muitas produções seguindo essa linha documental.[389]

---

[388] ALBERT, André. *Para entender a música pop brasileira*. São Paulo: Abril, 2010. (Coleção Bravo! Para entender). p. 46.

[389] Entre alguns dos exemplos mais recentes, podem ser citados: "Titãs – a vida até parece uma festa" (Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves, 2008); "Simonal – ninguém sabe o duro que dei" (Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2008); "Uma noite em 67" (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010); "Rock Brasília – era de ouro" (Vladimir Carvalho, 2011); "Jorge Mautner – o filho do holocausto" (Pedro Bial, Heitor D'Alincourt, 2012).

Quando se uniram a Gilberto Gil na apresentação de “Domingo no parque”, no terceiro festival da música popular brasileira, em 1967, o grupo Os Mutantes selava a ponte que os ligaria aos tropicalistas. O núcleo inicial da banda, composto por Rita Lee e os irmãos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias (acrescidos pelo baixista Liminha e pelo baterista Dinho, na principal formação), já fazia sua música inspirada no rock internacional, antes do contato com Gilberto Gil e Caetano Veloso. Apesar de contemporâneos à Jovem Guarda, a sonoridade dos Mutantes, além das letras e performances, eram consideravelmente distintas do som “iê-iê-iê” de Roberto Carlos e seus parceiros musicais. Enquanto esses miravam-se no rock do início dos anos 1960, os Mutantes quebravam as formas conhecidas do rock, paralelamente ao que ocorria no cenário internacional, em meados da década. Com o advento da psicodelia no rock, os Mutantes trouxeram essas experimentações a sua música, pela utilização de sintetizadores, distorções de guitarra, mescladas a outros ritmos e influências. O trio gravou três discos que os posicionaram como uma dos maiores símbolos do rock dos anos 1970. A aproximação com o rock progressivo e a saída de Rita Lee, seguida da de Arnaldo, caracterizaram os rumos da banda a partir de 1972, que ainda produziu alguns trabalhos com outras formações.

Em 1968, o grupo não só teve canções, compostas por Rogério Duprat, (“As amorosas”, “Rosa branca”) na trilha do filme “As amorosas” (Walter Hugo Khouri, 1968), como também apareceu no longa interpretando uma delas (“O tigre do inferno”), por alguns segundos, num ensaio. Em “Os paqueras” (Reginaldo farias, 1969), com trilha de Caetano e Gil, os Mutantes tiveram cinco canções presentes (“Fuga nº 2”; “A Minha Menina”; “Bat Macumba”; “Ave Gengis Khan”; “Chiquita Bacana”). Arnaldo foi tema do documentário “Loki?”, de 2008 (Paulo Henrique Fontenelle) e Sérgio Dias compôs a trilha sonora do filme juvenil dos anos 1980 “Johnny Love”, no qual também fez uma pequena participação como ator.[390]

Como já abordado anteriormente, uma das características do rock internacional mais marcantes, a partir da entrada das bandas inglesas no cenário global, foi a realização de grandes eventos, com a participação de diferentes grupos e cantores e milhares de pessoas acompanhando na plateia. Os festivais, típicos da contracultura e fortemente atrelados ao rock no final dos anos 1960, no Brasil, eram tomados pela MPB, atingindo grande repercussão as canções de protesto – visto se tratar de um período no qual a ditadura recrudescia seu aparato repressor. Os festivais de rock brasileiros só ganhariam grandes proporções na década de

[390] Os Mutantes foram tema do documentário “O som alucinante” (Carlos Augusto Oliveira, 1971), que trazia o show do grupo no Pavilhão do Anhembi, São Paulo, com a participação de outros artistas, como Roberto Carlos, A Bolha, entre outros.

1980, com o “Rock in Rio” e nas novas versões do “Hollywood Rock” – mas já na chave de ligação da música como um produto integrado a várias indústrias de massa, algo que ainda era embrionário naqueles simbolizados pela cultura hippie, em contexto anterior. O “Hollywood Rock”, evento idealizado pelo jornalista e compositor Nelson Motta, entretanto, teve uma experiência anterior, na década de 1970, ainda que de maneira muito diferente daquela consagrada a partir do ano de 1988. Sua primeira edição foi realizada em 1975, ao longo de quatro sábados do mês de janeiro (o último foi no dia primeiro de fevereiro) e contou apenas com artistas nacionais. As condições de realização eram precárias, tanto pela inexperiência com esse tipo de evento, quanto pelas dificuldades técnicas, em termos de equipamentos de som, iluminação etc. As filmagens do evento, feitas por Marcelo França, no estádio do Botafogo, no Rio de Janeiro, são um registro cinematográfico de parte da produção roqueira brasileira nos anos 1970.

“Ritmo alucinante” (Marcelo França, 1976) iniciava com planos que remetiam a outros documentários de festivais de rock, mostrando os bastidores da montagem do evento. Mas, rapidamente iniciavam-se os shows, começando pelo da cantora Rita Lee, acompanhada da banda Tutti Frutti, já há dois anos fora dos Mutantes. O documentário ainda apresentava uma pequena entrevista com Erasmo Carlos e Celly Campello, falando sobre a brasilidade do rock. Erasmo comentara que os impedimentos sobre a realização da música rock no Brasil se encerravam nas altas tarifas, que dificultavam a importação de instrumentos e equipamentos de outros países, além da censura, que se sobrepunha aos artistas. Além de Erasmo e Celly (acompanhada de seu irmão Tony, na banda), se apresentaram no festival a banda Vímana (ainda sem Lobão na bateria), O Peso e o cantor Raul Seixas. Os nomes escolhidos pelos organizadores sintetizavam a experiência roqueira naquele cenário, que contou com outras bandas não presentes no documentário, como Os Mutantes, Veludo e O Terço.

Anunciado como o primeiro festival de rock brasileiro, a versão embrionária do “Hollywood Rock”, de 1975, foi relatada no relatório número 002, emitido no dia 5 de fevereiro de 1975 pela Seção de Buscas Especiais do Dops (Departamento de Ordem Política e Social), como ocorriam com manifestações públicas juvenis à época.[391] O policial civil, que

[391] Cf. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult02062000074.htm> <http://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult02062000076.htm> Acesso em: 20 janeiro 2013. Essa preocupação com os festivais juvenis pautou todo o regime ditatorial. Em 1969, o artista plástico Antonio Peticov idealizou o “Festival Primavera”, um evento gratuito a ser realizado no Parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo, contando com a apresentação de bandas como os Mutantes, os Beat Boys, da cantora Gal Costa, Tim Maia, entre outros. O evento foi, no entanto, proibido às vésperas pela prefeitura da cidade que, segundo Peticov, os tratos como “hippies de merda” e os ameaçou a enfrentar as “baionetas”, caso aparecessem no local onde seria o evento. Cf.

acompanhou à paisana o evento, relatou que o show no ano anterior, no Maracanãzinho da banda Secos e Molhados tinha deflagrado uma "epidemia do rock", além de citar algumas bandas do cenário do rock progressivo e hard rock (ausentes do festival), o que indica que, ao menos, eram conhecidas pelas forças policiais do Estado. O que o policial não citava em seu relatório era o discurso, presente inclusive no filme, de Raul Seixas que, enquanto a banda repetia "Viva! Viva a sociedade alternativa", ele lia numa espécie de pergaminho, frases como: "faz tudo o que queres, pois é tudo da lei", "não existe deus, senão o próprio homem" e "o homem tem o direito de mover-se livremente pelo planeta, livremente".

Já se via nesse festival (e no filme) uma intenção de olhar para a trajetória do rock brasileiro, ao se trazer Celly Campello como uma das estrelas do evento, uma vez que a cantora não seguia uma carreira artística sólida desde o seu lançamento, no final dos anos 1950. De maneira semelhante, Erasmo Carlos, tido como a maior referência do rock na Jovem Guarda, em meados dos anos 1970, já condensava o gênero em outros estilos musicais. Essa prática de olhar para o passado nacional do rock pautou o germe que se desdobrou na formação da cena rock brasileira dos anos 1980, chamada comumente de BRock. O cinema dos anos 1970 respondeu à produção roqueira do país da forma como ela se apresentava, quer dizer, se o rock em sua linha mais fechada a outras influências musicais estava direcionado a uma produção mais restrita, os filmes não o traziam com frequência para o centro de tramas juvenis, que mesmo essas, foram mais tímidas do que nas décadas anterior e posterior.

3.5 A década de 1980 e a produção do BRock no cinema

Quando em 1978 o fim do AI-5 era seguido da anistia aos exiliados e do crescimento das mobilizações públicas em prol da abertura política definitiva do regime ditatorial para a democracia, os impactos do novo contexto histórico que se gestava se fizeram sentir na produção cultural brasileira de forma instantânea. O sentimento de superação das forças repressoras, apesar da continuidade da censura, a necessidade de manifestar-se livremente, a quebra de tabus comportamentais e o contato com as experiências daqueles que retornavam ao país após anos de afastamento forçado confrontavam as vivências de uma geração nascida sob a censura e o cerceamento das liberdades individuais. O rock que vai florescer nesse período é

ROSA, Fernando. "Paz, amor e baioneta". In: História do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo, Editora Abril, *Superinteressante*, outubro, 1987.

testemunhal e agente dessas transformações. Surgiam grupos que cantavam temas de crítica ao sistema, à violência, à força policial. Outros que passavam pelas inversões de papéis sexuais, pelos novos comportamentos e pela recusa dos padrões estabelecidos. Grupos ainda que apontavam o descompromisso, a diversão como eixo central da sua manifestação. E até mesmo canções românticas ou dispersas das questões mais gerais do país eram comumente encontradas nesse momento. Fundamentalmente, o rock brasileiro dos anos 1980 pautou-se pela sua própria constituição enquanto expressão juvenil, não apenas pelas mensagens que transmitia, pois elas eram vastas. A existência do rock, produzido em grande proporção já era, em si, sua maior mensagem.

Uma das marcas mais comentadas do BRock é a influência que esse recebeu de dois movimentos musicais e estéticos internacionais: o punk e o new wave.[392] Sem dúvidas, é visível nas carreiras dos grupos e cantores que surgiram ao longo dos anos 1980 as propostas dos dois subgêneros do rock, relacionadas sempre às especificidades de cada banda ou de cada circuito roqueiro. Somando-se a isso, há uma terceira forte referência ao rock produzido nos anos 1980 – e que, certamente, fica evidente nos filmes juvenis do período – que é o diálogo e o entendimento da história do rock nacional. Como o punk e o new wave surgiram na década de 1970, o cenário roqueiro brasileiro ainda estava, nesse mesmo período, mais ligado às tendências surgidas na virada dos 1960 para os anos posteriores. O punk se manifestou no Brasil, com mais ênfase, no final da década de 1970, sobretudo em São Paulo e em Brasília. Logo, o rock que se encaminhou no Brasil até muito próximo aos anos 1980 vinha de outra tradição.

Somente em se tratando dos anos 1970, é possível perceber que boa parte da produção do BRock contou diretamente com a experiência e a atuação de artistas que já participavam desde aquele momento da música brasileira, especialmente do rock. Um dos grupos de rock progressivo que, apesar de não ter se consolidado no meio fonográfico, participou, inclusive, do primeiro "Hollywood Rock", foi o Vímana. A vivência do rock progressivo e o contato com o mercado musical no Vímana, além do conhecimento da cena *underground* formou três nomes que se tornariam símbolos dessa cena dos anos 1980: Lulu Santos, Ritchie e Lobão. Havia ainda o principal letrista do Vímana, Bernardo Vilhena, que compôs vários sucessos do BRock, gravados, sobretudo, pelos antigos parceiros Ritchie e Lobão.[393]

---

[392] Ver: GROPPPO, op. cit;. DAPIEVE, op. cit.

[393] "Menina Veneno", em parceria com Ritchie, "Vida louca vida", com o próprio Lobão, "Mais uma de amor (Geme, geme)", com Ricardo Barreto e Antônio Pedro (gravada pela Blitz), entre outras.

Lulu Santos distanciou-se do rock progressivo que havia experimentado em sua passagem pelo Vímana, e lançou seu primeiro álbum solo em 1982, "Tempos modernos" (WEA), que trouxe *hits* que fizeram parte de filmes juvenis, anteriores e muito posteriores ao seu lançamento. "Tesouros da juventude" e "De repente Califórnia" já constavam no álbum com a trilha sonora de "Menino do rio", embora a última fosse interpretada pelo cantor (e ator, no filme) Ricardo Graça Mello. Já "Areias escaldantes", que Lulu havia apresentado no Festival "MPB-Shell 81", inspirou o título do filme homônimo, de 1985, que manteve a canção presente no disco. Para a trilha do segundo filme de Antônio Calmon, "Garota dourada", Lulu compôs com Nelson Motta quatro canções presentes no disco, mas todas interpretadas por outros artistas.[394] Ao longo da década, Lulu Santos lançou mais sete discos, além de "Tempos Modernos", indo em direção a uma sonoridade mais *pop music* e menos identificada com o rock. Na verdade, o que fazia de Lulu Santos um representante do rock no início dos anos 1980 era o próprio contexto histórico e musical, que atribuía aos cantores e bandas mais jovens, que tinham na guitarra um instrumento base e uma produção voltada ao público juvenil, esse atributo de diferenciação com as gerações antecedentes.

Lobão iniciou os anos 1980 em carreira como baterista da Blitz, mas após a gravação do primeiro disco, ainda na fase de divulgação, decidiu se desligar do grupo e seguir carreira solo. Formou o grupo "Lobão e os Ronaldos", com o qual participou da trilha de "Bete Balanço" e gravou dois álbuns, para em seguida retomar, definitivamente, a carreira solo. Lobão foi diretor musical e participou como ator do filme "Areias escaldantes", dando vida a um policial *non sense* (Médio Moura). No mesmo filme, executou "Mal nenhum", num clipe, ainda com Os Ronaldos. A música "Ronaldo foi pra guerra" também fez parte da trilha do citado filme. Lobão ainda teve músicas em "Lili, a estrela do crime" (Lui Farias, 1988) e em "Rádio Pirata". A maior repercussão comercial do cantor foi, no entanto, com seu o disco "Vida bandida", gravado em meio a sua prisão por porte de drogas, em 1987.[395]

O cantor anglo-americano Ritchie foi um dos principais recordistas de vendas no início do BRock, com mais de 500 mil cópias vendidas apenas com o compacto de "Menina Veneno", em 1983. Apesar disso, quatro anos depois, o LP "Loucura e mágica", chegava

---

[394] A primeira experiência de Lulu em trilhas, excetuando sua participação em "Ritmo alucinante", como o Vímana, foi compondo a trilha incidental de "Os 7 gatinhos" (Neville d'Almeida, 1980), em cima da música-tema feita por Erasmo Carlos para o longa. A execução da trilha foi feita pelo A Cor do Som, que havia feito trabalho semelhante com Neville em "A dama da lotação" (1978). Mu Carvalho, pianista, compositor e membro do A Cor do Som, seguiu carreira na composição de trilhas sonoras para cinema e televisão, atuando em produções como "Navalha na carne" (Neville d'Almeida", 1996), "Didi, O Caçador de Tesouros" (Marcus Figueiredo, 2006), entre outras.

[395] DAPIEVE, op. cit.,p. 50.

apenas a 25 mil cópias.[396] Ainda assim, Ritchie atravessou a década de 1980 como um artista importante do cenário musical, apesar da queda das vendagens apresentada.[397] O sucesso de "Menina veneno" foi tão expressivo, que inspirou o diretor Antônio Calmon a escrever o roteiro do terceiro filme da trilogia iniciada com "Menino do rio", utilizando o título do filme como o mesmo da música.[398] Antecipando-a em "Garota dourada" – na qual é ouvida enquanto os planos exibem cenas de surf – Calmon ainda contou com Ritchie, através de uma participação no festival "Encantado", lugarejo no qual se passou quase toda a trama. Ritchie cantou a canção "Baby, meu bem (te amo)", acompanhado na bateria por Lobão – ainda desconhecido do grande público. Ritchie também foi um dos nomes na trilha de "Rádio Pirata", como já visto no primeiro capítulo.

Ainda mencionando artistas da década de 1970 influentes nos anos 1980, o guitarrista Renato Ladeira, que havia tocado no A Bolha e no Bixo da Seda, fez parte do Herva Doce, que emplacou o *hit* "Amante profissional" (RCA, 1985) e que também contou com o guitarrista Paul de Castro, ex-membro do Veludo. Ainda do A Bolha, Arnaldo Brandão continuou sua carreira, participando do Brylho e do Hanói Hanói (com dois discos gravados na década, o homônimo, em 1986, pela RCA e "Fanzine", em 1988, pela SBK/CBS). Entre as primeiras bandas com uma identificação mais juvenil a figurar na seção "Sétimo Som", da revista "Sétimo Céu", ainda no início da década de 1980, estavam A Cor do Som e 14 Bis, cuja formação vocal de ambas influenciou outros grupos do BRock. A primeira surgiu da banda de apoio dos Novos Baianos, que acompanhou Moraes Moreira após a sua saída do grupo. Em carreira própria, o A Cor do Som já gravava seus álbuns desde 1977. O 14 Bis surgiu a partir da experiência de Flávio Venturini no Clube da Esquina, mas também no Terço e seu primeiro disco foi produzido em 1979 ("14 Bis", EMI-Odeon).

Liminha, ex-baixista dos Mutantes, atuou diretamente na produção e promoção de muitos grupos surgidos nos ano 1980. O protagonismo dos Mutantes na cena roqueira anterior conferia ao trabalho de Liminha uma legitimidade diante dos novos músicos, que trabalhavam com um artista que provavelmente lhes serviu como referência. Ney Matogrosso, ainda que trilhasse uma carreira dentro da MPB, após o fim do Secos e Molhados, produziu shows e gravou composições de artistas do BRock em seus inícios de carreira. A primeira notoriedade

---

[396] DAPIEVE, op. cit., p. 40.

[397] Cf. DAPIEVE, op.cit., pp.40-41. De acordo com Dapieve, em 1987, Ritchie apresentou-se por três noites seguidas na casa de shows carioca "Canecão", durante o festival "Alternativa Nativa". Mesmo com uma vendagem de discos muito inferior ao início da década, Ritchie permanecia sendo um artista requisitado pelo público.

[398] O filme, no entanto, não foi realizado pelo diretor, após o retorno de "Garota dourada" ter sido muito abaixo da expectativa dos realizadores.

atingida pelo Barão Vermelho veio com a gravação de Ney Matogrosso de "Pro dia nascer feliz", composta por Cazuza e Frejat ("... Pois é", Polygram, 1983). No mesmo disco, Ney gravou a versão feita pela banda carioca João Penca e seus Miquinhos Amestrados de "Tell me once again", chamada de "Calúnias (Telma eu não sou gay"), banda que atuava desde o final dos anos 1970 e que, além de trilhar sua própria carreira e revelar o vocalista Léo Jaime, adotava uma sonoridade muito influenciada pelo rock dos anos 1950.

O rock dos anos 1950, mas também dos 1960, igualmente exerceu influência sobre a produção do BRock. Em outubro de 1983, a revista "Isto é" destinava cinco páginas da sua edição para uma matéria de Marcos Augusto Gonçalves e Rosângela Petta, intitulada "Os herdeiros da brasa, mora", remetendo à gíria comum entre os jovens ligados à Jovem Guarda.[399] A matéria salientava o sentimento de "turma" já presente na geração "rock 80", assim como havia com os anteriores, nos anos 1960. Entre os músicos mais próximos à Jovem Guarda no BRock, foram apontados os cantores e as bandas Magazine (do vocalista Kid Vinil), Blitz (que incluiu o verso "não quero ver você triste assim", de Erasmo e Roberto Carlos, em "A dois passos do paraíso", de Evandro Mesquita e Ricardo Barreto), Lulu Santos (que tinha regravado "O calhambeque", versão de Erasmo para "Road Hog", de Gwen e John D. Loudermilk, cantada por Roberto Carlos), além de Ritchie, Kid Abelha, Rádio Táxi, Léo Jaime. A maneira de compreender o rock da Jovem Guarda pelos novos músicos que a ela se direcionavam vinha do entendimento de ser essa uma música feita de forma descontraída e não introspectiva, como o rock progressivo dos anos 1970. Herbert Vianna, do Paralamas do Sucesso, disse à reportagem: "não faz mais sentido ouvir rock pauleira deitado na cama e olhando para o teto".[400] Esse sentimento de urgência da geração 1980 de fazer com que sua música fosse ouvida pelo grande público, passando pela lógica da produção de massa, fez com que esse momento fosse marcado por uma retomada da aproximação do rock com o grande público, não restrito à cena *underground*, embora ela também fosse atuante. Essa necessidade de falar com o grande público era uma característica fundamental do cinema comercial, que também viu no rock esse mesmo propósito.

O cinema juvenil dos anos 1980 reverenciou essa herança dos anos anteriores do rock brasileiro, que tinha tanto a produção da Jovem Guarda (e a antecedente) como referencial, quanto o rock mais contracultural e o pós-hippie, visto em algumas bandas. No filme "Banana

---

[399] GONÇALVES, Marcos Augusto; PETTA, Rosângela. Os herdeiros da brasa, mora. *Isto é*, 19 outubro 1983. p. 48-52.
[400] Idem, p. 51

split", uma das maiores bilheterias do ano de 1988,[401] a música-título foi composta especialmente por Erasmo Carlos, em parceria com Bernardo Vilhena. O encontro de compositores de duas gerações diferentes do rock foi completado pela gravação feita pelo grupo João Penca (já de uma nova geração do rock). O filme se passa às vésperas de 1964, durante as férias de um grupo de jovens amigos cariocas na cidade de Petrópolis, região serrana do estado do Rio de Janeiro. Ao todo, são ouvidas, parcialmente, 27 canções dos anos 1960 no filme, considerando que as dos Beatles, previstas inicialmente pelo diretor, não foram liberadas para serem utilizadas no longa.[402] O filme estreou num momento de *revival* dos anos 1950 e 1960, reforçados por produções da TV Globo que contemplavam essa temática.[403]

Em "Johnny Love" o diretor João Elias Jr cercou-se de vários profissionais experientes para sua primeira produção de longa-metragem. Entre eles, Sérgio Dias, uma referência do rock dos anos 1970, que compôs 11 músicas especialmente para o filme, incluindo algumas feitas ao estilo *score*. Dias morava fora do país há cerca de cinco anos quando foi convidado pelo diretor a compor as músicas de "Johnny Love". Segundo o *pressbook* do filme, Sérgio Dias estava preparando, à época, uma turnê pelo Brasil, executando a trilha de "Johnny love".[404] O mesmo material, preparado pelos produtores do filme, enfatizam que Sérgio Dias aconselhava o filme para os jovens, marcando a importância do músico como um referência para a geração daquele momento. Dias não só compôs a trilha, como cuidou de toda a produção musical do filme, no qual ainda fez uma pequena participação como músico de apoio da cantora Jô (Ângela Figueiredo), protagonista da história.

A partir da compreensão do diálogo do BRock com a produção anterior nacional, é possível observar as influências mais diretamente externas, com as tendências do punk e do new wave, com ampla repercussão no universo juvenil do momento. O lema "do it yourself" (faça você mesmo) do punk dava o tom do movimento em direção contrário ao preciosismo e virtuosismo de outros subgêneros do rock, contemporâneos a sua produção. Assim, o fundamental dentro da estética punk era a realização e a expressão da mensagem através da música, independente da forma estética que era apresentada. O ato de fazer a música a partir de uma expressão de embate trazia ao punk o sentimento de liberdade, de choque, o que para o contexto brasileiro, era especialmente representativo, visto que as bandas que surgiram na passagem dos anos 1970 para os 1980, eram formadas por jovens já nascidos em meio à

---

[401] ARRASA quarteirão. Os filmes que todo mundo viu. *Filme Cultura*, n. 52, outubro 2010.
[402] VOLTONI, Ricardo. Para balançar velhos corações. *Jornal da Tarde*, São Paulo (SP), 10 março 1988. HENRIQUE NETO, Carlos. Banana Split. Sobremesa dispensável. *Jornal de Brasília*, (DF) 28 fevereiro 1988.
[403] Novelas "Bambolê" (Daniel Más, 1987/88) e minissérie "Anos Dourados" (Gilberto Braga, 1986).
[404] *Pressbook* "Johnny love", p. 17.

ditadura e à censura. Muitos grupos se formaram, sem qualquer qualificação musical, mas com a atitude que o punk previa, tal como ocorria na Inglaterra dos anos 1970, por exemplo.

Considerando o punk como influência sonora, o circuito underground paulista foi o primeiro a se destacar, ainda no final dos anos 1970. Algumas bandas já atuavam naquele cenário, como AI-5, Condutores de Cadáver e Restos de Nada. Os nomes das bandas invocavam essa estética do "sujo", da rejeição, da afronta presente no movimento punk em todo o mundo.[405] A cena punk de São Paulo esteve intimamente ligada a uma produção cultural da periferia, o que sintonizava com a proposta do movimento como um todo. Esse encontrava nos setores marginalizados da sociedade a tematização das canções que criticavam o *status quo*. O punk se tornou tão emblemático nos anos 1970 em boa parte do mundo, que fez, comumente, com que ele não fosse visto apenas como um desdobramento do rock, mas sim, a partir de seus próprios referenciais.[406]

Para o punk brasileiro, o ano de 1982 foi bastante simbólico pela visibilidade que o movimento alcançou nesse contexto. O escritor e dramaturgo Antônio Bivar lançou em 1982 o livro "O que é punk?", dentro da coleção "Primeiros Passos", da editora Brasiliense, sendo uma das primeiras obras do gênero publicadas em língua portuguesa. No mesmo ano, ocorria, provavelmente, o pioneiro festival punk de São Paulo, no Sesc Pompeia, com a participação das bandas Cólera, Extermínio, Olho Seco, Ulster, Anarkódratas e Inocentes.[407] Ainda em 1982, o selo Punk Rock Discos lançava a coletânea "Grito Suburbano", reeditada em 1986 pela New Face, contendo faixas de três bandas paulistas.[408] No ano seguinte, o Circo Voador recebia a "Primeira noite punk do Rio", com as bandas cariocas Coquetel Molotov, Eutanásia e Descarga Elétrica e as paulistas Cólera, Inocentes, Ratos do Porão e Psykóse.[409] O BRock que se desenhou em São Paulo, em meio a essa efervescência punk, ganhou, na maioria das bandas, um ar mais ácido, de crítica às instituições, mesmo que a sonoridade fosse mais próxima de outras tendências ligadas ao rock.

Os Titãs, entre as bandas paulistas, simbolizavam o espírito punk (na máxima "do it yourself"), uma vez que a qualidade instrumental do grupo foi sendo conquistada ao longo da

---

[405] Além disso, a escolha de algumas bandas por nomes que faziam referência direta à repressão (como AI-5, Blitz 64, entre outras) revelam um posicionamento direto de recusa e crítica à situação política do país.
[406] Em 1987 foi produzido o primeiro vídeo home do punk brasileiro, "Os Replicantes em Vortex". Os Replicantes eram uma banda punk gaúcha que contava com o baterista (e depois vocalista) Carlos Gerbase, cineasta de filmes juvenis do circuito gaúcho dos anos 1980. A banda tinha um selo independente no início da carreira, chamado justamente Vortex. O filme apresentava cenas de shows e videoclipes da banda.
[407] VILELLA, op. cit., p. 18.
[408] Cólera, Olho Seco e Inocentes, cada uma com quatro músicas no disco.
[409] VILELLA, op. cit., p. 18.

prática e da carreira que construíram.[410] O grupo, que dividia o vocal entre vários componentes, uma característica pouco comum entre as bandas daquela geração, tinha nas performances ao vivo sua grande marca, corporal e estética. A postura de ruptura comportamental que a banda já apresentava desde o início ficou mais evidenciada nos terceiro e quarto discos ("Cabeça Dinossauro", 1986, e "Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas", 1987, ambos pela WEA). No cinema, além da trilha de "Bete Balanço", os Titãs participaram ativamente de "Areias escaldantes", com quatro canções na trama (dos dois primeiros discos pela WEA, "Titãs", 1984, e "Televisão", 1985), sendo "Babi Índio" através de um videoclipe inserido na narrativa.[411] A participação *diegética* da banda foi além do clipe, já que o grupo atuou em algumas cenas *non senses*, no próprio estilo do filme, uma delas em um salão de beleza, com todos maquiados de maneira exagerada e Branco Mello, como manicure de Verônica (Regina Casé). O filme também apresentava outras duas canções de bandas paulistas que ganhavam projeção em meados da década: o Ira! (com "Núcleo base" e "Longe de tudo") e o Ultraje a Rigor (com "Ciúmes", ouvida na abertura do longa).

O maior sucesso fonográfico do BRock fazia parte da cena paulista, embora não tivesse uma identificação muito clara com o movimento punk – em termos das influências recebidas. O RPM (Revoluções Por Minuto) foi um fenômeno de vendas do período, o que não significou uma carreira muito duradoura para o grupo. Os três discos gravados – sendo um ao vivo, o de maior vendagem – em três anos, registram a força da indústria fonográfica nesse segmento do rock naquele contexto. Paulo Ricardo, ex-colunista da "SomTrês", assumia a velha máxima do vocalista em destaque no rock. Como um exemplo, ao se observar as edições da década da revista "Capricho", que trazia a cada publicação uma modelo feminina em suas capas, chama a atenção o fato de que Paulo Ricardo estampou a capa da edição do mês de agosto de 1986, com uma modelo.[412] Essa foi uma das raras vezes (três, no total) em que um homem apareceu acompanhado de uma das modelos da revista, na década de 1980. As reportagens com o cantor eram recorrentes em outras publicações voltadas ao público adolescente e juvenil.

De acordo com Samantha Quadrat, as bandas de rock de Brasília tinham como característica comum, em geral, serem formadas por jovens da classe média alta, filhos de professores universitários, funcionários públicos e embaixadores que, pelas próprias

---

[410] DAPIEVE, op. cit. p. 91.
[411] Além de "Babi Índio", participaram da trilha "Não vou me adaptar", "Televisão" e "Massacre", a única presente no disco com a trilha sonora do filme.
[412] *Capricho*, São Paulo, Editora Azul, n. 612, agosto 1986.

limitações espaciais da cidade, conviviam muito proximamente, o que facilitava a criação de *points* identificados com essa cultura juvenil roqueira, frequentados por essa camada social.[413] A influência do punk em Brasília se revelava na constituição de uma sonoridade e composições que visavam ao choque da realidade, uma vez que, sendo a cidade a capital política do país (o Distrito Federal), e ainda em tempos de ditadura, as temáticas de violência policial, corrupção e censura tornavam-se mais palpáveis a essa juventude urbana da década de 1980 – embora fossem também vivenciadas por grupos de outras regiões do país, no mesmo período.

A banda de maior repercussão desse cenário foi a Legião Urbana, formada pela cisão de um grupo anterior – Aborto Elétrico, do qual também se originou o Capital Inicial – sendo seu vocalista, Renato Russo, um dos compositores mais destacados pela imprensa daquele período. Apesar de o primeiro disco da banda só ter sido gravado em 1985 ("Legião Urbana", EMI-Odeon), o grupo já se fazia presente na programação de rádios de rock fora de Brasília, como a rádio Fluminense, e em casas de shows, como a Napalm, em São Paulo, e o Circo Voador, no Rio.[414] Curiosamente, de todas as bandas entre aquelas que alcançaram maior visibilidade no BRock, a Legião Urbana foi a única a não participar de longas-metragens na década de 1980, nem nas trilhas, nem atuando.[415] Renato Russo, à época, declarou na revista "Bizz", de abril de 1987, que tinha o desejo antigo de escrever e produzir para cinema, mas que era uma atividade muito difícil no país.[416] O produtor Cacá Diniz comentou que havia o interesse de incluir a banda nas trilhas dos filmes de Lael Rodrigues, mas não foi possível se chegar a um acordo.[417] Ainda assim, o diretor tinha o projeto de entrevistar o vocalista da banda Legião Urbana em um documentário que seria intitulado "Rock 89".[418]

Contemporâneos de Brasília da Legião Urbana, o Capital Inicial e a Plebe Rude também conseguiram espaço nas grandes gravadoras, durante esse período de atenção voltada ao rock pela indústria fonográfica. O primeiro álbum do Capital Inicial, homônimo, foi lançado em 1986 (Polygram), após o sucesso comercial da Legião Urbana. Em 1985, o single "Leve Desespero" já fazia parte do disco com a trilha sonora de "Areias escaldantes" (que também trazia, apenas no filme, a canção "Descendo o rio Nilo", lançada no primeiro EP da

---

[413] QUADRAT, op. cit., p. 98.
[414] DAPIEVE, op. cit., p. 131.
[415] Dado Villa-lobos, guitarrista da banda, compôs algumas trilhas sonoras para o cinema, a partir do fim da banda, sendo as primeiras delas em "Buena Sorte" (Tânia Lamarca, 1997) e "Bufo e Spallanzani" (Flávio Tambellini, 2000).
[416] *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n. 21, abril de 1987. p. 31.
[417] Entrevista com Cacá Diniz, produtor de cinema, realizada por Diego Salim em 16 de janeiro de 2013.
[418] DUMAR, Deborah. Infecção tira Lael de cena. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 19 janeiro 1989.

banda, junto a "Leve Desespero"). No mesmo ano em que era produzido o filme "Areias escaldantes", também chegava ao circuito cinéfilo o longa "Rockmania", que tinha a faixa "Proteção", da Plebe Rude em sua trilha.[419] A música fazia parte do primeiro álbum da Plebe Rude, "O concreto já rachou" (EMI, 1985). Ainda que as duas músicas não tivessem o destaque de um videoclipe nas produções nas quais foram incluídas – como outras bandas conseguiam à época –, a participação em filmes juvenis com grande apelo comercial poderia servir como divulgação para seus trabalhos que iniciavam no mercado fonográfico. Por outro lado, revela ainda uma abertura dos produtores cinematográficos a bandas fora do eixo Rio-São Paulo, o que era inevitável num momento de expansão geográfica do gênero no país.

Plebe Rude, Capital Inicial e Legião Urbana são exemplos de bandas brasilienses do BRock que tomavam a postura punk como ímpeto para as composições, a atitude e postura de impacto social. Em se tratando de sonoridade punk rock, algumas bandas do Distrito Federal criaram um circuito próprio, mais afastado das grandes gravadoras. O grupo Detrito Federal foi um exemplo desse estilo que adentrou o cenário das *majors*, através do contrato com a PolyGram para o lançamento do seu disco "Vítimas do milagre", em 1987.[420] A gravadora apostou no single "Sun City", incluindo-o no disco com a trilha sonora de "Rádio Pirata", mas a sonoridade do Detrito, a essa época, já não era tão identificada com o movimento punk. A produção juvenil cinematográfica, assim como as *majors* fonográficas, privilegiava bandas mais voltadas ao new wave, românticas, e até aquelas influenciadas pelo punk, mas com uma proposta mais comercial.

De forma similar ao punk, o heavy metal não encontrou muito espaço nas trilhas dos filmes dos anos 1980 brasileiros. A banda paraense, formada ainda nos anos 1970, Stress, teve sua música "Heavy metal" incluída no disco lançado pela Polydor (selo da Polygram) de "Rockmania", embora a mesma não fosse apresentada no filme. A PolyGram havia lançado no ano de 1985 o álbum "Flor atômica", do Stress, que continha a faixa presente no referida trilha sonora. A cena heavy metal também coexistiu nesse período de explosão do BRock, embora não fosse muito projetada na grande mídia, que absorveu com mais facilidade outras tendências do rock. Os temas mais ligados ao que se convencionou denominar "satanistas" do heavy metal, no contexto brasileiro, foram perdendo espaço para letras de contestação política

[419] A música é ouvida em pequenos trechos, de fundo, antecedendo um diálogo entre o produtor da gravadora e Duda, o cantor do filme (vivido pelo também Marcelo). A música não faz parte do disco lançado pela gravadora Polydor, assim como as outras canções presentes ao longo da trama.

[420] A banda baiana Camisa de Vênus também tinha uma sonoridade mais próxima do punk e conseguiu-se aproximar de um público menos restrito que o *underground*, no período.

ou temas mais característicos de cada banda.[421] A banda brasileira Sepultura trilhou uma carreira internacional de sucesso, impulsionados pela abertura que o "Rock in Rio" criara com a introdução de artistas do estilo, em apresentações como as de Ozzy Osbourne e Iron Maiden. O público do evento, em um número expressivo, foi composto pelo que, parte da imprensa, denominava de "metaleiro", o que justificaria a recusa por parte desse, de shows como os de Kid Abelha e Eduardo Dusek no mesmo festival.[422] As revistas especializadas em rock, ou mais inclinadas a essa abordagem, traziam recorrentemente reportagens sobre o esse estilo do rock, que se pautava no virtuosismo instrumental, além de serem identificados pelas roupas pretas e acessórios metálicos – que se tornaram uma marca reproduzida pela indústria da moda. A "Bizz" dedicou, nos seus primeiros anos, uma coluna especial chamada "Heavy metal", que apontava as últimas notícias das bandas de sucesso internacional e as novidades no mercado brasileiro referentes a tal estilo do rock.

Conforme já fora apontado, os festivais de rock no Brasil ficavam restritos tanto pela própria cena roqueira se situar mais no *underground*, quanto pelo maior controle do Estado sobre eventos juvenis desse porte. Os chamados festivais da canção ou da música brasileira serviram de palco para que algumas bandas de rock se apresentassem, em busca de alguma visibilidade no cenário musical. Na edição do MPB-Shell de 1981, transmitido pela TV Globo, a banda Gang 90 & as Absurdettes, liderada pelo jornalista carioca Júlio Barroso – que escrevia na revista "SomTrês" – se apresentou na quarta eliminatória do festival com a canção "Perdidos na selva", sendo os porta-vozes da "nova onda" do rock internacional, em sua versão brasileira. A música foi incluída na trilha de "Menino do rio", antes mesmo do lançamento do primeiro álbum da banda ("Essa tal de Gang 90 & As Absurdettes", RCA, 1983). Com a morte de Júlio Barroso, em 1984, a banda se reconfigurou, adotando apenas o nome "Gang 90", que resultou em dois discos seguintes e a participação na trilha do filme "Areias escaldantes", com a canção "Eu sei, mas não sei". Na mesma trilha, a ex-participante do grupo, Mae East, cantava "Fire in the jungle" (gravada num compacto lançado pela EMI holandesa). O que o Gang 90 havia exposto em sua participação no MPB-Shell de 1981 era o new wave, que como a descontração da Jovem Guarda, contribuiu para a estética, sobretudo, de bandas cariocas do rock do anos 1980.

A banda carioca Blitz foi o primeiro grande fenômeno de vendas do BRock e sintetizava a experiência plural do Circo Voador, no qual a banda havia se formado. A

---

[421] *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n. 31, fevereiro 1988.
[422] O FUROR das guitarras. *Veja*, São Paulo, n. 854, 16 janeiro 1985. pp. 76-81.

teatralização, as roupas coloridas, as letras cotidianas e irônicas somavam-se à sonoridade do rock new wave. Evandro Mesquita, vocalista da banda, antes mesmo da Blitz lançar seu primeiro compacto – em julho de 1982, "Você não soube me amar" (EMI/Odeon), com 100 mil cópias vendidas em três meses[423] – exercitava seus atributos de ator, cuja base de formação era o grupo "Asdrúbal trouxe o trombone", no filme "Menino do rio", no qual cantava algumas curtas canções em luaus. O jovem Paulinho, interpretado por Evandro, fazia parte dos amigos da praia do protagonista Valente (André di Biasi), num clima de descompromisso similar ao que Evandro apresentaria nas letras da Blitz. O sucesso imediato do grupo, num momento em que a indústria se reaqueceu com a efervescência do rock, encaminhou a banda a um reconhecimento nacional em grandes proporções. Os três álbuns lançados entre 1982 e 1984 possibilitaram à banda a apresentação em dois dias da primeira edição do "Rock in Rio", em 1985. No ano de 1984, a revista "Capricho" cedeu 8 páginas da edição de novembro ao grupo, num encarte chamado "Jornal da Blitz".[424] Além de reportagens individuais com os membros da banda, a publicação afirmava que no ano de 1985 seria produzido um filme com a Blitz – o que não ocorreu, de fato. Em 1986, a banda se desfez e um dos seus legados no BRock foi justamente o de incentivar que bandas semelhantes perseguissem o sucesso comercial, aproveitando-se o momento favorável do mercado fonográfico.

Uma das bandas cariocas a experimentar sonoridades diferentes das convencionalmente adotadas pelas bandas contemporâneas foi o Paralamas do Sucesso, cujo primeiro disco foi gravado em 1983 ("Cinema Mudo", EMI-Odeon). Os Paralamas foram chamados de "anti-heróis do rock", pela "Sétimo Céu", em 1985, pela postura estética diferenciada em meio ao rock nacional.[425] O *ska* e o *reggae*, misturados à guitarra do rock, foram marcas do trio (Herbert Vianna, João barone e Bi Ribeiro), que conseguiu sucesso em países vizinhos, como a Argentina. Participaram da trilha do filme "Lili, a estrela do crime", com a canção "Don't give me that" (com Peter Metro). Além dessa canção, "Bora bora" foi incluída na trilha, assinada por Rita Lee e Roberto de Carvalho, de "Dias melhores virão" (Carlos Diegues, 1989). Ambos os filmes não eram voltados ao rock ou ao público jovem diretamente, mas contavam com outros nomes do rock dos anos 1980, como Kid Abelha e Lobão, no primeiro caso, e Ritchie, no segundo.

---

[423] DAPIEVE, op. cit., p. 54.
[424] *Capricho*, São Paulo, Editora Azul, n. 591, novembro 1984.
[425] *Sétimo Céu*, Rio de Janeiro, n. 353, novembro 1985.

Outra banda carioca com uma identidade mais próxima ao new wave foi o Biquíni Cavadão, que só gravou seu primeiro disco em 1986, pelo selo Polydor ("Cidades em Torrentes"). No filme "A cor do seu destino", a banda aparecia tocando numa festa com os jovens da trama (atuando como uma banda fictícia), ambientando esse espaço característico das festas juvenis intimistas entre amigos, ao som de rock. O convite feito pelo diretor veio antes do lançamento do primeiro álbum e a banda participou da trilha com três canções ("Cadela Pornográfica", "O Drama", captadas em som direto, instrumental e "No mundo da lua", primeiro compacto do grupo). O single "Tédio", lançado em 1985, foi incluído pela gravadora PolyGram no disco de "Rockmania".

Apesar de serem três centros de concentração do BRock, São Paulo, Brasília e o Rio de Janeiro não eram, certamente, os únicos polos de atração de bandas desse período. No Rio Grande do Sul, na segunda metade da década, algumas bandas tiveram seus discos gravados e comercializados em todo o país. Entre as mais destacadas, estavam os Engenheiros do Havaii, que tiveram seu disco "Longe demais das capitais" lançado pela RCA. O disco contava com a participação de Bruno Gouveia, vocalista do Biquíni Cavadão, na faixa "Todo mundo é uma ilha". Augusto Licks, guitarrista dos Engenheiros, fez parte do elenco do filme "Deu pra ti, anos 70", assim como Wander Wildner, da banda Os Replicantes, no contexto de produção de filmes em Super-8, característicos da cena juvenil gaúcha do início dos anos 1980. Na esteira do sucesso do Engenheiros, a banda Nenhum de Nós também obteve destaque entre as bandas gaúchas, a partir do *hit* "Camila, Camila", sendo uma das primeiras a gravar pelo selo Plug, da RCA. A música-título do terceiro disco, "Extraño", fez parte da trilha do filme "Gaúcho negro" (Jessel Buss, 1991), no qual a banda aparecia executando a canção, em um festival com a participação de grupos "tradicionais" de música gaúcha. Os já citados anteriormente Os Eles foram incluídos em "Rádio Pirata" e, de maneira geral, essas bandas gaúchas surgidas após 1987 no mercado das grandes gravadoras, tiveram poucas oportunidades de se relacionarem mais intimamente com a produção cinematográfica de longa-metragem brasileira. O final da década já clarificava as dificuldades de realização de filmes brasileiros no contexto de desmonte da Embrafilme.

A produção cinematográfica brasileira ancorada no rock foi principalmente feita sob os moldes do gênero juvenil, ainda que canções de rock continuassem a participar de filmes que não assumiam essa característica. Mas, em comparação às décadas anteriores, o volume de canções de rock presentes nas trilhas de filmes marcadamente voltados a um público juvenil foi o maior de toda a história do cinema brasileiro até então. Algo que se coaduna com

a emergência do BRock enquanto um segmento consistente na música brasileira, apesar do seu *boom*, em termos mercadológicos, ter durado cerca de seis anos (entre 1982 e 1987). O final da década de 1980 ficou marcado pelas sucessivas tentativas de estabilização da moeda e a indústria fonográfica, como quase todos os setores da economia, foi atingida, tendo sua produção entrado em uma fase decrescente.

Ao mesmo tempo, a novidade do rock dos anos 1980, como era comumente divulgado, já havia deixado para trás uma série de experimentações que colocaram o gênero num patamar consolidado dentro do mercado. Eventos como o "Rock in Rio", por exemplo, contribuíram para a sustentação de um segmento roqueiro no país, não como uma produção dispersada ou inconstante. Antônio Carlos Miguel constatava na "SomTrês" de setembro de 1988, o fato dos shows ainda estarem abertos para as bandas de rock, inclusive os internacionais, apesar das programações radiofônicas e dos lançamentos da indústria fonográfica apontarem a diminuição da presença do rock no mercado.[426] Ao lado desse movimento, os ciclos próprios das indústrias culturais rodavam suas manivelas para a renovação comercial, enfatizando, a partir de 1987, ritmos regionais – o que atravessou os anos 1990 (com a ascensão da música sertaneja do centro-oeste e interior de São Paulo, do samba reggae e depois, o axé music baianos, o pagode paulista, o funk carioca, o rap e o hip-hop da periferia de São Paulo, o forró de alguns estados nordestinos etc.). A revista "Bizz" de dezembro de 1988 fazia um balanço da música do ano verificando ter sido um "ano de armações e da música brega" (se referindo a artistas como Fagner, Jane Duboc, a apresentadora infantil Angélica, entre outros.).[427] A perda de espaço para reportagens sobre bandas de rock em outras revistas (como a "Capricho", a "SomTrês) é, igualmente, visível, embora ele permaneça como um integrante das notícias e matérias sobre música brasileira e internacional.

A principal diferença, possivelmente, da produção do BRock para outros períodos foi a manutenção de um número expressivo de artistas que permaneceram em carreiras sólidas no mercado fonográfico e musical, de maneira mais ampla, identificados como artistas de rock, ou, ao menos, de "pop/rock" – enquanto nas décadas anteriores a maior parcela dos ídolos juvenis não mantiveram-se na cena musical ou passaram a integrar outros estilos. A aproximação com o final da década possibilitou que os artistas reconfigurassem seu espaço dentro do meio musical brasileiro. O alargamento das fronteiras do rock e sua consolidação

---

[426] *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n.117 setembro 1988.
[427] *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n. 42, dezembro de 1988.

exigiu uma menor necessidade dos artistas em se afirmarem com os rótulos da indústria fonográfica, além de facilitar as estratégias de flutuação para outros estilos, num momento de pulverização da atenção do meio musical entre mais gêneros diferentes do que o fora quando do surgimento do BRock.[428]

O BRock também produziu uma marca geracional para aqueles grupos, que não tinham um (ou alguns) programa que os reuniam, mas vários, além dos shows, apresentações em festivais (em número ascendente nos anos 1980), rádios, enfim, as bandas de rock dos anos 1980 criaram redes e laços de afeto que os tornaram uma espécie de "turma" do rock – embora as tensões e divergências fossem constantes.[429] O cinema brasileiro apostou no rock, sobretudo nesse período, confiante no retorno que o gênero trazia em meio a um vasto público. Por ser menos imediata do que outras áreas, como a música, a produção cinematográfica – que entre o projeto e o lançamento comercial pode durar meses ou até mais de um ano – tinha que apostar em algumas bandas e cantores, sem ter certeza se elas iam corresponder à época da exibição dos filmes. O cinema de Lael Rodrigues esteve amparado por toda essa trajetória da música rock no cinema, não só brasileira, mas internacional. Seus filmes possibilitaram o lançamento de artistas, alguns com sucesso relacionado às suas obras (como o Barão Vermelho). A filmografia de Lael é um registro desse momento em que o rock era tomado como expressão preferencial da juventude urbana dos grandes centros do país.

---

[428] Lulu Santos, por exemplo, na "Sétimo Céu" de setembro de 1985, afirmou à publicação: "minha música é rock e eu faço questão de identificá-la com a música popular brasileira". edição n. 351. Um ano depois, à revista "Capricho", o posicionamento do cantor era diferente: "não quero responder pelo rock, porque não sou rock. quando eu comecei, qualquer um que tocasse guitarra era chamado roqueiro, coisa que nunca me denominei. O rock é dos Estados Unidos. O que está sendo feito aqui é música pop de guitarra". *Capricho*, São Paulo, Editora Azul, n. 615, novembro 1986. p. 17.

[429] Algumas polêmicas eram frequentes entre as artistas do BRock. Uma delas era a relação entre as diferenças entre as bandas de São Paulo e Rio de Janeiro. Paula Toller, do Kid Abelha, afirmou à revista "Bizz", em 1986: "os paulistas podem ter mil méritos, mas têm o vício de achar que os cariocas ficam o dia inteiro na praia". *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n. 8 março 1986. p.47.

CAPÍTULO IV

LAEL RODRIGUES: TRAJETÓRIA CINEMATOGRÁFICA E O DIÁLOGO COM QUESTÕES DO SEU TEMPO

> "Eu parti muito do que eu queria fazer, da necessidade que via de um público jovem ter um produto cultural, principalmente dentro do cinema, filmes com a sua linguagem, a sua identidade. E aí você vai somando toda a sua experiência dentro do que já foi feito no cinema, dentro do que está sendo feito em outros veículos".
>
> Lael Rodrigues, *Filme Cultura*, novembro 1988.

A grande sensação juvenil no cinema brasileiro da década de 1980 foi possibilitada por inúmeros fatores, já explicitados nos capítulos anteriores. O cinema comercial percebeu na juventude um filão a ser explorado, o que rendeu produções com ampla reverberação nos circuitos cinematográficos, embora não gozassem, comumente, de "prestígio artístico". Muitos diretores se lançaram a não apenas atingir comercialmente essa geração, mas a tentar compreender suas demandas, desafios, questionamentos e expectativas profissionais, afetivas, políticas. O resultado desse encaminhamento pode ser notado pelo volume de produções cinematográficas, oriundas de diferentes polos, que se fizeram presentes nos anos 1980, como, talvez, ainda não o tivesse existido.

O ponto de coesão feito pelo rock – suas letras, sonoridades, artistas, sociabilidades – entre o cinema e essa gama de espectadores gestou uma cultura de massa que se apoiava em diversas fontes, como a televisão, as revistas especializadas, os *points*, os discos. Grupos e solistas que sequer chegariam a gravar seus próprios LPs (no máximo, conseguindo um compacto com as gravadoras) participavam das trilhas sonoras desses filmes juvenis, às vezes com bastante destaque. Artistas como Adriana Riemer, Txã!, Metralhatxeca, que não tiveram continuidade ou sucesso fonográfico, misturavam-se a outros como RPM, Barão Vermelho e Marina Lima, importantes nomes desse cenário musical juvenil brasileiro, também inserido no cinema. De todo modo, os artistas eram apostas das gravadoras, que a partir da simbiose entre as indústrias fonográfica e cinematográfica, criavam maiores possibilidades de sucesso comercial, enquanto, por outro lado, acabava por fomentar e contribuir para a consolidação de uma cultura cinematográfica juvenil naquele contexto.

Em se tratando do número de produções, de destaque midiático, sucesso comercial e, sobretudo, de incorporação de representatividades juvenis no cinema, o diretor Lael Rodrigues transformou-se em uma espécie de síntese do “cineBRock”, esse cinema juvenil ancorado no expressivo rock dos anos 1980. Os caminhos percorridos pelo diretor até sua chegada ao posto de diretor de longas-metragens de sucesso comercial reconstituem redes afetivas, formações políticas e intelectuais, escolhas estéticas e aprimoramento das técnicas adiante utilizadas por ele em suas produções. Em seus próprios filmes acumulava funções de produtor, montador, argumentista, roteirista, além de diretor. Por outro lado, aprendeu a prática cinematográfica através da ideia de equipe, fundamental para o estabelecimento de sua carreira. Sua história é cenário de uma trama filmada, mas não exibida, que se mantém escondida através de negativos perdidos em meio aos arquivos do cinema brasileiro. Estes apontamentos que se seguem têm como objetivo contribuir para a recuperação, ainda que parcialmente, da filmografia de Lael Rodrigues, cujos filmes tornaram-se marcas geracionais identificadas a culturas juvenis dos anos 1980.

4.1 A trajetória cinematográfica do diretor Lael Rodrigues

Apesar de nascido no estado de São Paulo, criado em Minas Gerais e iniciado seus estudos universitários em Brasília, os três longas de Lael Rodrigues se passam no Rio de Janeiro, cidade na qual ele viveu e concluiu seu ensino superior, no curso de Cinema, da Universidade Federal Fluminense (UFF), no ano de 1975, em Niterói. O magnetismo que a cidade do Rio de Janeiro exercia sobre Lael faz da sua trilogia uma mostra de sua representação urbana, cenário dos acontecimentos de onde partem tendências para influenciarem diversas áreas do país. O BRock está no centro desse espaço abordado pelo diretor, construído à maneira do seu olhar sobre a cidade.

Lael Alves Rodrigues nasceu em 1951, na cidade de Campos do Jordão, São Paulo, mas foi criado em Caldas, no sul do estado de Minas Gerais. Sua biografia, sobretudo os eventos anteriores a sua produção nos anos 1980, é difícil de ser recuperada com riqueza de detalhes através dos arquivos, visto que, embora num período de quatro anos tenha lançado três longas-metragens, existe certo vazio sobre sua trajetória nos principais livros sobre o cinema brasileiro. Bouillet observa que, na “Enciclopédia do Cinema Brasileiro”, organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, por exemplo, não há um verbete exclusivo para o

diretor – entre os 706 que compõem a coleção. Ainda assim, Lael é mencionado em doze outros.[430]

Ao chegar à capital federal para cursar arquitetura na Universidade de Brasília (UnB), decisão da qual era até então convicto, Lael assistiu a algumas aulas com Cecil Thirré, em uma matéria de cinema voltada ao seu curso. O contato foi o suficiente para que Lael passasse a fazer outras matérias da área de cinema, deixando as suas certezas sobre a arquitetura para trás.[431] A experiência do contato com a produção audiovisual, ainda que de maneira muito simples, possibilitada pela UnB – e pelo curso ministrado por Thirré – atingiu, à mesma época, outra estudante da universidade, que se tornaria grande parceira de Lael Rodrigues: Tizula Yamasaki.[432] Tizuka, paulista como Lael, havia tentando entrar em cursos de arquitetura de outras instituições, mas se sentiu atraída pela proposta de integração entre as diversas produções artísticas, inclusive o curso de Arquitetura e Urbanismo, que se uniam no Instituto Central de Artes (ICA), da UnB. Nos dois anos em que esteve na UnB (entre 1969 e 1971), Lael teve contato com cineastas que se tornaram referências para sua carreira, como Vladmir Carvalho e Fernando Duarte, professores do curso de cinema.

Desde 1964, com a instalação do governo ditatorial, a UnB se tornou um foco de atenção das forças policiais, pela aglomeração de jovens em torno de intelectuais e de toda uma produção artística e cultural que questionava as sendas do poder instituído, espacialmente tão próximo. Já nesse ano, cerca de 15 professores da universidade foram sumariamente demitidos, acusados de "subversão". Seguiram-se a eles aproximadamente outros duzentos, que pediram seus próprios desligamentos, por se sentirem tolhidos em sua prática de produção de conhecimento diante do regime repressor, que adentrava o campus da universidade com as tropas militares.[433] Entre os professores que deixaram a UnB, 36 eram docentes do ICA, como Rogério Duprat, Jean-Claude Bernadet, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros.[434] Em 1971, a situação de controle sobre o Instituto foi agravada com a dissolução do curso de cinema e da separação de várias áreas em departamentos diferentes.

---

[430] BOUILLET, op. cit., p. 27.
[431] COMUNICAÇÃO com o público jovem (Entrevista com Lael Rodrigues). In: *Filme Cultura* n° 48 – Diretores estreantes. Fundação do Cinema Brasileiro, Novembro, 1988. p 138.
[432] . Cf. Disponível em <http://www.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=7062> Acesso em: 20 janeiro 2013.
[433] Idem.
[434] Cf. disponível em: <http://www.ida.unb.br/index.php?option=com_content&view= article&id=3&Itemid= 119> Acesso em: 20 janeiro 2013.

Nesse momento, Lael já era o representante dos estudantes do curso de cinema, o que fazia com que sua articulação ficasse bastante visada.[435]

Com o fechamento do curso de cinema da UnB, alguns alunos, entre eles Lael Rodrigues e Tizuka Yamasaki, foram transferidos para a UFF. O curso de cinema dessa universidade iniciou-se, em 1968, dentro da área de comunicação social e teve como idealizador Nelson Pereira dos Santos. Esse cineasta se tornou um ícone para aquela geração dos anos 1960 interessada no audiovisual, pela sua extensa trajetória na cinematografia nacional, sendo ainda um dos principais nomes do Cinema Novo. A opção de boa parte dos egressos da UnB pela UFF – havia ainda o curso de cinema da Universidade de São Paulo (USP), com os também ex-professores da UnB, Paulo Emílio Salles Gomes e Jean-Claude Bernadet – trazia a admiração por Nelson como fator motivador. Tunico Amâncio, professor do curso de cinema da UFF desde a década de 1980 e aluno da primeira turma de cinema da universidade, acredita que a presença de Nelson Pereira dos Santos era um dos principais fatores para a escolha dos estudantes em geral, não apenas os de Brasília, pelo curso de cinema da universidade.[436] Ainda que a estrutura do curso fosse sendo construída ao longo dos anos e a presença física de Nelson Pereira dos Santos não fosse muito sentida, a articulação que o cineasta promovia possibilitou o contato de muitos deles com suas primeiras experiências práticas do fazer cinematográfico. Cacá Diniz, que também ingressara na UFF, em 1969, recorda a chegada dos alunos da UnB na produtora Regina Filmes, de Nelson Pereira, que intermediou a entrada dos mesmos na universidade.

Quando foi entrevistado pela revista "Filme Cultura" em 1988, na edição especial com diretores estreantes da década, Lael Rodrigues comentou que, tanto a experiência na UnB, quanto a na UFF, tinham sido menos úteis para a sua formação técnica e mais para os contatos e conhecimento sobre a área, em geral.[437] O curso de cinema da UFF, de início, não possuía uma grade específica, nem mesmo equipamentos adequados ou material de reposição suficiente, uma vez que o próprio cinema brasileiro, em geral, começava a introduzir novas técnicas de filmagem e captação sonora apenas no início dos anos 1970, conforme já fora apontado no primeiro capítulo.

---

[435] COMUNICAÇÃO com o público jovem (Entrevista com Lael Rodrigues). In: *Filme Cultura* n° 48 – Diretores estreantes. Fundação do Cinema Brasileiro, Novembro, 1988.p. 138.
[436] Entrevista com Tunico Amâncio e Breno Kuperman, professores do curso de cinema da UFF, realizada por Diego Salim, em 05 de janeiro de 2013.
[437] COMUNICAÇÃO com o público jovem..., op. cit., p. 140.

De acordo com Tunico Amâncio, vários movimentos foram feitos à época para convencer a reitoria a investir no curso. A partir de 1971, a chegada dos "professores filósofos", seguidos pelos "técnicos", como denomina Amâncio, trouxe uma estruturação maior às disciplinas voltadas à área do cinema.[438] Entre os filósofos estava Breno Kuperman, diretor do curso quando da chegada dos estudantes da UnB – de acordo com Amâncio eram menos de dez alunos. Esse período coincide com uma série de possibilidades mais abertas aos alunos, a partir de Nelson Pereira dos Santos, de acompanharem os *sets* de filmagem das suas produções, atuando em pequenas funções. Essa é, para Tunico Amâncio, a grande característica do curso de cinema da UFF em seus primeiros anos, que o diferenciava do seu contemporâneo da USP. Enquanto a Universidade de São Paulo, centrada nas figuras de Bernadet e Paulo Emílio, tinha sua atenção voltada à crítica, a UFF, cujo baluarte era Nelson Pereira dos Santos, era essencialmente direcionada à prática. Essa tradição forjada desde os primeiros anos foi reforçada pela chegada do grupo de Brasília, que já possuía uma ótica da realização, do fazer cinematográfico.[439]

Ainda antes de trabalharem mais diretamente com Nelson Pereira, Lael e Tizuka participaram do primeiro curta-metragem produzido pelo curso de cinema da UFF. "Escola de Comunicação" (16mm, p&b, 336 pés, 10 min) foi dirigido por Miguel Freire, também recém-chegado da UnB, e filmado em 1972. O documentário abordava as escolas de comunicação, "sua criação e seus problemas", como informa a ficha catalográfica arquivada no curso de cinema da universidade. Lael atuou como assistente de produção (junto com Osório Pereira Mendes) e Tizuka fez o still, atividade que a aproximaria de Cacá Diniz adiante. O jornal "Correio Braziliense" informava em 1989 que Lael possuía os negativos de uma filmagem realizada com Nelson Pereira dos Santos, nos primeiros meses de sua chegada à UFF, da "Festa do Divino", em Pirenópolis, Goiás. No ano de 1974, ainda na universidade, Lael participou com aquilo que ele define como uma "ajuda indireta" no filme "O amuleto de Ogum", de Nelson Pereira dos Santos, sem, no entanto, especificar quais funções teria exercido.[440] Os créditos do filme não indicam a atuação de Lael, apenas a de Tizuka, como assistente de direção e Cacá, como diretor de produção.

---

[438] Entrevista com Tunico Amâncio e Breno Kuperman, professores do curso de cinema da UFF, realizada por Diego Salim, em 05 de janeiro de 2013.
[439] Idem.
[440] COMUNICAÇÃO com o público jovem..., op. cit. p. 138.

Cacá Diniz havia saído da faculdade antes mesmo de completar um ano de curso, pois já atuava na área cinematográfica, o que ocupava quase todo seu tempo.[441] Através de Nelson Pereira dos Santos, com quem trabalhava frequentemente, Cacá conhecera Tizuka, a convidando para fotografar alguns filmes publicitários com cuja produção ele estava envolvido. A atuação dos dois ao lado de Nelson foi importante, segundo Cacá, pois o diretor se abria ao novo, não tendo um processo de trabalho coercitivo, pelo contrário, exercitava uma noção de pluralidade, com a qual ele e Tizuka se identificavam e que seria um dos fundamentos da produtora criada por eles e Lael.[442] Apesar de Cacá e Tizuka participarem de trabalhos com Nelson Pereira dos Santos, Lael Rodrigues não integrava essas equipes de filmagens. Cacá afirma que o "espaço libertário de Lael batia um pouco com o do Nelson", indicando que havia diferenças substanciais entre eles no entendimento da condução do processo cinematográfico.[443] O contato entre Lael e Nelson vinculou-se mais propriamente às experiências promovidas pelo tempo universitário. Através de Tizuka, Lael Rodrigues conheceu Cacá e os três formaram uma produtora de filmes, que seria responsável pela realização de obras de grande destaque, inclusive de público, no cinema brasileiro dos anos 1970 e início dos 1980.

Em 1976 foi fundado "oficialmente" o Centro de Produção e Comunicação (CPC), no seio dessa experiência cinematográfica gestada, em parte na universidade, em outra no campo da prática de cinema. O CPC, que já se articulava desde 1974, se assumia como uma "empresa e administradora de filmes cinematográficos" e teve sua primeira sede na Rua Marechal Cantuária, na Urca, Rio de Janeiro.[444] Em torno do CPC estavam, além de Lael Rodrigues, Tizuka Yamasaki e Cacá Diniz, ainda a diretora de arte Yurika Yamasaki[445] e o fotógrafo Edgar Moura[446] que, apesar de não serem sócios da empresa, contribuíam

---

[441] Cacá Diniz, antes de trabalhar com Tizuka e Lael, já havia fundado outra produtora, aos 23 anos de idade, chamada "Paraíso Filmes", em parceria com Luiz Carlos Lacerda (Bigode), responsável pela produção do filme dirigido pelo último, "Mãos vazias", em 1971.

[442] Entrevista com Cacá Diniz, produtor de cinema, realizada por Diego Salim em 16 de janeiro de 2013.

[443] Idem.

[444] *Pressbook* "Parahyba mulher-macho", p. 9.

[445] Yurika Yamasaki formou-se em Comunicação Social, mas foi no cinema que trilhou sua carreira profissional mais destacada. Sua primeira direção de arte foi em "Gaijin – caminhos da liberdade" (1979), dirigido por sua irmã Tizuka. Premiada em alguns festivais, Yurika fazia parte do núcleo de atividades do CPC e, posteriormente, da Ponto Filmes. Desenvolveu projetos paralelos na área de publicidade e na televisão e, ao longo das décadas de 1990 e 2000 foi diretora de arte de alguns filmes, como "Aparecida – o milagre" (Tizuka Yamasaki, 2010) e "Lavoura arcaica" (Luiz Fernando Carvalho, 2001). Cf. RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luís Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 1997, p. 579.

[446] Edgar Moura é um conceituado fotógrafo do cinema brasileiro, nascido em 1948, no Rio de Janeiro. Na década de 1970 iniciou seus trabalhos cinematográficos, antecedidos pela sua passagem, em 1968, pelo jornal "Última Hora" e pela graduação, em 1972, em Bruxelas, em imagem fotográfica e cinematográfica. De 1976 a 1978, de volta ao Brasil, atuou como professor universitário de fotografia do curso de Cinema da Universidade

diretamente no processo de discussão dos roteiros e de criação. Como sócios, também participaram do CPC, por algumas produções, Sérgio Otero, logo no início, José Frazão, que entrou após a saída Otero, em 1977, ficando até 1982 e Mendel Rabinovitch – este apenas na ocasião da produção de "Gaijin, Caminhos da liberdade" (Tizuka Yamasaki, 1979).[447]

Essa colaboração inventiva que envolvia vários cineastas num mesmo projeto fazia com que o CPC tivesse uma unidade, a ponto de Lael afirmar que se sentia autor de todos os filmes nos quais trabalhara, assim como não se prendia à autoria única dos seus longas.[448] O diretor comentara que essa relação existente entre os sócios da empresa fizera com que ele se sentisse muito mais seguro para realizar seu primeiro longa-metragem, uma tarefa muito desafiadora para qualquer cineasta, pelos riscos que se corre no lançamento para um grande público.[449] Tunico Amâncio acredita que, mais do que um núcleo de produção, o CPC se configurou como um centro de realização, criando um cinema de nicho, muito comum nos Estados Unidos, mas pouco experimentado, à época, no Brasil.[450] E, ainda, tinha a característica de ser um núcleo formado por relações afetivas, já que Lael e Tizuka eram amigos desde, pelo menos, os tempos da UnB, vivendo experiências conturbadas nessa passagem de Brasília para o Rio de Janeiro, e Cacá casou-se com Yurika, irmã de Tizuka.

Por mais que os três sócios-fundadores fossem mais identificados, inicialmente, com funções específicas (Cacá, como produtor, Tizuka, como diretora e Lael, como montador), a participação de todos no processo fílmico, em sua completude, se revelou desde os primeiros anos do CPC. Outros colaboradores, como Jessel Buss – diretor e produtor de muitos filmes da empresa – se agregavam ao processo, o que justifica a afirmação acima citada de Lael, quanto à concepção coletiva de seus filmes. Em qualquer tipo de análise sobre produções cinematográficas, quando se aponta frases como "o diretor fez" ou "a intenção do diretor", dificilmente se está recusando o fato de que o diretor não atua sozinho nesse processo. Existem outras forças que operam nas intenções, colocações, omissões e discursos

---

Federal Fluminense, mesmo período em que estreou como diretor de fotografia no filme de Ruy Guerra, "A queda". Entre 1978 e 1979 atuou como professor universitário em Moçambique, conciliando e aprofundando suas pesquisas sobre técnicas de iluminação, amiúde aplicadas em suas atuações no cinema. Trabalhou na televisão nas minisséries "Anos Rebeldes" (1992), "A vida como ela é" (1996), entre outras. No cinema, entre os filmes em que atuou como diretor de fotografia estão "Cabra marcado pra morrer" (Eduardo Coutinho, 1982), "A hora da estrela" (Suzana Amaral, 1985), "Brasília 18%" (Nelson Pereira dos Santos). In: Ramos, Fernão Pessoa, e Miranda, Luiz Felipe A. de (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2000. p.391.

[447] BOUILLET, op. cit., p. 28.

[448] CAETANO, Maria do Rosário. Censura implica com Bete Balanço. *Correio Braziliense*. Brasília (DF), 07 junho 1984.

[449] COMUNICAÇÃO com o público jovem..., op. cit., p. 142.

[450] Entrevista com Tunico Amâncio e Breno Kuperman, professores do curso de cinema da UFF, realizada por Diego Salim, em 05 de janeiro de 2013.

empreendidos através de uma fonte audiovisual. No caso dos filmes de Lael, sobretudo, por mais que a figura do diretor assumisse compromissos e escolhas específicas, é ainda mais importante não se perder de vista que esse conjunto de sujeitos atuava enfaticamente na realização das produções. Na época do lançamento de "Rádio Pirata", já sem o CPC, Lael comentava que, nos tempos da produtora, tudo era mais cômodo, pois enquanto ele só dirigia, os outros cuidavam das funções complementares, assim como ocorria quando Tizuka era a diretora e ele, Cacá, Yurika e os outros articulavam as tarefas de produção.[451]

O nome da empresa produtora, na verdade, a sigla, era um chiste, que remetia ao Centro Popular de Cultura, catalisador de experiências artísticas atuante no início dos anos 1960, que dialogava com o Cinema Novo e com as expressões culturais que se colocariam em oposição ao regime militar – com grande influência de movimentos das esquerdas brasileiras do período. Cacá explica que eles, do CPC, não estavam em um engajamento de derrubar a ditadura, nem tão pouco satisfeitos com a situação de repressão que existia, uma vez que tinham nascido experimentando amplas liberdades, fundamentais para a constituição de suas personalidades. O que eles tentavam, com essa experiência cinematográfica, era outra via, uma forma diferente de diálogo e de contato com as questões daquele tempo.[452] Esse é um mote central, já que, por mais polarizada que a sociedade pudesse parecer, havia inúmeras formas de inserção, até mesmo artística, no contexto de repressão e censura promovidas pelo Estado.

A relação com o Cinema Novo era paradoxal, pois, apesar da produtora CPC ter realizado filmes de expoentes desse movimento cinematográfico, sua proposta de inserção no mercado era muito diferente das do cinema-novistas, em geral. Além disso, como afirmara Lael, a geração do Cinema Novo já iniciava sua carreira dirigindo, não tendo, usualmente, a experiência de equipe que eles viviam em meados dos anos 1970.[453] O diretor reconhecia a importância do Cinema Novo, porém acreditava que as heranças das escolas cinematográficas não poderiam se transformar em ranços que impediam os cineastas de atentarem para o novo e para a comunicação direta com o público.[454]

Lael Rodrigues fez parte da primeira geração de cineastas formada em cursos superiores de cinema, o que confere não apenas um referencial da consolidação, ainda que

---

[451] *Pressbook* "Rádio Pirata", p. 9.
[452] Entrevista com Cacá Diniz, produtor de cinema, realizada por Diego Salim em 16 de janeiro de 2013.
[453] COMUNICAÇÃO com o público jovem..., op. cit. p. 140.
[454] UMA RÁDIO pirata. Agora é a vez do direito geral à felicidade e à democracia do prazer, *Jornal de Brasília* (DF), 11 novembro 1987.

gradativa, da carreira cinematográfica no Brasil, mas também uma formação desses profissionais a partir de marcos diferentes dos das gerações anteriores, sobretudo dos cinema-novistas. O Cinema Novo, como um dos movimentos-chaves da cinematografia brasileira, pelas rupturas que provocou na cultura audiovisual, tornou-se, entretanto, um contraponto entre todas as manifestações fílmicas posteriores, numa espécie de paradigma, como já indicado no segundo capítulo deste trabalho. Maria do Rosário Caetano, no "Correio Braziliense", contrapôs Lael Rodrigues a Murilo Salles, seu "colega de geração", a quem a jornalista classificou como um jovem cineasta que seguia a trilha iniciada pelos cinema-novistas. Por outro lado, em frase atribuída a Lael, a matéria indicava que o viés do diretor de "Bete Balanço" era muito diferente do de Salles: "é preciso ocupar o mercado brasileiro, mesmo que não sejam experimentos ou signifiquem propostas renovadoras".[455] Essa é uma tônica que acompanharia o CPC ao longo de sua existência e mesmo após sua dissolução, através das carreiras dos seus diretores e produtores.

O CPC coproduziu alguns filmes durante sua atividade, nos fins dos anos 1970 e início dos 1980, que não tinham seus sócios-produtores como cineastas. Entre 1977 e 1980, trabalharam no último longa-metragem da maior referência do Cinema Novo, Glauber Rocha ("A idade da Terra"). O filme contou com apenas Cacá e Tizuka, nas funções relativas à própria produção. Em 1982, o CPC coproduziu "Rio Babilônia" (Neville de Almeida), tendo Lael assumido as funções de produtor executivo e diretor de produção. No ano seguinte, "Bar Esperança" (Hugo Carvana, 1983) obteve coprodução da empresa, com Lael exercendo os trabalhos de diretor-assistente e montador. Todos esses filmes comungavam de uma estética mais "autoral", dentro daquilo que se convencionou classificar na cinematografia brasileira. O diálogo do CPC, enquanto produtora, era plural, uma vez que seu objetivo era a atividade fílmica, independente das marcas estilísticas de cada diretor. Não havia uma negação por parte dos membros do CPC das contribuições dos cinema-novistas, apenas um posicionamento diferente no mercado de filmes.

A participação de Lael Rodrigues no cinema brasileiro foi além dos filmes coproduzidos pelo CPC e dos seus próprios da década de 1980. Em 1974, ainda na UFF, aos 23 anos de idade, Lael foi assistente de direção de "Ovelha negra: uma despedida de solteiro" (Haroldo Marinho Barbosa), o primeiro longa-metragem de sua carreira. A mesma função Lael exerceu na comédia "As aventuras amorosas de um padeiro" (Waldyr Onofre, 1974),

---

[455] CAETANO, Maria do Rosário. Censura implica com Bete Balanço. *Correio Braziliense*. Brasília (DF), 07 junho 1984.

cuja produção ficou a cargo da Regina Filmes, empresa de Nelson Pereira dos Santos. Em 1976, novamente Lael Rodrigues seria assistente de direção de duas produções: "Crueldade mortal" (Luiz Paulino dos Santos) e "Marcados para viver" (Maria do Rosário), ambos longas ficcionais. "Marcados para viver" teve na montagem o experiente cineasta Ruy Guerra, diretor de "Os fuzis" (1964), entre outros filmes do Cinema Novo. Os filmes que Lael atuou como assistente de direção certamente foram importantes para sua experiência como diretor e alimentaram sua espera pela oportunidade de dirigir seu próprio longa-metragem, o que ocorreria apenas quase dez anos após seu envolvimento como assistente de outros diretores.

O ano de 1977 foi marcado pela maior diversificação das atividades de Lael no cinema, sobretudo aquelas pelas quais suas habilidades foram mais conhecidas (montagem e som), além de um volume maior de produções que contaram com sua colaboração.[456] No ano anterior, Lael já tinha feito o som de dois curtas-metragens não ficcionais, dirigidos por Olney São Paulo e com fotografia de Edgar Moura: "Sob o ditame de Rude Almajesto (sinais de chuva)", fazendo som-guia, e "A última feria livre". Mas, foi mesmo em 1977 que Lael ampliou sua atuação, como em "Se segura, malandro" (Hugo Carvana), quando exerceu as funções de som-guia e montador. No média-metragem "Jorge Amado no cinema", de Glauber Rocha, Lael foi diretor de som. Já no documentário não ficcional "Ciganos no Nordeste" (Olney São Paulo), Lael dividiu o som direto com Cíntia Brito e José Roberto. Esse filme não foi exibido comercialmente, tendo apenas participado da mostra competitiva do décimo festival de Brasília (1977).[457]

Em 1978, Lael Rodrigues foi produtor executivo e montador do primeiro longa-metragem produzido pelo CPC, "JS Brown – o último herói", do sócio José Frazão, lançado somente dois anos depois. Lael chegou a afirmar que em "A força de Xangô" (Iberê Cavalcante), no mesmo ano, exerceu uma série de funções (still, som-guia, continuidade).[458] Sua participação, no entanto, não foi creditada no longa. Em "Alô teteia" (José Joffily), filme participante do Festival de Brasília daquele ano, o nome de Lael aparece como "participação especial", ao lado de Hugo Carvana e Edgar Moura.[459] Ainda em 1978, Lael dividiu a

---

[456] Cacá, em entrevista, conta que um dos primeiros rendimentos do CPC foi utilizado para a compra de uma moviola, guardada até o presente na sede da Ponto Filmes, para que Lael trabalhasse na montagem dos filmes.
[457] Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=028699&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 15 janeiro 2013.
[458] COMUNICAÇÃO com o público jovem..., op. cit., p. 138.
[459] Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=028939&format=detailed.pft#1> Acesso em: 15 janeiro 2013.

montagem com Eunice Gutman o curta coproduzido pelo CPC "Viva 24 de maio" (Edgar Moura e Tizuka Yamasaki), sobre a fase da luta anterior à aprovação da lei que regulamentava as profissões de artistas e técnicos de espetáculos de diversão. Em 1979/80 foi realizado o curta "Isso é problema seu" (Nani Cernani/ Demo Reinaldo), cuja montagem foi feita por Lael. Nos filmes de Tizuka, Lael foi diretor de produção e montador de "Gaijin, caminhos da liberdade", apenas montador de "Parahyba mulher-macho" (1983), e produtor em "Patriamada" (1985). A última participação creditada a Lael Rodrigues se refere ao filme "Super Xuxa contra o baixo astral" (Anna Penido, 1988), como produtor executivo.

Existem algumas menções a atuação de Lael Rodrigues em outras produções, embora careçam de fontes que confirmem tal participação. Uma dela é "Praça Tiradentes 1977", curta dirigido por José Joffily, no qual Lael teria sido responsável pela captação de som.[460] O *pressbook* de "Bete Balanço" ainda aponta, entre a filmografia de Lael, a montagem de "Jallalla", filme do cineasta boliviano Jorge Sanjinés, no final da década de 1970.[461] Em 1980, foi selecionado pela Embrafilme o roteiro de um longa-metragem a ser dirigido por José Frazão, com argumento de Antônio Calmon e roteiro de Lael Rodrigues e Marta Alencar, chamado "Dor do amor", mas não há notícias de que esse filme tenha sido efetivamente realizado, nem maiores informações sobre o mesmo. O projeto reuniria os dois cineastas que obtiveram maior sucesso comercial nos anos 1980 com filmes juvenis: Lael e Calmon. Luiz Felipe Miranda cita ainda a participação de Lael como produtor executivo de "O mistério no colégio Brasil" (José Frazão, 1988), mas não há outras fontes, nem mesmo nos créditos do filme, que confirmem essa informação.[462]

Como quase todos os cineastas da sua geração, Lael iniciou sua carreira de diretor como curta-metragista. A primeira realização foi o curta, "Bom Odori" (cor, 11min), em 1973, dividindo a direção com Tizuka. Segundo o relatório do INC, o filme trata da "dança de origem japonesa que homenageia os mortos. Originária da província de Fukushima, foi trazida para o Brasil pelos imigrantes japoneses que aqui se fixaram e foi filmada durante a "III Feira de Atibaia em 1973".[463] Portanto, o curta foi realizado quando Lael e Tizuka já estavam instalados no Rio, cursando cinema da UFF. O segundo curta de Lael, em 1975, foi "Sufoco" (35mm, cor, 11min), cuja descrição do letreiro diz se referir a "um balanço de vida

---

[460] MIRANDA, Luiz Felipe A. de. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo, Art Editora, 1990.
[461] *Pressbook* "Bete Balanço", p. 10.
[462] MIRANDA, op. cit., p. 282.
[463] INC. Apêndice do catálogo de filmes. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Cinema/Departamento do Filme Educativo, 1974. 112 p. Mimeografado. Cf. <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=022218&format=detailed.pft#1>. Acesso em:15 janeiro 2013.

feito sob dois pontos-de-vista: a imagem e o som. O marasmo da nossa época refletido numa personagem que luta entre a vida comportada, o trabalho e o estudo".[464] A ficha do filme, na plataforma de dados da cinemateca brasileira, ainda informa que o mesmo foi censurado pelo "Festival Brasileiro de Curta-Metragem", de 1975.[465] Em 1977, Lael dirigiu o curta "Boi Pintadinho" (16mm, cor, 10min), produzido pelo CPC e pelo Centro de Tecnologias Educacionais e Departamento de Cultura - Secretaria de Estado de Educação e Cultura. O filme retratava a festa do bumba-meu-boi, também chamada de boi pintadinho, em algumas cidades do Rio de Janeiro (Cantagalo, Santa Maria Madalena, Portela, Itaocara e Bom Jesus de Itabapuana) e teve como produtores, além de Cacá e Tizuka, a cineasta Adélia Sampaio.

Ainda em 1977, Lael realizou seu primeiro trabalho como diretor a alcançar certa repercussão. O *pressbook* de "Rádio Pirata" contém a informação de que o curta-documentário "A Fiel", de Lael, o fez "ganhar dinheiro", sendo um sucesso inédito de bilheteria de curtas-metragens e atraindo mais público do que o longa que estava em cartaz.[466] O filme mostrava a torcida do time de futebol paulista Corinthians, destacando os últimos jogos do campeonato estadual vencido pelo clube naquele ano de 1977, após 23 anos sem conquistar tal título. Em 1978, Lael fez o curta "Linhas cruzadas" (35mm, cor, 9min), baseado na história de "cinco pessoas [que] falam ao telefone: um verdadeiro caos misto de humor e drama".[467] Em 1985, Lael dirigiu, fotografou e montou o curta "Eu prefiro a liberdade", "baseado na música de mesmo nome, gravada em 1965 por Ari Toledo, conforme contexto da época".[468]

O diretor ainda concebeu projetos que nunca conseguiu concluir. Entre eles, "Duelo de Exu", cujo pedido de coprodução à Embrafilme fora enviada em 1977. A sinopse indicava a história de quatro jovens que, ao passar um final de semana em uma fazenda no interior do Rio de Janeiro, tomavam contato com entidades espirituais diversas, num argumento bastante ancorado em denominações da Umbanda. Em 1982, Lael iniciou um projeto de longa-

---

[464] Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024186&format=detailed.pft#1> Acesso em: 15 janeiro 2013.

[465] Idem. ALENCAR, Miriam. O cinema em festivais e os caminhos do curta metragem no Brasil. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978. 142 p.

[466] No final da década de 1970, havia uma lei da obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros de curtas-metragens antes dos filmes principais em cartaz, a fim de fomentar a atividade cinematográfica. "A fiel" foi, provavelmente, o filme curto mais assistido no decorrer da existência dessa lei. Cf. LAEL Rodrigues, mineiro de coração, fala do sucesso de Bete Balanço. *Estado de Minas*. Belo Horizonte (MG), 9 setembro 1984; Pressbook "Rádio Pirata", p. 6.

[467] Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=036275&format=detailed.pft#1> Acesso em: 15 janeiro 2013.

[468] Cf. BOUILLET, op. cit., p. 39.

metragem chamado “Cada louco com a sua mania”. O diretor levou os atores Hugo Carvana e Marlene França para o interior de Minas e gravou uma sequência com uso de três câmeras e gruas, mas o filme não conseguiu avançar, por falta de patrocínio. Lael afirmou à “Filme Cultura” que ficou dois anos pagando os gastos que a filmagem não concluída lhe deu”.[469]

Como é possível perceber pela extensa trajetória de Lael Rodrigues, para além dos seus longas-metragens, sua formação na prática cinematográfica o levou a ter contato com diversas temáticas e formatos de produção fílmica, fornecendo-lhe uma vasta experiência antes de assumir a direção dos filmes que o tornaram o cineasta-síntese desse cinema juvenil costurado pelo BRock e amparado em culturas juvenis que se manifestavam naquele contexto de transformações na sociedade brasileira. Há cerca de dez anos trabalhando em filmes de outros cineastas, tendo já escrito dez roteiros para cinema, Lael sentia a necessidade de dirigir seu próprio longa-metragem, tendo suas expectativas frustradas pela interrupção dos projetos de “Duelo de Exu” e “Cada louco com a sua mania”.[470] De forma semelhante, o CPC começava a procurar, ainda mais, formas de comunicação ampliadas e diretas com o público de cinema.

Dentro da lógica de produção e comercialização do setor cinematográfico a partir da atuação direta do Estado, o mercado brasileiro foi aquecido em finais da década de 1970 com o aumento dos dias obrigatórios de exibição dos longas-metragens nacionais (em 1974 eram 84 dias e em 1979, 140), o que se refletiu no crescimento do público desses filmes (em torno de 30 milhões para mais de 55 milhões, no mesmo período).[471] O CPC já surgiu nesse contexto de busca por um espaço no mercado cinematográfico e no ano de 1982 conseguiu que três de suas coproduções (“Rio Babilônia”, “Parahyba mulher-macho”, “Bar Esperança”) figurassem entre as maiores rendas da Embrafilme desse ano.[472]

Mesmo com o aparente sucesso comercial dos filmes produzidos pela CPC, o investimento dispensado na realização dos mesmos não era recompensado o suficiente para a produtora, o que a levou a apostar em produções mais baratas e com retorno financeiro mais direto.[473] Isso garantiria a atuação em um número maior de projetos fílmicos, objetivo central de uma produtora. Aliando a necessidade de retorno financeiro dos filmes, ao desejo de

---

[469] COMUNICAÇÃO com o público jovem..., op. cit., p. 143.
[470] Idem, p. 143.
[471] AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói, EdUFF, 2000, p. 56.
[472] CAETANO, Maria do Rosário. Censura implica com Bete Balanço. *Correio Braziliense*. Brasília (DF), 07 junho 1984.
[473] Idem.

comunicação com um público maior, o primeiro longa de Lael foi assim pensado, para que desse conta dos novos objetivos propostos pela produtora. Lael, com a ajuda da roteirista Yoya Wursch, alterou a sinopse de um roteiro que tinha escrito sobre a história de uma menina do interior que tinha o sonho de ser uma famosa "chacrete", de nome Bete Balanço. As assistentes de palco dos programas do apresentador Chacrinha, muito populares nos anos 1970 e início dos 1980, recebiam apelidos que inspiraram o nome da protagonista da história de Lael.[474] Inicialmente, a trama teria um tom mais dramático, com um lado erótico acentuado, mas que, em reunião com os membros do CPC, incluindo Yurika Yamasaki e Edgar Moura, a equipe chegou à conclusão de que não era uma temática muito propícia ao filme de um diretor estreante.[475] Do roteiro original só foi conservado o nome, tendo todas as marcas de sociabilidade e de construção psicológica da personagem sido adaptadas a aquilo que se produzia no momento, nas grandes cidades brasileiras. Assim, observava Lael: "o que se vinha fazendo em termos de cinema para jovem era uma coisa colocada a nível da experiência do diretor, da juventude dele colocada no cinema".[476]

A história de Bete, a protagonista de "Bete Balanço", recontava algumas passagens da vida do diretor. Assim como Bete, Lael saiu do interior em busca de um sonho, encontrando dificuldades, mas persistindo em seu objetivo. Demorou anos até conseguir dirigir seu primeiro longa, teve projetos mal sucedidos e, quando estava pensando em desistir, a oportunidade lhe apareceu. Lael contou à "Filme Cultura" que, após o fracasso de "Cada louco com a sua mania", já tinha se decidido a voltar para São Paulo, quando apareceu a chance de filmar aquela história, uma vez que os filmes anteriores do CPC haviam conseguido boa repercussão no cenário cinematográfico. A sequência final do filme, inclusive, segundo o diretor, foi alvo de disputa entre eles e os outros sócios, já que ele insistiu na cena em que Bete resolve abandonar, após tantas negativas, "o seu brinquedo de star", como dizia a canção-título, do Barão Vermelho.[477] Justamente quando a jovem desiste, a oportunidade lhe aparece, assim como acontecera com Lael.

Uma das marcas dos filmes de Lael Rodrigues já anunciadas em "Bete Balanço" era a sobreposição da linguagem ao roteiro. As contribuições surgidas no *set* de filmagens e as interações com os elementos publicitários faziam com que o eixo da história fosse mantido, embora os elementos acessórios fossem flexíveis, e estivessem em função da linguagem

---

[474] Rita Cadillac, Índia Amazonense, Vera Furacão e Cléo Toda Pura são nomes de algumas das assistentes de palco do apresentador Abelardo Barbosa, o Chacrinha.
[475] COMUNICAÇÃO com o público jovem..., op. cit., p. 138.
[476] Idem, p. 140.
[477] Idem, p. 144.

escolhida. A repercussão de “Bete Balanço” foi imediata, o que incentivou a produção de um novo filme para o ano seguinte. Justamente após esse sucesso de “Bete Balanço”, o CPC terminou suas atividades, embora os sócios continuassem, eventualmente, trabalhando juntos. Segundo Cacá Diniz, Lael e Tizuka estavam interessados em produzir apenas os seus próprios filmes, enquanto ele tinha o desejo de se associar a vários outros produtores, atuando em diversas frentes de produção. Como já antevia o direcionamento dos sócios mais à direção do que à produção, Cacá decidiu criar a “Ponto Filmes”, que, apesar de ter convivido com o CPC, sua figura jurídica só assumiu a produção dos filmes após a dissolução “oficial” da empresa que mantinha há dez anos com Lael e Tizuka. O primeiro trabalho da Ponto Filmes, administrada por Cacá e Yurika, foi justamente “Rock Estrela”, segundo longa-metragem de Lael.

Cacá observou o ponto no qual eles haviam chegado, quando disse à “Folha de São Paulo”, na ocasião do lançamento de “Rock Estrela”: “a trajetória de Rock, filho de diplomata que termina curtindo rock, é um pouco a nossa. Quem diria que nós – Tizuka, Lael e eu, da Ponto Filmes – que trabalhamos com Glauber e Nelson Pereira dos Santos acabaríamos fazendo um filme como esse?”.[478] Atingindo um sucesso semelhante ao de “Bete Balanço”, “Rock Estrela” era uma proposta de consolidação de um segmento, aberto pelo filme anterior. Ao fazer a ponte entre o caminho percorrido por eles junto a diretores com projetos cinematográficos mais “autorais” e aquilo que tinham concluído, Cacá Diniz estabelece um contraponto geracional entre eles e os “mestres”. Como se a própria opção por um projeto de mercado, fosse, por si só, um ato de rebeldia, tal qual o filho do diplomata que se tornara roqueiro. Após “Rock Estrela”, a figura jurídica de Lael havia sido aprovada e ele pôde criar uma nova produtora, com seu antigo parceiro José Frazão, a Yan Arte e Comunicação, a fim de produzir os filmes realizados pelos dois. Fazendo uma analogia com o clima dos filmes realizados por eles, Cacá sintetiza aquela experiência do CPC: “nós tínhamos uma banda de rock que durou dez anos”.

Em “Rádio Pirata”, Lael já se permitiu um novo horizonte, um engajamento em outras questões, o que fez com que o teor juvenil do filme fosse misturado a outras temáticas e propostas, como o tom policial da narrativa, além da grave denúncia político-social. Analisando a trajetória anterior do diretor, na qual ele dialogou com inúmeros caminhos do fazer cinematográfico, não parece tão destoante a ideia de que ele caminhasse por outras searas, embora se mantivesse ainda com o público juvenil como seu interlocutor privilegiado.

[478] PUTERMAN, Paulo. Rock tupiniquim para vender jeans. *Folha de São Paulo* (SP), 06 setembro 1984.

O diretor afirmou em 1988: “o público jovem ou infantil são as pessoas com quem eu me identifico para me comunicar”. Essa postura e posição de inserção no mercado foi assumida por poucos cineastas da época, o que torna a filmografia de Lael um objeto ainda mais peculiar nesse contexto de produção audiovisual brasileira.

Após o projeto malsucedido, financeiramente, de “Rádio Pirata”, Lael já começava a se articular com outras produções. O que se tornou sua última produção executiva, “Super Xuxa contra o baixo astral”, filme realizado Yan Arte, era uma projeto antigo de Lael, como recorda Cacá.[479] Alguns jornais da época falavam num projeto do diretor chamado “Alice no país das maravilhas”, mas não apresentavam detalhes sobre o mesmo.[480] Segundo Cacá, esse filme era justamente a produção com a Xuxa, pensada primeiramente por Lael, cujo projeto passou pelas mãos de outras pessoas até voltar as dele. Portanto, Lael já apostava nesse novo filão que se tornou adiante os filmes que traziam a apresentadora infantil como protagonista. Lael ainda trabalhava em outros roteiros, entre eles um documentário sobre as eleições de 1989, a ser chamado de “Rock 89”. Além desses, o diretor cuidava dos projetos de “Bebê Export”, sobre o tráfico de crianças, e “O garoto do futuro”, falando sobre os adolescentes dos anos 2000.

Lael deixou também o argumento de seis páginas do filme “Som do Sertão”, não citado em nenhuma das reportagens analisadas, mas arquivado na pasta referente a sua carreira, no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O filme narra a história de Xodó e Paixão, músicos sertanejos que viviam em Campo Grande (Mato Grosso do Sul). Os protagonistas seriam vividos pela dupla Chitãozinho e Xororó, num momento em que a música sertaneja ganhava repercussão em proporção nacional. No filme, ainda havia a figura de um produtor musical, que tentava provar que o sertanejo era um “sub-estilo”, algo menor do que os outros gêneros. A crítica implícita é quase uma metáfora da relação dos seus filmes com a cinematografia em geral, que dificilmente via com bons olhos aquele tipo de produção. “Som do sertão” ainda previa um videoclipe de Chitãozinho e Xororó no meio do filme, deixando explicitada a marca da linguagem do diretor.[481] O documentário “Rock 89”, acima citado entre os projetos indicados pelos jornais do final da década de 1980, contaria com entrevistas de músicos, como Renato Russo e Lobão, um indicativo de que o objetivo de Lael não se tratava de abandonar à

---

[479] Entrevista com Cacá Diniz, produtor de cinema, realizada por Diego Salim em 16 de janeiro de 2013
[480] Ver: MORRE LAEL Rodrigues, o diretor de Bete Balanço. *Folha de São Paulo*, (SP), 10 fevereiro 1989.
[481] Ver: pasta “Lael Rodrigues/Rádio Pirata (n. 17.458)”. Arquivo do Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro.

temática do rock em sua filmografia, apesar de abrir-se aos novos rumos da música brasileira. Lael estava atento às questões que atingiam a sociedade, por intermédio da música, apontando para aquilo que era novo, mas reconhecendo os passos dados até ali, pelo movimento do BRock.

Já na época das filmagens de "Rádio Pirata", em 1987, Lael precisou ser internado, o que atrasou o cronograma da sua produção.[482] Débora Dumar, do jornal "O Globo", noticiava a nova internação de Lael Rodrigues, na primeira semana de dezembro de 1988, com um quadro de pancreatite aguda. Lael não teria respeitado as determinações médicas que exigiam que ele parasse de beber, o que ele mantinha, segundo a esposa, com moderação.[483] Ana Silva Lopes Soares era produtora e sócia de Lael em outra firma do diretor, a Movie Rio, estava casada com ele há dois anos e moravam no bairro do Cosme Velho, zona sul do Rio de Janeiro. Ainda segundo a reportagem, naquele ano de 1988, o diretor realizara dois sonhos: o casal havia tido um filho, Luan, que completara três meses em dezembro e Lael reencontrara o pai, que não via há 33 anos. Além disso, a família tinha passado suas primeiras férias na Europa, recentemente.[484]

A situação financeira do diretor, entretanto, ao contrário do que poderia parecer, indicava que a atividade cinematográfica não o fizera enriquecer. Lael foi internado na clínica particular São Miguel, sendo transferido dias depois para o hospital universitário Pedro Ernesto. Segundo a "Tribuna da Imprensa", do Rio de Janeiro, Tizuka Yamasaki estava ajudando a família a pagar os gastos com a doença.[485] Além disso, um show foi organizado no Canecão, a fim de angariar recursos para ajudar a pagar as despesas do hospital particular no qual o diretor havia sido internado. Com o nome de "Rock e Estrelas para Lael", o show contou com a participação de Léo Jaime, Nico Rezende, Leo Gandelman, Marina Lima, Celso Blues Boy, Lobão, os atores Felipe Camargo, Hugo Carvana, Maria Zilda, Guilherme Karan e Miguel Falabella.[486] Cazuza não pôde comparecer ao evento, pois, segundo o jornal "Folha da Tarde", de São Paulo, tinha sido internado às pressas em Boston[487] – a essa época, a AIDS já se abatia sobre o organismo do cantor. Lobão comentara que o show tinha sido emocionante, ainda mais pelo fato de Cazuza não ter ido: "fizemos uma grande improvisação, foi uma

---

[482] RÁDIO PIRATA. Mude de estação. *Diário Popular* , São Paulo (SP), 25 fevereiro 1989.
[483] DUMAR, Deborah. Infecção tira Lael de cena. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 19 janeiro 1989.
[484] Idem.
[485] MORTE. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro (RJ), 09 fevereiro 1989.
[486] SANTIAGO, Carlos Henrique. O criticado, mas aplaudido cinema jovem do diretor Lael Rodrigues. *Hoje em dia*, Belo Horizonte (MG), 08 março 1989.
[487] MORRE O cineasta Lael Rodrigues. *Folha da Tarde*, São Paulo (SP), 10 fevereiro 1989.

oração musical".[488] O evento é um demonstrativo de duas características da carreira do diretor: primeiro, sua habilidade em criar suas redes afetivas, sobretudo com os músicos, já que mantinham uma parceria de divulgação do trabalho de ambos. E, segundo, as dificuldades de se manter financeiramente a partir do mercado cinematográfico brasileiro daquele período, final dos anos 1980, no qual a situação de produtores e realizadores se tornava cada vez mais restrita.

Após 70 dias internado,[489] uma semana após o show do Canecão, Lael Rodrigues veio a falecer, aos 37 anos, no final de tarde de uma quarta-feira, do dia 08 de fevereiro de 1989. A causa foi septicemia, provocada pela já recorrente pancreatite.[490] O corpo foi velado no cemitério São João Batista, no Rio, e depois transladado para a cidade natal do diretor, Campos do Jordão.[491] A "Tribuna de Minas", jornal de Belo Horizonte, criticava a falta de cobertura dos jornais para o fato.[492] Apesar disso, foram encontradas dezenas de reportagens anunciando o falecimento, muitas com um destaque ainda não visto quando do auge comercial da carreira do diretor. A maior parte das reportagens datava do dia 10 de fevereiro, dois após a morte de Lael. A quantidade de projetos encontrados atribuídos a Lael, em fase de elaboração, suscita a percepção de tratar-se de uma pessoa em pleno exercício de sua criatividade e que mirava para o futuro, para o aprofundamento de sua carreira. Nonato Estrela, diretor de fotografia, disse que Lael "queria fazer um cinema que fosse visto. Não fazia filmes para festivais ou para intelectuais. A luta de Lael era por um cinema popular".[493] Cacá Diniz resumiu Lael dentro daquilo que ele chamou de "uma pessoa livre, que tinha o plural dentro dele", enaltecendo ainda as habilidades de montador e de sonorizador do cineasta. Cacá conta que Lael estava prestes a voltar a trabalhar com o antigo grupo do CPC, o que havia deixado a todos animados. Sobre a morte de Lael, Cacá completa: "é como perder um piloto numa equipe de fórmula um. Lael bateu com o carro".[494]

O cinema de Lael Rodrigues enveredou por um caminho notoriamente comercial, o que fez com que seu trabalho fosse menos problematizado dentro da extensa e diversa filmografia brasileira dos anos 1980.[495] Cineastas contemporâneos a Lael, mas que

---

[488] MORRE O DIRETOR de Bete Balanço. *O Dia*, Rio de Janeiro (RJ), 10 fevereiro 1989.
[489] MORRE LAEL Rodrigues, o diretor de Bete Balanço. *Folha de São Paulo*, (SP), 10 fevereiro 1989.
[490] DUMAR, Deborah. Infecção tira Lael de cena. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 19 janeiro 1989.
[491] O CINEASTA da adolescência. *Jornal do Brasil* , Rio de Janeiro (RJ), 10 fevereiro 1989.
[492] IMPERDOÁVEIS lapsos na memória nacional. *Tribuna de Minas*, Belo Horizonte (MG), 17 fevereiro 1989.
[493] O CINEASTA da adolescência. *Jornal do Brasil* , Rio de Janeiro (RJ), 10 fevereiro 1989.
[494] Entrevista com Cacá Diniz, produtor de cinema, realizada por Diego Salim em 16 de janeiro de 2013.
[495] O caso da "Enciclopédia do Cinema Brasileiro" já citado é sintomático dessa apreciação, mas não é isolado. Outros trabalhos dedicados à pesquisa, por razões, talvez, dos seus próprios recortes metodológicos, seguem esse fio de abordagem dos filmes de autor, em detrimento do cinema de gênero. Ver: BILHARINHO, Guido. *O*

mantinham uma relação mais estreita com a "tradição moderna do cinema brasileiro", como diria Ismail Xavier, eram mais comumente apontados como nomes proeminentes daquela geração de cineastas.[496] Lael trilhou sua curta carreira sem atentar para essa oposição rígida, chegando a afirmar no *pressbook* de "Bete Balanço": "eu falo em conquista de mercado porque acho possível manter a integridade ideológica das realizações e produzir os filmes que o público quer ver".[497] E ainda sentenciou: "é uma questão de habilidade do realizador e não de oportunismo cultural, como consideram alguns ortodoxos".[498]

Equacionando a busca por retorno financeiro que pagasse os custos dos filmes com a imersão num universo de sociabilidades contemporâneas, os filmes de Lael são representantes claros desse contexto cultural do Brasil, no qual os jovens passavam a se destacar e, o rock, a ser um elemento de constituição de culturas juvenis. O resultado expresso nas telas revela o rock como uma marca central constituinte do cinema feito pelo diretor, que dialogava com outras produções do período. A crítica, nem sempre favorável, observava, no entanto, a importância desse eixo rock-juventude engendrado por Lael em seus filmes e na história do cinema brasileiro, de maneira mais plural.[499]

4.2 O diálogo com o BRock: a incorporação do rock nos filmes de Lael Rodrigues

Em seus três filmes, enquanto diretor, Lael teve no rock sua fonte de inspiração e de interseção nesse universo juvenil, mediado (e gestado) pelo cinema. Em "Bete Balanço" (1984), o rock é atraente, é aquilo que se pretende alcançar, é o ponto de realização e de concretização dos sonhos de uma juventude, explorados a partir da trajetória de uma jovem aspirante à roqueira. Já em "Rock Estrela" (1985), o rock é celebrado como uma realidade de sucesso, não uma projeção de um porvir, ou uma expectativa inatingível. Em "Rádio Pirata" (1987), o rock já é o ponto de inspiração para outros caminhos futuros, visto que é uma

---

cinema brasileiro nos anos 80. Uberaba, MG: Instituto Triangulino de Cultura, 2002; XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

[496] XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

[497] *Pressbook* "Bete Balanço", p. 9.

[498] Idem.

[499] Sobre "Bete Balanço", Rubens Ewald Filho comentara, em ocasião da pré-estreia: "Bete foi concebido para cabeça jovem, gente que curte esses conjuntinhos de rock sem perceber que eles apenas estão refazendo os tempos da Jovem Guarda. Mas como é o jovem que vai ao cinema, o filme deverá ser sucesso". In: EWALD FILHO, Rubens. Pré-estreia, O jovem 'Bete Balanço' e o esforço de La Vitti. *Tribuna*. 09 setembro 1984.

música de rock que inspira o roteiro do longa (a homônima "Rádio Pirata", da banda RPM), escrito por Lael e por sua frequente parceira, Yoya Wursch.

Ao trazer a história de uma jovem que tem "um sonho e não dança", inscrita no universo do rock, Lael fez uma clara opção de diálogo com a produção cultural que estava em ebulição naquele momento. O rock surge, então, dessa forma, como um sonho, uma meta pessoal a ser atingida, a realização da arte que movia aquela jovem de quase 18 anos. O exemplo de roqueiro escolhido para narrar a trama principal é uma mulher, algo que já, por si só, enuncia uma opção muito clara do diretor – a ser discutida no capítulo seguinte. O rock é tematizado como um desafio, que requer luta e superação, pelas dificuldades impostas pela indústria fonográfica, tema diretamente ligado à trama de "Bete Balanço". As barreiras que a jovem encontra são colocadas pelo próprio mercado que a descobriria no futuro, indicado na sequência final do longa. Estão presentes a figura do agente – que a vira cantar ainda em Valadares e lhe prometera ajuda no Rio de Janeiro, o que não ocorrera –, o produtor musical – que lhe garantira participação na gravação de um programa de TV, mas desistira quando Bete já estava pronta para entrar em cena –, o diretor de estúdio – que trocara a jovem por outra cantora, mais disposta a ceder a suas investidas sexuais. Assim, mais do que uma confluência de canções, o rock é compreendido em "Bete Balanço" como uma difícil luta dentro do espaço fonográfico. Ao mesmo tempo, os desafios da jovem roqueira eram supostos, na construção do diretor, como inerentes àquela geração que desejava alcançar suas metas em tempos de redemocratização. Os sonhos eram a garantia para que os jovens "não dançassem", isto é, aquilo que mantinha viva a esperança da transformação, pessoal ou coletiva.

"Bete Balanço" estreou num momento em que produções norte-americanas se colocavam no mercado brasileiro com um posicionamento estratégico de marketing muito eficaz, do ponto de vista do alcance promocional que atingiam. Com história semelhante a produções anteriores a sua estreia, como "Flashdance" e "Fame" (Alan Parker, 1980, EUA), o filme de Lael era considerado por alguns críticos como uma imitação das películas norte-americanas.[500] Ainda que os filmes guardassem relações claras, como o fato de serem as protagonistas jovens garotas inspiradas pela arte a conquistar seus objetivos, o contexto do BRock aproxima "Bete Balanço" à produção nacional que era a tônica da música juvenil de massa do momento. De acordo com o diretor, o rock era o elemento de maior identidade com o público com o qual ele queria se comunicar.[501]

---

[500] PUTERMAN, Paulo. Rock tupiniquim para vender jeans. *Folha de São Paulo* (SP), 06 setembro 1984.
[501] *Presbook* "Bete Balanço".

Essa relação com o rock é aprofundada em "Rock Estrela", quando o gênero rock já havia se estabelecido com mais consistência no cenário nacional, em meados dos anos 1980. O rock aparece no filme como um confronto com a realidade, um choque comportamental, que opõe marcas de transgressão a posturas tradicionalistas, representadas pelo estudante de música clássica Rock. O roqueiro do filme, diferente de "Bete Balanço", não é o protagonista, ao menos, não incialmente. O jovem Rock é convencido de que a música feita pelo seu primo Tavinho era transformadora, sendo aos poucos conquistado por aquela representatividade juvenil, nova para ele. Assim, a luta para se chegar ao estrelato já não é mais relacionada: Tavinho, desde o início da trama, já tocava com a sua banda nas grandes boates da cidade e até mesmo tinha "sua" *groupie*, Mary Louca (Andréa Beltrão). Já o primo Rock desconhecia o gênero em voga entre os jovens e, somente após os impactos que o rock lhe causara, percebeu que também poderia assumir aquele estilo para si, sem abandonar completamente o seu. O rock como expressão estabelecida e que impacta aqueles que o desconhecem, é representado em algumas cenas do filme: quando Rock chega à casa de Tavinho e vê a sala cheia de jovens dançando e se divertindo ao som do rock; quando retorna a Buenos Aires e descobre que sua namorada havia se tornado assistente de shows de rock; quando é levado pelo primo a conhecer o show de sua banda de rock na boate "Help".

O jornal "O Globo" anunciava, no lançamento de "Rock Estrela", que o rock do filme havia trocado a posição de música de fundo para o status de estrela.[502] Lael recorreu a duas principais fontes para aproximar a linguagem do filme ao universo do rock que se produzia no momento. Além de contar com as contribuições do cantor Léo Jaime, no elenco e na trilha sonora, o diretor convocou Luiz Carlos Góes para a equipe de roteiristas. Góes era letrista do cantor Eduardo Dusek, um dos artistas que esteve envolvido com o início da cena BRock e que experimentava vários estilos musicais diferentes em seus trabalhos. Apesar de, em alguns momentos, o rock ser apresentado como uma espécie de contraponto à música clássica, Lael Rodrigues lamentou o fato de que algumas pessoas pudessem interpretar preconceitos com relação a esse universo erudito (des)construído pelo longa. O diretor contou que uma frase presente no roteiro, mas não dita na filmagem, poderia ser uma indicação desse equilíbrio. Nessa, Rock diria a Tavinho: "a música clássica tem muito a te ensinar".[503]

O terceiro longa de Lael não traz personagens roqueiros ou bandas ao centro da narrativa. Todavia, o próprio roteiro, foi claramente inspirado pelo rock, no caso, uma

---

[502] DEPOIS do balanço de Bete, boa estreia de Rock. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 15 fevereiro 1986.
[503] SCHILD, Susana. Um audioclipe em busca da ingenuidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 17 fevereiro 1986.

composição de Paulo Ricardo e Luiz Schiavon, “Rádio Pirata”, que nomeia o filme. O processo se inverte, uma vez que a canção não é criada em função do filme ou incluída como complemento para alguma sequência. O rock brasileiro, portanto, já se encontrava em uma fase na qual ele podia inspirar o cinema, direcionar temáticas, apontar caminhos de construção das narrativas. Quando o filme foi produzido, em 1987, o RPM já fazia grande sucesso, sendo uma das bandas de maior vendagem do BRock. A canção homônima ao filme havia sido lançada no primeiro álbum do grupo, (“Revoluções por minuto”, Epic/CBS), em 1985, mesmo ano em que participaram do segundo longa de Lael, “Rock Estrela”. Alguns versos da composição indicam nitidamente o roteiro escrito por Lael e Yoya Wursch:

> “Abordar navios mercantes/Invadir, pilhar, tomar o que é nosso/Pirataria nas ondas do rádio/Havia alguma coisa errada com o rei.
> Preparar a nossa invasão/E fazer justiça com as próprias mãos/Dinamitar um paiol de bobagens/E navegar o mar da tranquilidade.
> Toquem o meu coração/Façam a revolução/Que está no ar/Nas ondas do rádio/No submundo repousa o repúdio/E deve despertar.
> Disputar em cada frequência/O espaço nosso nessa decadência/Canções de guerra/Quem sabe canções do mar/Canções de amor ao que vai vingar.
> Toquem o meu coração/Façam a revolução/Que está no ar/Nas ondas do rádio/No underground repousa o repúdio/E deve despertar!”

A trajetória dos protagonistas Alice e Bravo rumo à justiça diante do caso de corrupção que investigavam, passava pela utilização da rádio pirata, que invadia as ondas do rádio tentando participar os ouvintes de que havia um esquema de sonegação no país, que feria o interesse de toda a população. A “revolução” feita “nas ondas do rádio” era uma atualização das formas de atuação no espaço social, utilizando-se das novas tecnologias em prol de objetivos plurais. A sequência final apresenta justamente o verso “e fazer justiça com as próprias mãos”, quando Alice atira no peito de Jonas Werner, o empresário corrupto e mandante de dois assassinatos de amigos de Bravo. As formas de contato estabelecidas por Lael Rodrigues com a expressão roqueira do país seguiram fluxos distintos, expressos em sua própria condução fílmica.

Boa parte dos cantores e bandas fazia questão de participar de filmes como os de Lael ainda mais após o sucesso do Barão Vermelho, que referendou a projeção que se poderia alcançar no cenário musical a partir dessa exposição. Muitas dessas bandas não ganhavam qualquer cachê, sendo a exposição em prol da divulgação do trabalho. Como a indústria fonográfica lançava na década de 1980, principalmente até 1987, com considerável rapidez, discos e coletâneas com novos artistas do gênero em expansão, o trabalho dos diretores (e

produtores) era um pouco o de antever e apostar em algumas participações. Segundo Lael, tanto Lobão (em "Bete Balanço"), quanto o RPM (em "Rock Estrela") ainda estavam gravando seus discos quando filmaram as respectivas cenas, ambas recebendo tratamento videoclíptico, ou seja, com mais destaque do que como apenas integrantes das trilhas de fundo. Ainda assim, outros grupos recusavam e criticavam esse tipo de produção cinematográfica. A equipe do "Jornal do Brasil" levou três membros da banda brasiliense Plebe Rude (Ameba, André e Phillipe) para assistir à pré-estreia do filme "Rock Estrela", num hotel da zona sul do Rio de Janeiro. A banda, que tinha uma sonoridade e uma estética mais influenciada pelo punk, muito diferente da maioria dos representantes escolhidos para a trilha do filme, fez críticas incisivas ao filme:

> "fazem um grande efeito para mostrar grupos de rock da CBS que depois do filme vão se juntar em LP. A história não existe, poderia ser uma fotonovela da 'Capricho' ou da 'Sétimo Céu' (...) o filme é superclichê, por que não ousaram fazer alguma coisa diferente?" (...) "os personagens não tem meio termo. Ou são caretas e ruins ou são avançados e legais" (...) "o som do filme é muito ruim" (...) "as garotas de 14 anos do Acre vão ficar achando que no Rio todo mundo se veste futuristicamente e usa gomalina. O mais grave é que eles tentam passar que o mundo gira em torno do rock" (...) "eles querem passar uma visão do rock enquanto revolução. No entanto, o rock hoje é uma coisa conservadora e de classe média".[504]

A opinião da banda embasa elementos que contemplam muitas das críticas a esse gênero cinematográfico, do qual Lael foi um dos mais destacados. O fato desse relato vir de uma banda de rock confere um peso diferente para tal posicionamento, pois, ao mesmo tempo em que demonstra não haver uma posição homogênea no BRock (como dificilmente há em qualquer outro movimento semelhante), recebe uma atribuição de "legitimidade", já que se tratam de sujeitos envolvidos diretamente naquele processo. A banda critica as imposições da gravadora sobre a trilha, a falta de qualidade sonora do cinema brasileiro, as revistas voltadas ao público adolescente/juvenil, o maniqueísmo dos personagens, os problemas entre certa dominação cultural que os grandes centros urbanos exerciam sobre as cidades menores e a atribuição do rock como música elitista. As críticas aos filmes de Lael eram ainda mais enfáticas quando vinham dos jornalistas e críticos, em geral. Sintomaticamente, a Plebe Rude participaria, naquele mesmo ano de 1986, da trilha de "Rockmania", filme tão juvenil quanto "Rock Estrela".

---

[504] CAMARGO, Maria Silvia. A Plebe é Rude com Rock Estrela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 16 fevereiro 1986.

4.3 O diálogo com o mercado: "você não gosta de mim, mas sua filha gosta"

A frase acima, na verdade, um verso da canção "Jorge Maravilha", de Chico Buarque (sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide, gravada em 1974, no disco "O Banquete dos Mendigos"/RCA), foi dita certa vez por Lael, na seguinte versão: "a crítica não gosta de mim, mas sua filha gosta".[505] Os filhos desses eram, possivelmente, público dos filmes que o diretor produzia. A relação dos cineastas do chamado cinema comercial com a crítica era, em geral, pautada por avaliações que seguiam modelos distintos aos elencados por esses diretores, o que fazia com que suas produções não se encaixassem em uma perspectiva analítica empenhada pelos avaliadores. A jornalista Ana Teresa Baptista acreditava que o fato de o cinema de Lael Rodrigues ter sido declaradamente comercial explicaria o porquê da crítica não lhe ter rendido muitas homenagens, ao longo de sua carreira.[506] As críticas aos filmes concentravam-se mais nos apontamentos contra os usos de merchandisings, nos roteiros e na própria narrativa dos mesmos. Eram mais raras as abordagens contrárias às canções, em si, sendo mais comuns as críticas às formas de usos dessas.

A maior parte das críticas era, no entanto, pela proposta comercial adotada pelo diretor. O jornalista Paulo Campos escreveu sobre "Rádio Pirata", para o "Diário do Comércio": "está no nível daquelas produções sem nenhum compromisso com a temática e com a estética, que serve à ideologia da alienação, assumindo seu caráter de filme jovem, leve, descompromissado e desnecessário à cinematografia nacional" e ainda "um filme destinado à geração Coca-Cola, para ganhar dinheiro à custa de jovens alienados e despolitizados".[507] A questão da alienação novamente aparecia aqui, assim como ocorrera com os músicos da Jovem Guarda. O tipo de engajamento buscado por parte das esquerdas brasileiras não comportava posicionamentos reticentes quanto à crítica ao sistema, mesmo ainda nesse período, após a abertura política. Esse viés era rebatido por Lael, quando afirmava que "a inteligência é muito reacionária e conservadora, o pensamento esquerdista padrão é extremamente congelado, atrapalha muito".[508]

Mesmo entre aqueles jornalistas mais voltados à cobertura do rock, as críticas costumavam ser contundentes. Arthur Dapieve escreveu para o "Jornal do Brasil", sobre o lançamento de "Rádio Pirata": "sou jovem, brasileiro, estou de plena posse de meus direitos

---

[505] MORRE LAEL Rodrigues, o diretor de Bete Balanço. *Folha de São Paulo*, (SP), 10 fevereiro 1989.
[506] BAPTISTA, Ana Teresa. Sem o balanço de Lael. *Jornal A Tarde*, Salvador (BA), 11 fevereiro 1989.
[507] CAMPOS, Paulo. Rádio Pirata. *Diário do Comércio*, Belo Horizonte (MG), 18 novembro 1987.
[508] SALEM, Helena. Bete Balanço com sabor latino: é Rock Estrela. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 09 fevereiro 1986.

políticos e, acho, de minhas faculdades mentais. E 'Rádio Pirata' subestima tudo isso".[509] O jornalista classificava que o filme recorria aos clichês do partido comunista, numa leitura contrária a de Paulo Campos, citada anteriormente, mas igualmente crítica. Rogério Durst, da revista "Roll", conclamava o público de rock a não assistir a "Rock Estrela": "se você gosta de rock, não veja 'Rock Estrela'".[510] O mais comum eram, nos jornais, os *folders* de divulgação dos filmes ocuparem a seção reservada às estreias da semana (ou do mês), próximo às outras reportagens sobre as críticas aos filmes que chegavam ao mercado. Assim, por mais que as publicações trouxessem os cartazes dos filmes (uma ação publicitária dos produtores), a crítica, muitas vezes, desqualificava os mesmos.

A revista "Bizz", ao longo de alguns anos de sua existência, promovia uma eleição entre os "Melhores do ano", votados por um júri convidado pela redação (entre os próprios colunistas da revista e músicos do BRock) e pelos leitores, que destacavam um fascículo de convocação da eleição, que vinha no centro da publicação, enviando-o respondido pelos correios. Entre as categorias, estavam as de melhor álbum, melhor grupo, melhor música, entre algumas outras, incluindo a de melhor filme. No ano de 1986, a maioria dos leitores escolheu "Rock Estrela", ficando o segundo lugar para "O beijo da mulher aranha" (Hector Babenco, 1985), que construiu uma trajetória em festivais e premiações internacionais. Entretanto, na página com os premiados, a foto escolhida para o filme de Babenco era três vezes maior do que a de "Rock Estrela". O júri da revista escolheu "A hora da estrela", de Susana Amaral.

Lael acreditava que a crítica não compreendia o espaço pelo qual seus filmes (e o de outros diretores) buscavam conquistar, sendo seu objetivo maior, expressamente, comunicar-se com o público de maneira ampla. Em 1988, respondendo a uma das muitas críticas que "Rádio Pirata" recebeu, o diretor declarou: "a crítica brasileira assiste ao filme como se tudo fosse feito pra ela. Por isso é tão agressiva. Dizem que trato de temas sérios de uma forma lúdica, o que não torna os filmes consistentes".[511] "Rádio Pirata" foi, dentre as fontes consultadas, o filme mais enfaticamente criticado de Lael Rodrigues. A proposta de inclusão de uma temática de denúncia social, aliada à produção juvenil, foi recebida de maneira ainda mais dura pela crítica.

O fato dos filmes de Lael não terem feito carreira em festivais também contava contra sua recepção pela crítica especializada, usualmente mais atenta a esse tipo de produção. Por

---

[509] O FILME em questão: Rádio Pirata. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 13 novembro 1987.
[510] DURST, Rogério. Rock Estrela... e o rock foi pro espaço. *Roll*, n. 28, março 1986.
[511] BACAL, Cláudio. Rádio Pirata, para público certo. *Jornal da Tarde*, São Paulo (SP), 25 fevereiro 1988.

conta das datas de lançamento dos filmes não coincidirem com as inscrições da maioria dos festivais, Lael não conseguiu fazer com que seus dois primeiros longas participassem de mostras competitivas nacionais do gênero. O diretor nutria expectativas quanto à inscrição de "Rádio Pirata" no Festival de Brasília, segundo reportagem do "Jornal do Brasil" de 15 de fevereiro de 1987. Entretanto, o filme de Lael não foi aceito pelo festival e só entrou no circuito exibidor em novembro do mesmo ano.[512]

Os filmes de Lael também recebiam críticas positivas, embora essas fossem menos repercutidas, como normalmente ocorre em produtos similares aos filmes.[513] A produtora Marisa Leão, na ocasião da morte do diretor, comentou que a geração deles era criticada por querer fazer filmes que se comunicassem com o público.[514] Lael foi apontado como inaugurador de tendências do cinema brasileiro, como a adoção dos videoclipes em sua filmografia.[515] Chegou até mesmo a afirmar que as críticas que recebia vinham do fato de seus filmes serem feitos sem a ajuda do Estado e alcançarem êxito em bilheteria.[516] De fato, seus dois primeiros filmes foram produzidos com apenas capital privado e tiveram um público expressivo, o que não se repetiu em "Rádio Pirata".

Cacá Diniz contou que a Embrafilme recusou por três vezes o pedido que eles fizeram de coprodução para "Bete Balanço", respondendo aos produtores, segundo Cacá, que "aquele tipo de filme não deveria ser financiado pela sociedade".[517] De outro lado, Cacá Diniz conta que parte dos realizadores os criticavam por "estarem aceitando as regras do jogo", ao recorrerem ao dinheiro privado, como nas ações de merchandising. O produtor comenta: "eu estou sendo comedido, mas foi muito chato. A coerção, tanto de um lado, quanto de outro. Acho que isso levou o Lael a ir embora um pouco mais cedo".[518] O relato do produtor evidencia essa difícil relação do fazer cinematográfico num momento em que o Estado não atendia a demanda do mercado e a busca pelo capital privado era uma tarefa de árduo convencimento. Somado a isso, o sempre atuante cinema estrangeiro, sobretudo o norte-americano, contribuía para que a produção nacional conjugasse uma série de riscos para sua realização. Ainda segundo Cacá, a proposta de estreia de "Bete Balanço" era para o meio do ano, coincidindo exatamente com as férias escolares. Tal feita não foi possível, pois o filme

---

[512] PIRATARIA a serviço da verdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ),15 fevereiro 1987.
[513] Cf. AZEVEDO, Ely. Alto astral. *O Globo* , Rio de Janeiro (RJ), 12 novembro 1987. VIEIRA, Flávio Manso. Sonhos no embalo do rock e do áudio-clipe. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 15 fevereiro 1986.
[514] MORRE O DIRETOR de Bete Balanço. *O Dia*, Rio de Janeiro (RJ), 10 fevereiro 1989.
[515] O CINEASTA da adolescência. *Jornal do Brasil* , Rio de Janeiro (RJ), 10 fevereiro 1989.
[516] DUMAR, Deborah. Infecção tira Lael de cena. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 19 janeiro 1989.
[517] Entrevista com Cacá Diniz, produtor de cinema, realizada por Diego Salim em 16 de janeiro de 2013.
[518] Idem.

“Flashdance”, voltado ao mesmo público, ocupava boa parte das salas. O longa de Lael estreou em agosto, o que, no entanto, não impediu seu sucesso.

A proposta do CPC no início dos anos 1980 já seguia uma linha de diminuição da atuação do Estado, via Embrafilme, em suas produções. Com “Bete Balanço”, a recusa de financiamento por parte da estatal impediu aquilo que ocorrera, parcialmente, nos filmes anteriores. Essa condição levou a empresa a buscar outras fontes de recursos para que proviessem as necessidades materiais de realização dos filmes. Por intermédio do ator e diretor Jessel Buss, os sócios do CPC conheceram Patrick Moine e Jean Lafuge, investidores franceses que queriam realizar filmes no Brasil. A parceria começou em “Bete” e se estendeu a “Rock Estrela”, quando a empresa de Moine e Lafuge, a DWD, já aparecia nos créditos como coprodutora do longa. Cacá conta que uma das soluções encontradas para realizar os filmes a contento era se associar a vários produtores menores, dando menções nos créditos, enquanto eles expunham as marcas nas cenas das películas.[519]

A análise dos usos de merchandising nos filmes juvenis, especialmente nos de Lael, merece, por certo, um estudo pormenorizado, que não será contemplado aqui, por razões intrínsecas do recorte do tema. No entanto, é inerente ao se abordar essa produção, a observação, ainda que de apenas alguns elementos, que compunham esse uso sistemático das ações de merchandising nos filmes. Os próprios letreiros dessas produções já passavam a indicar a presença de responsáveis específicos pelo marketing e pelo merchandising. Menos numerosos em “Rádio Pirata”, as ações de merchandising foram intensamente trabalhadas nos primeiros filmes de Lael, com a parceria dos sócios do CPC. No *pressbook* de “Bete Balanço”, Lael Rodrigues abordava o assunto, acreditando que esse tipo de ação de marketing “é uma fonte de recursos fundamental e inevitável. Resolvi assumir essa ideia sem nenhum problema e usar a criatividade artística em cima de elementos de merchandising, logicamente favorecido pela própria temática do filme”.[520]

Em “Rock Estrela”, o esquema utilizado foi o de permuta com empresas que poderiam fornecer materiais úteis para a realização das filmagens. O filme foi quase todo feito dentro de estúdio, logo, o material precisava ser numeroso para a criação de vários cenários diferentes em um mesmo espaço físico. Como necessitavam de madeiras, acordaram com a empresa Divilam o fornecimento do material. A solução narrativa encontrada foi utilizar uma grande caixa com a marca da empresa aparente, na qual chegaram as placas de ovos que Rock, já dividindo apartamento com seu primo “barulhento”, comprara para isolar acusticamente seu

[519] Idem.
[520] *Pressbook* “Bete Balanço”, p. 9.

quarto. Em muitas outras passagens a opção foi a mesma. Em "Bete Balanço" o destaque era ainda mais explícito, tendo até mesmo os videoclipes sido utilizados como espaços de inclusão dos merchandisings – como na coreografia de Bete com os frentistas do posto "Ipiranga" (ao som da música-tema) e da lata de leite em pó "Ninho", no clipe da canção "Mecenas de Maizena", ambas as passagens comentadas no capítulo seguinte.

Dentro da temática da captação de novos investidores, para o filme "Rock Estrela" estavam previstas a entrada de capital de produtores argentinos, o que, no entanto, não ocorreu. Ainda assim, o filme conseguiu pagar seus custos de 130 mil dólares, contando apenas com a Embrafilme na distribuição, atividade que mantinha relativa independência da produtora estatal. O rendimento de "Rock Estrela" foi de 300 mil dólares, o que indica o sucesso que o filme obteve junto ao mercado exibidor. Já "Bete Balanço" teve um feito ainda maior, ao ter um custo de 80 mil dólares e um rendimento de 400 mil.[521] É notável o baixo custo de produção de "Bete Balanço", adequado à lógica seguida pelo CPC, de tentativa de reduzir ao máximo os gastos para garantir a continuidade dos projetos da empresa. As gravações de "Bete Balanço" foram realizadas em, aproximadamente, um mês.[522] Já "Rock Estrela" teve suas gravações iniciadas em 7 de agosto de 1985 e, em 9 de novembro do mesmo ano, o filme já estava pronto.[523] O orçamento inicial de "Rádio Pirata", único dos filmes coproduzidos com a Embrafilme, era de 150 mil dólares, cuja divisão seria 70% pagos pela estatal e os 30% restantes pela produtora de Lael e Frazão.[524] No entanto, ao longo do processo de produção, que foi, inclusive interrompido durante a primeira internação de Lael, os custos aumentaram consideravelmente, passando-se a um orçamento de 300 mil dólares.[525] De acordo com a reportagem do "Correio Braziliense", com esse orçamento, o filme deveria ser visto por mais de 1,3 milhão de espectadores para conseguir se pagar – o que, entretanto, não ocorreu.[526]

A posição de Lael sempre foi demonstrada pela sua recusa do papel de tutor assumido pelo o Estado na atividade cinematográfica, sobretudo quanto às produções que não se voltavam a um público amplo. No período de divulgação de "Rock Estrela", Lael questionava, em reportagem ao "Jornal do Brasil": "até quando a Embrafilme vai bancar

---

[521] RIBONDI, Alexandre. Um filme para os jovens que exigem participação. *Correio Braziliense* (DF), 11 novembro 1987.
[522] COMUNICAÇÃO com o público jovem..., op. cit., p. 140.
[523] SCHILD, Susana. Um audioclipe em busca da ingenuidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 17 fevereiro 1986.
[524] PIRATARIA a serviço da verdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ),15 fevereiro 1987.
[525] RIBONDI, Alexandre. Um filme para os jovens que exigem participação. *Correio Braziliense* (DF), 11 novembro 1987.
[526] Idem

filmes que não se pagam? A Embrafilme deve funcionar como polo de apoio, o cinema precisa ser subsidiado, mas de uma forma mais consciente".[527] Ainda que Lael tenha captado dinheiro da Embrafilme para aquele que se tornou o seu último longa, sua posição não se alterou substancialmente: "não é justo tomar dinheiro do Estado, portanto do povo, e produzir só para as elites".[528]

Essa preocupação recorrente de interagir com um público amplo consagrou-se a partir da estreia do seu primeiro longa-metragem. Lançado em 30 de julho de 1984, no Rio de Janeiro, "Bete Balanço" foi um sucesso de público, alcançando 1.327.377 espectadores, uma das maiores bilheterias do ano de 1984.[529] A estreia do filme ocorreu nos cinemas Roxy, Odeon, Barra II, América, Center-Icaraí, Madureira e São Luiz. No primeiro dia de exibição no Rio de Janeiro, o filme chegou à marca de 12 mil espectadores, cerca de 70% de frequentadores de cinema em uma semana.[530] O filme, em sua primeira semana de exibição, alcançou um público próximo ao também estreante hollywoodiano "Indiana Jones e o Tempo da Perdição" ('Indiana Jones and the Temple of Doom', Steven Spielberg, 1984). Além disso, enquanto o filme de Lael estreara em 6 salas, o de Spielberg foi apresentado em 11, no mesmo período.[531] Com apenas 3 semanas de exibição no Rio de Janeiro o filme já havia atingido o número de 250 mil espectadores.[532] O sucesso repentino no Rio, fez com que o filme estreasse em Vitória, Recife, Fortaleza, Belém, Manaus, Maceió, Belo Horizonte e São Paulo.[533] No Rio de Janeiro, o circuito exibidor teve de ser ampliado para atingir os bairros periféricos, que demandavam pelo filme em cartaz na zona sul e no centro da cidade.

Uma das estratégias de divulgação utilizada pela equipe de "Bete Balanço", além da divulgação da música e do clipe na televisão, foi a realização do "Festival Bete Balanço de Rock", que aconteceu pela primeira vez na Urca, Rio de Janeiro, no dia 02 de agosto de 1984.[534] O objetivo do festival era divulgar o filme, através de sua trilha sonora. Para isso, contava com a participação de algumas bandas presentes na mesma, além dos atores

---

[527] SCHILD, Susana. Um audioclipe em busca da ingenuidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 17 fevereiro 1986.
[528] BACAL, Cláudio. Rádio Pirata, para público certo. *Jornal da Tarde*, São Paulo (SP), 25 fevereiro 1988.
[529] ARRASA quarteirão. Os filmes que todo mundo viu. *Filme Cultura*, n. 52, outubro 2010.. Atrás, apenas, dos filmes "Os trapalhões e o mágico de Oroz" (Vitor Lustosa/Dedé Santana), com 2.465.898 espectadores, "A filha dos trapalhões" (Dedé Santana), com 1.200.000 e "Uma mulher provocante/Ivone, a rainha do pecado" (Francisco Cavalcanti), com 1.671.264.
[530] RODRIGUES, Fábio. O balanço de Bete nos cinemas cariocas. *Folha de São Paulo* (SP), 04 agosto 1984.
[531] BETE Balanço: êxito supera as expectativas. *O Globo*. Rio de Janeiro (RJ), 11 agosto 1984.
[532] EMBRAFILME/Assessoria de Imprensa. *Sucesso no Rio, Bete Balanço chega a outras capitais*. 22 agosto 1984.
[533] Idem
[534] EMBRAFILME/Departamento de Promoção e Propaganda. Bete Balanço. *Festa do filme ao ritmo da música*. (s/d)

principais do filme, que conversavam com o público nos intervalos entre as apresentações musicais. O festival também foi realizado em São Paulo, no Anhembi, no dia 30 de agosto e na boate paulista "Radar Tantã", em 05 de setembro.[535] No Anhembi, o evento teve a participação de Barão Vermelho, Titãs, Metralhatxeca, Brylho, Lobão e os Ronaldos e Celso Blues Boy.[536] O jornal "O Globo" noticiava que "a animada juventude ocupou quase dois terços dos quatro mil lugares do local".[537] O lançamento do filme, no cinema Roxy, foi organizado com a chegada dos atores principais (e Cazuza) de limusine, fazendo menção à última sequência do longa.[538] "Bete Balanço" ainda teve o mérito de ter sido o primeiro filme brasileiro lançado no cinema e em VHS, simultaneamente.[539]

"Rock Estrela" estreou no dia 10 de fevereiro de 1986, em São Paulo e alguns dias depois, no Rio de Janeiro, Recife, Salvador e Belo Horizonte, passando adiante por outros circuitos exibidores. O retorno do público também foi considerável, tendo o filme atingido 1.192.604 de espectadores.[540] Liane Muhlemberg, que no filme anterior de Lael cuidara da produção musical, assumiu a divulgação de "Rock Estrela". As estratégias foram variadas, entre elas, a parceria com revistas juvenis para a realização de promoções, sob o formato de "concursos culturais". Na edição de fevereiro de 1986 da revista "Sétimo Céu", uma promoção oferecia um "kit com bola de vôlei, disco, camiseta, viseira, tudo autografado pelo elenco".[541] Além de trazer informações sobre o filme, fotos e um pouco da trama, propunha três perguntas a serem enviadas com as respostas corretas pelos leitores. Entre elas, quantas vezes "Malu Mader é beijada por Diogo Vilella" no filme. A promoção estimulava que os jovens fossem, de fato, assistir ao filme. Além disso, aproximava a ação publicitária ao universo da revista, marcada por reportagens sobre atores e atrizes famosos e suas intimidades.

Em Brasília, no entanto, durante o período de divulgação do filme, correu um fato inusitado. A "Folha de São Paulo" indicava que a exibição de "Rock Estrela" na capital federal só havia durado três dias, pois "inconformados com a superlotação da sessão das 16h, cerca de duas mil pessoas, a maioria jovens, invadiram o cine Atlântida, no Setor de

---

[535] BETE Balança. *Folha de São Paulo*, (SP), 05 setembro 1984.
[536] SHOW DE rock salva Festival Bete Balanço. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 01 setembro 1984.
[537] Idem.
[538] "A gente fomos inútil?" (Marise Farias/Leonardo Esteves, 2007).
[539] Idem.
[540] ARRASA quarteirão. Os filmes que todo mundo viu. *Filme Cultura*, n. 52, outubro 2010. À frente de "Rock Estrela", em termos de bilheteria, estavam, no ano de 1986, "Os trapalhões no rabo do cometa" (Dedé Santana), 1.250.000 espectadores; "Eu sei que vou te amar" (Arnaldo Jabor), 1.713.801 espectadores; "O beijo da mulher aranha" (Hector Babenco); 1.778.728 e ainda "Os trapalhões e o rei do futebol" (Carlos Manga), 3.616.696 espectadores.
[541] *Sétimo Céu*, Rio de Janeiro, n. 356, fevereiro 1986. p.14.

Diversões Sul, destruíram mais de quinhentas cadeiras e oito extintores de incêndio".[542] O gerente do local afirmava nunca ter visto nada como aquilo. Tal passagem remete às primeiras exibições de filmes de rock, nas quais os jovens depredavam os locais de exibição, em meio à agitação coletiva provocada pelo evento. Liane respondeu à matéria do jornal dizendo que o rock do filme era tranquilo e que o problema eram os "jovens de Brasília, de classe privilegiada, acostumados ao abuso do poder".[543]

Em 12 de novembro de 1987 estreou, no Rio de Janeiro e em Brasília, "Rádio Pirata", terceiro e último filme de Lael Rodrigues. A pré-estreia do filme aconteceu no Cine Veneza, no Rio de Janeiro, com a presença do elenco, de artistas e da cantora Marina, que participara do filme, através de um videoclipe.[544] Em São Paulo e em outros estados o filme só entrou em cartaz em fevereiro de 1988. "Rádio Pirata" foi o filme com menos público de Lael, tendo obtido, aproximadamente, entre 100 e 130 mil espectadores.[545] Os jornais noticiam-no, com alguma frequência, como um fracasso de público.[546] Na ocasião da chegada do filme a São Paulo, Lael já comentava que o público de cinema, em geral, não estava comparecendo tanto às salas com antes.[547] Assim como com "Rock Estrela", os kits com camisetas, chaveiros e discos com a trilha sonora eram anunciados nas cidades por onde os atores Lídia Brondi e Jayme Periard passavam fazendo a divulgação do filme.[548]

Em comum, havia o fato de os três filmes de Lael Rodrigues terem censura de 14 anos. Além disso, a maior parte das sessões nas quais o filme era exibido concentrava-se no período tarde/noite, ao menos nos cinemas do Rio de Janeiro. Os convites promocionais ou de pré-estreias chamavam a atenção para as bandas e artistas musicais presentes nos filmes, o que demonstra tal uso como um reforço da estratégia de divulgação dos mesmos a partir das bandas, além de conferir a elas um lugar de destaque diante do público consumidor dessas produções.

A trilogia rock de Lael se revela no ápice da aliança entre música e cinema juvenil dos anos 1980. Sua linguagem apoiada na lógica dos videoclipes, no importante papel em que as mulheres ocupavam nas tramas, em meio a toda transformação político-social que ocorria no

---

[542] ROCK Estrela gera tumulto em Brasília. *Folha de São Paulo* (SP), 12 março 1986.
[543] Idem.
[544] SESSÃO Rádio Pirata. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 15 novembro 1987.
[545] Cf.. MORRE LAEL Rodrigues, o diretor de Bete Balanço. *Folha de São Paulo*, (SP), 10 fevereiro 1989. Maiores bilheterias do ano, de acordo com listagem da "Filme Cultura": "Eu" (Walter Hugo Khoury), com 1.910.000 espectadores; "Os fantasmas trapalhões" (J.B. Tanko), com 3.535.453 espectadores e "Leila Diniz" (Luiz Carlos Lacerda), 1.200.000 espectadores. Cf. ARRASA quarteirão. Os filmes que todo mundo viu. *Filme Cultura*, n. 52, outubro 2010.
[546] CÂNDIDO, Flávio. Pirata é a tese. *O Fluminense*, Niterói (RJ), 18 novembro 1987.
[547] BACAL, Cláudio. Rádio Pirata, para público certo. *Jornal da Tarde*, São Paulo (SP), 25 fevereiro 1988.
[548] NO AR, ZYD4, a rádio-bomba que denuncia a corrupção. *Correio Braziliense* (DF), 08 novembro 1987.

país, são indicadores de que seu cinema não pode ser reduzido a uma mera constatação de seu caráter comercial, de mercado, “feito para vender”. Como filme de mercado, que atinge a um número expressivo de espectadores, os filmes de Lael têm a possibilidade de criar laços de identificação diretos entre os espectadores e as histórias, músicas e outros elementos constituintes da sua filmografia.

4.4 O diálogo com questões do seu tempo

As produções cinematográficas de todas as épocas exprimem inúmeras questões que perpassam a sociedade naquele momento de sua realização, independente das tramas serem ou não contemporâneas ao momento de exibição. O passado e o presente são metaforizados na linguagem fílmica, o que permite aos pesquisadores lançarem olhares sobre inúmeros aspectos da vida política, econômica, social, cultural do período de produção das obras. Da mesma forma que o rock é catapultado às grandes telas, indicando sua expressividade naquele período da história do país, outras demandas também se colocavam em semelhante contexto, fazendo do cinema um potencial de múltiplas análises.

4.4.1 Transição democrática e reconfigurações políticas do país

A temática referente ao período peculiar vivido pelo Brasil ao final da década de 1970 e início dos 1980 já foi permeada em alguns momentos anteriores deste trabalho. Tal referência poderia, a princípio, ser vista como dissonante do tipo de proposição narrativa que o diretor Lael Rodrigues interpõe em suas construções cinematográficas. No entanto, um tempo de mudanças, de criação de expectativas, de reordenamentos das práticas sociais quanto ao engajamento e à luta pela redemocratização, infere sobre a produção cultural do período, problemáticas de diversas ordens, umas mais explícitas, outras mais subentendidas. Como Lael percebe o jovem como protagonista social, como artífice das transformações que estavam por vir, as formas de atuação juvenil no período da abertura, são questões em relevo diante desse quadro complexo que se denomina “geração anos 1980”.

Francisco Carlos Teixeira da Silva já apontara o processo de distensão do governo Geisel e a forma como essa transição se deu de maneira limitada e pactuada entre setores interessados em fazer do esquecimento uma arma política – refletindo na realidade brasileira mais contemporânea, inclusive.[549] Esse tipo de transição, ocorrida em alguns outros países que também enfrentaram ditaduras nas últimas décadas do século XX, permite que alguns grupos simpáticos ou mesmo atuantes na ditadura permaneçam no poder, mesmo com a redemocratização, além de dificultar os julgamentos dos crimes contra os direitos humanos, pelo seu caráter sintetizado na expressão "virar a página".

Dentro do contexto da luta democrática, a campanha pela Anistia subverteu o direcionamento encaminhado pelos militares, pois representava, a partir da sociedade civil, a ação direta de grupos que rejeitavam o silêncio e escolhiam a manifestação pública como forma de enfrentamento político.[550] Se os movimentos pela Anistia representam uma forma de luta democrática que fugia do modelo de distensão encaminhado pelo governo, as Diretas Já! podem ser compreendidas no mesmo bojo, significando uma ruptura com a abertura pactuada.[551] Mobilizando milhares de pessoas em muitas cidades, nos anos de 1983 e 1984, o movimento das "Diretas Já!" lutava pelo voto direto para presidente e reuniu diferentes setores da oposição civil. O fato da emenda não ter sido aprovada não invalida a importância histórica do movimento, no sentido de marcar o comprometimento e envolvimento da sociedade com os rumos do país dali em diante.

As discussões em torno da Constituinte são também um ponto importante desse contexto dos anos 1980 com o qual a filmografia de Lael dialoga. De maneira mais ampla, é um período no qual a sociedade é convocada a se inteirar, a participar do processo democrático, do qual ficara alijada ao longo de décadas. Para as gerações mais jovens, era o início de um campo de possibilidades de inserção na sociedade por vias políticas, mas diferentes da filiação partidária – que ainda era uma força importante, mas convivia, cada vez mais, com outras representatividades que almejavam ter suas vozes ouvidas em meio àquele processo de reestruturação das instituições. A revista "Capricho" a partir de 1987 passou a incluir o debate em suas pautas, isso considerando o fato de não ser essa, uma publicação

---

[549] TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil (1974-1985). In: In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Org.). O Brasil Republicano: O tempo da Ditadura. Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v. 4. p. 245.

[550] ARAÚJO, Maria Paula. A luta democrática contra o regime militar, 1974-1985. In: Seminário 40 anos do golpe de 1964: Niterói e Rio de Janeiro). 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, pp. 243-251. p. 251.

[551] TEIXEIRA DA SILVA, op. cit., p. 273.

voltada, a princípio, a discussões com essa abordagem. O entendimento das matérias presentes na referida revista é aquele que sugere que as questões do país deveriam ser assumidas por todos, cada qual compreendendo seu papel nesse processo.

A abertura política, a ampliação dos debates das minorias, o surgimento do BRock, o estabelecimento de um mercado (e consumo) juvenil mais sólido são alguns vieses desse contexto histórico. O Brasil, todavia, não estava isolado nesse caminho de redemocratização. Países vizinhos sul-americanos experimentaram cerceamentos similares, no período de suas respectivas ditaduras e também viviam os desafios dos novos tempos de transição democrática. No caso brasileiro, a manutenção dos instrumentos de censura atingiu diretamente a nova geração de músicos surgidos nesse contexto de abertura. Na televisão e no cinema, a censura também atingia as produções e a liberdade criativa de autores e diretores. De acordo com reportagens da revista "Sétimo Céu", a autora Janete Clair foi impedida de discutir o tema do aborto em uma de suas novelas, além de a censura "mandar tirar" personagens "travestis" da novela "Um sonho a mais" (escrita por Lauro César Muniz e Daniel Más e exibida em 1985, no horário das 19 horas).[552]

O novo governo instalado em 1985 tinha de lidar com as expectativas criadas em torno das transformações reais do país. O cantor Léo Jaime expressou seu descontentamento com relação à constante censura que sofria em meados da década de 1980: "é por essas e outras que não conheço ninguém que esteja gostando da Nova República. Está tudo igual à outra".[553] O sentimento expresso pelo cantor era compartilhado por outros de sua geração, como a cantora Marina Lima que, em 1985, declarou à "Bizz": "não é apenas acabar com a ditadura e voltar 20 anos. Temos que começar algo novo".[554] Os desejos de mudanças conviviam com o descrédito diante da observação de que algumas mazelas permaneciam inalteradas. Os caminhos de atuação dos grupos sociais foram variados, estabelecendo-se múltiplos projetos de construção de uma sociedade mais democrática. Lael Rodrigues conferia um peso ao sentimento de justiça que atribuía aos jovens, peça fundamental para tempos nos quais a repressão e a censura não poderiam se fazer sentir. Essa justiça era ansiada com as alterações políticas do país, embora seus desdobramentos não tenham contemplado, plenamente, os sentidos de renovação e ruptura com o passado autoritário do Estado brasileiro.

---

[552] *Sétimo Céu* Rio de Janeiro, n. 285, março 1980 e n. 347, maio 1985.
[553] *Sétimo Céu*, Rio de Janeiro, n. 353, novembro 1985. p. 13.
[554] *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n. 5, dezembro 1985. p. 42.

4.4.2 Feminilidades em foco e a conquista de novos espaços na sociedade

Entre as marcas que deram a esse período da filmografia do diretor uma percepção mais plural das possibilidades de atuação na sociedade, alguns elementos de seus filmes indicam a presença de uma cultura política feminista, sobretudo em "Bete Balanço".[555] Lael optou pela construção de fortes personagens femininas em seus longas, em cenários abertamente evidenciados pela presença masculina, trazendo às tramas um expressivo contraste, consonante com as dinâmicas sociais daquela realidade brasileira. A sociedade da década de 1980 recolheu os frutos e aprofundou-se ainda mais na desconstrução (e reconstrução, é preciso dizer) dos tradicionais espaços de atuação das mulheres, seja na família, seja no trabalho, seja na sua própria subjetividade.

A questão da subjetividade feminina é muito característica da segunda onda do movimento feminista (a partir da década de 1960), em que as temáticas da política do corpo são trazidas à tona. Mesmo no interior do Centro da Mulher Brasileira (CMB), importante catalisador das discussões feministas na década de 1970, temas como o aborto, as relações de poder e gênero, a afetividade entre as mulheres que fugisse do olhar machista, tiveram dificuldade de se estabelecer. Entre os anos 1960 e 1980, essas questões eram debatidas em muitos países e o retorno de anistiadas que tinham tido contato com outros movimentos feministas no mundo, contribuiu para que no Brasil essas discussões tivessem maior visibilidade, até mesmo dentro do CMB.[556] As múltiplas identidades femininas e a busca por diferentes espaços na sociedade eram temas importantes daquele contexto de abertura política.

As atividades cinematográficas foram um dos caminhos de maior visibilidade da luta – que não era a única – pelo trabalho profissional empreendido por mulheres na década de 1980, embora fosse um processo em constante construção e conquista. Na passagem dos anos 1970 para os anos seguintes, nomes com os de Ana Carolina ("Mar de rosas", 1977, "Das tripas coração", 1982, "Sonho de valsa", 1987), Susana Amaral ("A hora da estrela", 1985), Adélia Sampaio ("Amor maldito", 1984), Lúcia Murat ("Que bom te ver viva", 1989), Tizuka Yamasaki ("Parahyba mulher macho", 1983), entre outras, passaram a figurar cada vez mais em destaque nos créditos dos filmes, assumindo a direção de longas-metragens. A atuação

---

[555] SOIHET, Rachel. Feminismos e cultura política: uma questão no Rio de Janeiro dos anos 1970-1980. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (Orgs.). Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/FAPERJ, 2007.
[556] SOHIET, Rachel. op. cit., p. 415.

dessas cineastas possibilitou novos olhares e escutas sobre a problematização das subjetividades femininas na experiência cinematográfica nacional.[557]

Os filmes de Lael Rodrigues também contaram com a contribuição de mulheres profissionais da atividade fílmica. Além de Tizuka, sua parceira de CPC e produtora executiva do seu primeiro longa, a irmã Yurika Yamasaki cuidou da direção de arte de "Bete Balanço" e de "Rock Estrela". Lael trabalhou com Mônica Silveira na produção comercial (em "Bete Balanço") e merchandising (em "Rock Estrela"). Neste último longa, Mônica ainda dividiu a seleção de repertório com o próprio diretor e com o cantor Léo Jaime. A função de produção musical, a propósito, sempre contou com a participação ou mesmo coordenação de mulheres nos filmes de Lael: em "Bete Balanço", Liane Muhlenberg foi a responsável pela trilha; já Elsa Costa cuidou da produção musical de "Rádio Pirata", filme no qual também fez uma pequena participação como atriz (com a personagem Roberta), além de produzir artistas de sucesso nos anos 1980, como Léo Jaime e a banda Blitz.[558]

Um das parcerias mais fiéis de Lael foi a roteirista Yoya Wursch, que assinou participação nos três roteiros do diretor. Apesar de estreante em "Bete Balanço", Yoya recebeu de Lael o roteiro, para que contribuísse com a adaptação da história que originalmente não seria voltada ao cenário do rock. A roteirista frequentava escolas na época da roteirização de "Bete Balanço" para observar o comportamento das meninas, chegando à conclusão de que as fronteiras comportamentais entre elas e os meninos, eram bem menores do que haviam sido outrora.[559] Yoya escreveu os roteiros dos dois filmes seguintes de Lael, trabalhando adiante, assim como Tizuka Yamasaki, em produções infanto-juvenis, no cinema e na televisão, além de novelas e seriados.[560]

Assim como a conquista dos espaços de atuação no meio cinematográfico era uma das muitas causas em direção à participação das mulheres na sociedade, a interação com o rock

---

[557] Dentro dessa abordagem de centralidade das personagens femininas, "Parahyba, mulher macho" (Tizuka Yamsaki, 1983) é bastante representativo desse tipo de cinema, sobretudo, para esta análise, já que se trata de um longa produzido pelo CPC, que contou com Lael Rodrigues na montagem. Em meio a uma trama política que antecede o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), mais especificamente o cenário do estado da Paraíba, a protagonista Anayde Beiriz (Tânia Alves) rompe com alguns padrões daquela sociedade, por meio das suas vestimentas, da defesa do voto feminino, da consciência e exercício da sua sexualidade de maneira livre. Suas atitudes, vistas no início do século XX como potencialmente radicais, encontravam resistência, desprezo e enfrentamentos diante dos seus pares e dos que com ela se relacionavam.

[558] Entre outras mulheres que assumiram funções de destaque nos filmes de Lael, estão: Rita Erthal (continuidade, em "Bete Balanço"), Tânia Lamarca (diretora assistente de "Rock Estrela"), Maria Helena Salles (diretora de arte de "Rádio Pirata"), Tereza Andréa (continuidade, em "Rádio Pirata").

[559] MACHADO JR., Roberto. s/t. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 01 julho 1985.

[560] Yoya Wursch escreveu as novelas "Vende-se um véu de noiva" (2010), adaptação de texto de Janete Clair, no SBT (em parceria com Jaqueline Vargas), e "Dance, dance, dance", na TV Bandeirantes, entre 2007 e 2008.

igualmente era um processo crescente de quebras de paradigmas. O universo do rock se configurou ao longo do tempo como um espaço basicamente masculino. O quase vazio bibliográfico a respeito da participação feminina no rock pode ser um reflexo da difícil inserção das mulheres nessa cena cultural, desde o seu surgimento. Em "Rock and Roll: Uma História Social", Paul Friedlander, nas poucas linhas que dedica ao tema, observa que as primeiras bandas femininas que flertavam com o rock dos anos 1960 nos Estados Unidos eram, em geral, pior remuneradas se comparadas às bandas masculinas.[561] No caso do rock brasileiro, desde o início, a participação de mulheres se fez notar, caso referencial de Celly Campello, passando pela Jovem Guarda, com cantoras como Lucinha, Martinha e Wanderléia. No fim da década de 1960, o grupo Mutantes revelava aquela que se tornaria a grande referência não apenas para mulheres, mas para muitos homens do rock brasileiro: a cantora Rita Lee. A vocalista do grupo transformou-se em sinônimo de atitude rock e, apesar de em sua carreira solo apontar para uma sonoridade menos identificada com o rock que se fazia em meados dos anos 1970, Rita Lee permaneceu como um nome central desse movimento cultural brasileiro.[562]

Os anos 1980 assistiram à entrada no mercado (dominado por artistas e grupos masculinos) de um número considerável de bandas femininas, ao menos se em comparação às décadas anteriores. O que se percebe é que o cenário cultural brasileiro, seja no cinema, seja na música, acompanhava uma tendência mundial, mesmo que assumindo formas próprias e características independentes dos modelos externos. Como em nenhuma outra época até então, os anos 1980 assistiram ao surgimento de grupos femininos que passavam, com frequência, a tocar nas rádios e participar de programas de TV, como o "Afrodite se Quiser" e

---

[561] FRIEDLANDER, op. cit., p.110. Das apresentações ao lado da banda Big Brother and the Holding Company até a sua meteórica carreira solo, Janis Joplin foi se estabelecendo, enfrentando algumas resistências dos seus pares, como um dos maiores nomes femininos da história do rock mundial. A partir da década de 1970, uma geração que já pudera acompanhar o amadurecimento dos acordes do rock e de toda sua indústria circundante aproveitou-se dos passos já trilhados por Janis e outras artistas para iniciarem suas carreiras sem serem consideradas tão exógenas àquele ambiente. Surgia espaço para artistas como Patti Smith, grande referência para o punk, cujo visual andrógino contrastava com os das cantoras tidas como tradicionais, assim como a formação de uma banda de rock composta apenas por garotas, intérpretes e instrumentistas, caso do The Runaways, gerava algo que antes parecia impensável. Nos anos 1980, as mulheres consolidaram um espaço no rock, sem deixar de ter que provar seu talento musical, ou driblar os preconceitos remanescentes. Surgiram grupos integrados com as novas tendências do rock, como o new wave, a partir do B-52's, The Pretenders, Blondie, entre outros. A interação entre roqueiros e roqueiras passava a ser mais frequente e as declarações de homens que haviam sido influenciados em sua formação por mulheres do rock começavam a ser mais comuns, como as inversamente proporcionais já o eram.

[562] Rita Lee teve uma atuação marcante nas trilhas do cinema brasileiro, além das participações da época dos Mutantes. Algumas de suas canções estiveram nos filmes "J.S. Brown – o último herói", com "Ovelha negra"; "Dedé Mamata", com "Cartão-postal", "Lili, a estrela do crime", com "Glória F", entre outras. A revista "Sétimo Céu" de junho de 1980 indicava o projeto de um filme de Rita Lee para o público infantil, produzido por Walter Clark e Chico Anysio. *Sétimo Céu*, Rio de Janeiro, n. 288, junho 1980.

"Garotas do Centro", entre outros que não tiveram vida longa no rock. A banda Sempre Livre, o caso de maior sucesso comercial entre aquelas formadas apenas por mulheres dos anos 1980, vendeu mais de 30 mil cópias com seu LP "Avião de Combate".[563] O *hit* do grupo liderado pela vocalista Dulce Quental, "Eu sou Free", trazia um contraponto geracional, marca de uma juventude classe média dos grandes centros, que crescera no seio de famílias que experimentaram nas décadas anteriores o estilo de vida livre dos hippies e surfistas.[564] Dulce Quental, em carreira-solo, participou da trilha do filme "Rockmania", com "Prôs que estão em casa" (composta por Flávio Murrah/Rômulo Portela).

Em termos de vendagem, exposição e longevidade na carreira, Kid Abelha & os Abóboras Selvagens, liderado por Paula Toller, é o grupo que melhor sintetiza a trajetória de uma banda brasileira tendo uma mulher como vocalista. Uma das bandas escolhidas para se apresentar na primeira edição do "Rock in Rio", em 1985, o Kid Abelha usualmente é lembrado como a presença feminina do BRock, ainda que contasse com apenas uma mulher no grupo.[565] Após a saída de Leoni em meados da década de 1980, Paula tornou-se a principal letrista do Kid Abelha. O Kid Abelha participou da trilha de "Lili, a estrela do crime", com a canção "Sexo e dólares" (composta por Paula Toller e George Israel, "Kid", WEA, 1989). Outra banda de sucesso, porém efêmero, liderada por uma mulher, foi o Metrô. A vocalista Virginie Boutaud disputava com Paula Toller o posto de musa da geração rock dos anos 1980, já que dificilmente conseguia se apagar (ou sequer se desejasse) a associação entre rock e sexualidade. Com um sucesso rápido e uma série de hits, inclusive contando com abertura de uma novela da Globo (a canção "Tititi", escrita por Rita Lee e Roberto de Carvalho, em novela homônima), o Metrô se transformou numa referência "new wave" daquele momento e participou do filme "Rock Estrela" – o que será abordado no próximo capítulo.

Contrastando com o new wave do Metrô, a banda paulistana As Mercenárias trazia uma leitura mais próxima do punk rock, sendo uma representante feminina dessa cena *underground* do BRock.[566] O visual e a atitude eram inegavelmente punk e as letras falavam sobre a polícia, a Igreja e a própria cidade, característica fundamental das bandas de São Paulo do BRock. As Mercenárias lançaram dois LPs nos anos 1980 e participaram do filme "Vera", com a canção "Me perco nesse tempo" (composta por Ciça, Sandra Coutinho, Ana Maria Machado), embora não constassem nos créditos finais da produção.

---

563 UMA BATUCADA de Rock. *Veja*. São Paulo, n. 852, 02 de janeiro de 1985. pp. 36-42.
564 BRYAN, op. cit., p. 232. Dulce Quental, em carreira-solo, participou da trilha do filme "Rockmania", com "Prôs que estão em casa", composta por Flávio Murrah/Rômulo Portela.
565 Com a canção "Sexo e dólares", o Kid Abelha fez parte da trilha sonora do filme "Lili, a estrela do crime".
566 BRYAN, op. cit. p. 141.

Identificada pela sua gravadora (PolyGram) como artista da MPB, Marina Lima, entretanto assumia uma postura e atitude tão divergente de suas colegas musicais, que normalmente era associada ao Brock.[567] Sempre com a guitarra e um visual despojado, Marina estava em contato próximo com seus colegas de geração, ao gravar canções de ícones do BRock, como Renato Russo, Lobão, Cazuza e Herbert Vianna.[568] Além de atuar em "Garota dourada" (Antônio Calmon), Marina apresenta um dos videoclipes de "Rádio Pirata", com a canção "Pseudo Blues", uma balada romântica, com sonoridade acústica.

Ao dedicar "Bete Balanço" à expressão dos sonhos de uma personagem roqueira feminina, Lael Rodrigues dialogou com toda uma produção e movimentação em torno da diversificação da participação das mulheres na sociedade brasileira, e mundial. Os parâmetros de comparação da personagem Bete Balanço com as mulheres do BRock são até difíceis de se estabelecer, pois ela apontava para algo que ainda se esperava ver na cena musical brasileira, expressamente no rock. Nenhuma roqueira brasileira dos anos 1980 fora, até o lançamento do filme, tão bem sucedida quanto o que se procurava mostrar da personagem. Bete não queria ser *groupie*,[569] nem estar na plateia. Como *rock star*, seu objetivo era o palco, cuja busca e trajetória a configurou na personagem roqueira de maior reverberação no cinema nacional dos anos 1980.

4.4.3 Videoclipes e linguagem cinematográfica em tempos de interação audiovisual

Um dos aliados dos roqueiros dos anos 1980 e que também se configura como uma das temáticas de ligação entre os filmes de Lael Rodrigues, é a efervescência dos videoclipes. Para a divulgação de "Bete Balanço", além da música-tema ser lançada nas rádios meses antes da estreia do longa, um rápido videoclipe foi divulgado na TV, com uma das canções do filme, no caso, "Amor, amor", do Barão Vermelho.[570] A inserção da estética dos videoclipes era muito presente nos filmes juvenis dos anos 1980 e é herdeira de toda uma tradição dos

---

[567] Idem. p. 28.
[568] DAPIEVE, Arthur, op. cit., 182.
[569] O termo em inglês é comumente utilizado para designar as fãs com comportamento persecutório, atribuindo-se um forte apelo sexual em suas tentativas de contato com os músicos. Além disso, em geral, é empregado apenas para designar as fãs mulheres, embora seja crível que homens também possam agir de maneira semelhante diante de seus ídolos.
[570] O videoclipe completo encontra-se disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=oWgS3RAX Xb8>. Acesso em: 20/08/2012. Não foi possível encontrar a ficha técnica do mesmo. No referido videoclipe algumas sequências do filme são incorporadas, embora predominem cenas originais da banda Barão Vermelho.

filmes musicais e, no cinema brasileiro, também das chanchadas, nos quais as canções eram geralmente executadas em blocos que interrompiam a narrativa linear dos filmes. Há também uma influência direta da televisão, meio de comunicação de massa ascendente na segunda metade do século XX e cada vez mais presente na vida social.

O videoclipe, enquanto objeto de estudo sobre a cultura audiovisual, pode incorrer no risco de ser tomado como uma espécie de "entre-lugar", por não ser um gênero cinematográfico, apesar de receber influência de estéticas cinéfilas, nem exatamente ser uma peça publicitária, ainda que o investimento das gravadoras em produções do tipo direcione-se na divulgação da banda e, consequentemente, na venda dos discos. A televisão, ao se firmar como um meio bastante poroso, no sentido de absorver características de outras mídias com mais adaptabilidade e diversidade, configurou-se no espaço por excelência de transmissão dos videoclipes.

A estética do videoclipe desenha-se pela quebra de uma narrativa clássica e do abandono da sua linearidade, trazendo uma concepção própria, na qual a relação entre som e imagem pode se dar de diferentes maneiras, desde que a música seja o centro ativo da sua concepção. Alguns autores consideram essa estética como rápida e fragmentada, como se essa descrição explicasse, por si só, o descontínuo narrativo do videoclipe. Pensar esse audiovisual a partir de referenciais teóricos de outras ordens requer o cuidado ao pesquisador em observar que a própria ideia de narrativa precisa ser entendida dentro da lógica interna do videoclipe. Assim, se a música está no centro criativo da sua proposta, o videoclipe não pode ser resumido a uma percepção puramente imagética, que dê conta das sequências rápidas de planos ou da fragmentação das cenas.[571]

Para Arlindo Machado há entre os videoclipes uma espécie de hierarquia, considerando aqueles configurados como "promocionais" os menos passíveis de análise e do interesse do pesquisador.[572] Os videoclipes influenciados pela videoarte seriam, na acepção de Machado, os mais suscetíveis à atenção dos estudiosos. Esse entendimento, entretanto, não tem sido o norte assumido aqui, pois ainda que se admita uma classificação entre o que seria ou não comercial, o fato de algo ser vendável, mercadológico, não o torna menos social e cultural, sendo, portanto, absolutamente legítimo enquanto objeto para a historiografia.

---

[571] HOLZBACH, Ariane Diniz. Excesso, esquizofrenia, fragmentação e outros contos: A história social de surgimento do videoclipe. Trabalho apresentado no GP Televisão e Vídeo do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do *XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2010.

[572] MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

Tupã Corrêa considera a existência de três tipos de videoclipe: “aquele que possibilita uma gravação mais ou menos livre e autônoma do artista ou conjunto; o que transpõe de um modo convencional o texto da canção (...); e um que permite a visualização telescópica de um modo radical, do próprio ritmo da canção”.[573] Mais ou menos utilitário pela publicidade, o videoclipe se transformou em importante forma de criação e de construção de circuitos audiovisuais, sobretudo a partir do final dos anos 1970.

Nos filmes juvenis da década de 1980 essa estética “videoclíptica” está presente com muita evidência. Em alguns casos, os clipes dentro dos filmes poderiam ser retirados da obra e utilizados separadamente, com sua lógica interna seguramente sustentada. Se tal atitude não se tornou muito comum na época de produção e exibição dos filmes, nos tempos dos sites de compartilhamento de vídeos (como o “youtube”), os clipes extraídos dos filmes são vistos, comentados e compartilhados por milhares de espectadores, que (res)significam aquele conteúdo, originalmente integrante de uma peça audiovisual cinematográfica.

Alguns filmes trazem em sua própria história o videoclipe, enquanto tema da narrativa. No caso de “Rockmania”, por exemplo, a trama se baseia na gravação do videoclipe do famoso cantor Duda (vivido pelo cantor Marcelo), que se apaixona pela namorada do seu diretor e sofre diversas tentativas de sabotagem às filmagens do clipe por dois vilões “atrapalhados” (inspirados nas chanchadas). No fim, Duda consegue gravar seu clipe e os vilões Magalhães (Nick Nicola) e Silveirinha (Fernando Resky) tornam-se, respectivamente, empresário e cantor de rock.

Já “Tropclip” leva a concepção dos videoclipes ao extremo. O filme narra o encontro e os sonhos de quatro jovens na cidade do Rio de Janeiro, ao redor de uma produtora de videoclipes criada por eles, batizada de “Tropclip”. Cada personagem assume uma função dentro da empresa, aproveitando seus talentos, até o momento em que se inscrevem num festival. A produtora Tropclip não o vence, mas é convidada por Ezequiel Neves (interpretando a si mesmo) para realizar o próximo videoclipe do Barão Vermelho, do qual ele era o produtor. Assim como em “Bete Balanço”, o Barão é o exemplo de sucesso a ser alcançado – já que foi assistindo a uma apresentação deles pela Tv que Bete sentiu essa necessidade maior de sair da sua cidade natal. Em “Tropclip”, Emiliano (Marcos Frota) chega ao Rio de Janeiro com o sonho de se tornar um produtor musical e procura sua conterrânea mineira, a “estrela do rock Bete Balanço” – que não o recebe, encarnando a artista já consolidada e esnobe.[574]

---

[573] CORRÊA, op. cit., p. 72.
[574] A passagem não conta com a participação de Débora Bloch, sendo apenas abordada pelo relato de Emiliano.

A partir da década de 1970, os videoclipes tornaram-se importantes elementos de divulgação dos singles de artistas, sobretudo do rock internacional. A criação do canal Music Television (MTV), nos Estados Unidos, em 1981, contribuiu para a consolidação da produção desse gênero audiovisual, que tornou-se comum em vários países nesse mesmo período. No Brasil, o programa "Fantástico", da TV Globo, foi o grande realizador e exibidor dos videoclipes nacionais – além de divulgar os internacionais – desde a década de 1970. Nos anos 1980, outros canais de televisão brasileiros passaram a apostar em programas, ou voltados integralmente à exibição de videoclipes ou, ao menos, à inclusão destes em sua programação. É o caso do "Video Disco", da TV Gazeta, do "FM-TV", da TV Manchete, do "Videorama", da TV Record, do "Super Special", da TV Bandeirantes, entre outros.

Na TV Globo surgiu outro programa, este mais voltado à música do que o "Fantástico", chamado "Clip Clip", que em 1984 exibia clipes dirigidos por jovens cineastas como Sandra Kogut e Tadeu Jungle, além de entrevistas com os artistas, sempre com destaque para o rock. As gravadoras passaram a reservar parte dos seus orçamentos para a produção dos videoclipes, entendendo a receptividade do mercado a esta peça audiovisual. Ainda assim, nos início dos anos 1980, Bryan sinaliza que 80% dos videoclipes nacionais pertenciam à TV Globo.[575]

A revista "Bizz", que dedicava uma seção exclusiva aos clipes, falando sobre as novidades na produção internacional, na edição de setembro de 1985, listou os programas de videoclipes que estavam no ar naquele período. Somente na Record, entre o horário das 17h30min às 19h30min, diariamente eram exibidos os programas "Euclipes", "Vibração" e "Videoclip", apresentado por Adriana Riemer e Paulo Cintura. Aos sábados, a emissora ainda exibia o programa "Realce", com o surfista Antônio Ricardo, que trazia esportes e videoclipes, e "VideoRoll", novamente com Adriana Riemer. A maior parte dos clipes que passava nesses programas de outras emissoras, que não a TV Globo, eram internacionais ou produções de baixo custo feito pelas próprias bandas ou pelas gravadoras, ainda pouco habituadas a esse tipo de gerenciamento.

No ano de 1985, a CBS criou uma Gerência de TV, produzindo cerca de 20 clipes, segundo a "Bizz", "com uma verba de 20 milhões ([que] corresponde a, no máximo, um comercial de 15 segundos dos mais simples). Um clipe americano furreca sai por 120 milhões de cruzeiros".[576] A discrepância entre a indústria fonográfica dos Estados Unidos e a brasileira era notável, mas internamente, havia também diferenças fundamentais. Os clipes da

[575] Cf. BRYAN. op.cit. p. 205.
[576] *BIZZ*, São Paulo, Editora Azul, n. 8, março 1986. p. 57.

TV Globo, que contavam com um investimento maior na produção, dificilmente saíam da emissora, o que pouco ajudava na divulgação das músicas, já que outras emissoras concediam maior espaço da programação para esse tipo de produto.

O cinema da década de 1980 também se tornou um divulgador dessa estética, ao mesmo tempo em que se aproveitou do sucesso dos clipes junto ao público juvenil. Em maior ou menor proporção, os três longas dirigidos por Lael Rodrigues bebem da fonte criativa dos videoclipes, o que se torna mais uma marca da contemporaneidade do tipo de montagem escolhida pelo diretor. Enquanto filmes juvenis, as películas dialogavam com a produção daquele momento voltada ao público jovem e, em alguma medida, feita com a participação deles.

As questões aqui levantadas serão, com maior ou menor detalhamento, abordadas no capítulo seguinte, em diálogo direto com os filmes de Lael Rodrigues. As escolhas feitas pelo diretor permitem olhares e escutas sobre sua filmografia, através de pontos de conexão que trazem uma unidade ao seu trabalho, ao mesmo tempo em que se interligam às questões plurais do seu tempo.

CAPÍTULO V

TRÊS FILMES EM TRÊS FOCOS: PONTOS DE CONEXÃO ENTRE OS FILMES DE LAEL RODRIGUES

> "'Bete Balanço' acreditava no seu talento e enfrentava qualquer situação para conseguir o que queria. 'Rock Estrela', um filme mais para um público pré-adolescente, falava do momento em que a gente passa a escolher as coisas por nós mesmos. E 'Rádio Pirata'? É um filme que acredita que todo mundo tem obrigação de participar um pouquinho desse caos que estamos vivendo.
>
> Lael Rodrigues, *pressbook de Rádio Pirata*, 1984.

A cinematografia brasileira encontra em Lael Rodrigues um dos expoentes de um tipo de produção comercial, pouco dependente do financiamento estatal, com retorno de bilheteria, aberta às estratégias de marketing e merchandising. Pode-se igualmente apontar o estímulo à participação direta da equipe de trabalho, a escolha de jovens atores para o elenco, a utilização de músicas e modismos juvenis, enfim, a celebração da união entre o cinema e o rock. Tudo em um momento de crescente apreensão sobre os rumos políticos do país, mas também os da indústria cinematográfica, da economia e a inflação presente, do papel de organizações sociais em vias de transição democrática.

A década de 1980 reúne elementos que, apesar de analisados separadamente, compõem um grande quadro plural, com cores e tons variados, e que permitem considerar esse período um contexto histórico cuja produção cinematográfica constituiu-se em grande variedade estética. Os filmes juvenis, como a produção de Lael Rodrigues, se inserem nesse cenário, discutido ao longo de algumas páginas anteriores, sendo peças dotadas de suas particularidades e caminhos próprios de interação com as questões suscitadas no referido momento.

Este capítulo propõe-se a uma observação mais atenta aos pontos de coesão existentes nos filmes, entre si, mas sobretudo em relação às problemáticas discutidas nas páginas anteriores. Para além das análises já empreendidas, a filmografia de Lael Rodrigues é fruto das escolhas do diretor (e de seus colaboradores) quanto ás formas de introdução e representação de temas que pautam a contemporaneidade de sua realização. Sendo o rock o

cerne que encaminha as culturas juvenis nesse cinema, os focos narrativos ancorados nas questões da sexualidade, da estética videoclíptica e da denúncia político-social são eixos de conexão entre as construções sobre os jovens e a música a esses direcionada. Nesse sentido, a proposta de análise será encaminhada seguindo essa lógica.

Embora cada obra integre as temáticas acima apontadas, permitindo escutas e olhares sobre os filmes separadamente, pensá-las em diálogo, a partir dos componentes centrais relacionados, pode também evidenciar com maior clareza os diálogos do diretor com sua própria produção e com suas influências externas.

5.1 Entre Betes, Grazielas e Alices: feminilidades em movimento

O primeiro eixo de composição da cinematografia de Lael Rodrigues a ser abordado é o referente à sexualidade e, mais detidamente, ao "papel da mulher" nessas produções. Expondo de maneira mais explícita, uma vez que não existe um único lugar das mulheres, nem na sociedade, nem nos filmes, o que se destaca nesta filmografia é a incorporação nos enredos de elementos presentes em uma cultura política feminista, com grande reverberação nos anos 1980.[577] Ainda que fosse um debate crescente no período, alguns diretores estiveram mais atentos e dispostos do que outros a olhar as novas inserções sociais das mulheres daquele tempo.

Nas três produções em que dirigiu, Lael Rodrigues cuidou de costurar as tramas a partir da interação e da ação de elementos que não recaíam sobre um "olhar masculino", fetichista, sobre as mulheres.[578] Apesar de "Bete Balanço" ser o único dos três filmes, dirigidos pelo diretor, centrado apenas em uma personagem feminina, tanto em "Rock Estrela" quanto em "Rádio Pirata" são as mulheres que deslocam a história, tirando os personagens masculinos do eixo de conforto, estabelecendo as tensões e contrapontos e propondo as mudanças mais significativas nas narrativas.

---

[577] Para trabalhos sobre ações e discussões feministas nos anos 1980, ver: ESTEVES, Flávia. Visualidade, gênero e poder: as representações do feminino no cinema de Ana Carolina ("Mar de rosas", "Das tripas coração" e "Sonho de valsa", 1977-1986). In: *História, Imagem e Narrativas*. n.1, ano 1, 2005; FEIJÓ, Maria del Carmen; GOGNA, Mónica. Las mujeres en la transición a la democracia. In: JELIN, Elizabeth. *Ciudadania e identidade*: las mujeres en los movimientos sociales latino-americanos. Genebra: UNRISD, 1987. pp. 129-187. PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2003. COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro, Rosa dos Ventos, 1997.

[578] Cf. KAPLAN, E. Ann. A mulher e o cinema: os dois lados da câmera. Trad. Helen Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 23.

É no sentido de uma cultura política feminista que propunha a defesa da subjetividade feminina, do direito sobre o corpo e da libertação dos espaços tradicionais que o cinema de Lael Rodrigues evidencia, ainda que de formas diferentes em cada filme. Ao analisar a composição das personagens Bete, Alice e Graziela, mormente as duas primeiras, é possível inferir essas marcas que, intrincadas a outros elementos, fazem da trilogia do diretor um expoente geracional da década de 1980 no que tange à participação das mulheres na sociedade.

"Você tá pensando que eu sou o quê, hein? Você acha que eu vou te deixar e quando você resolver tudo, você vem pegar a princesinha? Eu não vou te largar!". É através dessa fala que Alice, personagem central de "Rádio Pirata", estabelece os caminhos pelos quais ela e Pedro Bravo, seu namorado, passariam diante da tumultuada vida do rapaz. Na tentativa frustrada de convencer a amada de que seria perigoso eles permanecerem juntos, Bravo é interpelado pela atitude aberta de Alice, que não mede as palavras, nem tampouco se intimida diante dos futuros desafios. Entre os dois não há uma hierarquia, nem uma subjeção vinda de qualquer parte.

Se em "Bete Balanço" a protagonista central era uma mulher e em "Rock Estrela" um homem, no último longa sob sua direção, Lael elegeu um casal para dar igual destaque na trama. Ainda que a história principal seja embebida pelo tema policialesco da corrupção da empresa Rio Werner, na qual trabalhava Bravo, a intervenção de Alice nos acontecimentos é fundamental para o desenvolvimento dos acontecimentos. A intérprete da protagonista, a atriz Lídia Brondi, tinha na época do filme 27 anos e era uma jovem de grande sucesso pelos seus trabalhos no teatro e em novelas da Rede Globo. Para ela, a relação entre Alice e Bravo fugia dos padrões convencionais, algo que acreditava ser o que as pessoas de sua geração buscavam. No seu entendimento de construção da personagem, Alice representava a busca de espaço pela mulher na sociedade.[579]

É para Alice que são reservadas as ações mais extremas, como no desfecho do longa. O que poderia ser transmitido como atitudes passionais de uma mulher, é, no entanto, direcionado para uma leitura enérgica e imperativa de Alice, traços da sua personalidade revelados com equilíbrio e desprendimento. Já na primeira sequência de apresentação dos personagens principais, enquanto Bravo é mostrado em seu emprego, algo bastante formal e tipicamente sério e "adulto", Alice aparece em cena com o grupo de teatro "Banduendes por

[579] *Pressbook* "Rádio Pirata", p. 11.

Acaso Estrelados", fazendo performances mescladas de dança, expressão corporal, jogos de palavras, cores e dramatizações.

Quando se encontram pela primeira vez numa rua deserta, em noite chuvosa, é Alice quem se oferece para ir à casa de Bravo. Revela-se uma mulher independente, que já morou fora do país, ligada às artes e, ao mesmo tempo, demonstra maturidade ao acolher e aconselhar Bravo quanto à maneira como ele deveria lidar com os graves problemas que envolviam seu trabalho. A sexualidade de Alice é libertária e no primeiro encontro com Bravo, sentencia: *"eu tenho um problema seriíssimo. Quando eu tenho vontade de amar, eu tenho de amar".* Em outra passagem, ela é demitida por deixar, no horário de seu expediente, o restaurante japonês em que trabalhava, para transar com Bravo no estacionamento ao lado, às vistas de sua patroa. Todas as marcas sexuais indicam uma mulher que se permite uma vida de afetividades, sem uma conotação estereotipada ou fetichista da sexualidade.

Lael, no entanto, preocupava-se com a forma como a personagem seria recebida pelo público e pela crítica. No *pressbook* de "Rádio Pirata", ele afirma:

> "O fundamental ao criar a personagem interpretada pela Lídia Brondi era situá-la num nível cultural alto. A intenção era caracterizar Alice como uma menina consciente. Ela participa de um grupo de teatro alternativo e é piloto de asa delta e garçonete, por opção, de um sofisticado restaurante japonês. Esses três pontos já justificam a relação ousada, sensual e libertária que ela mantém com o parceiro. Se fosse limitada por problemas de classe, o seu comportamento no filme poderia ser considerado leviano, inconsistente. É ela que instiga Bravo a denunciar o desvio de informações e os crimes que a ele se sucedem. Ela faz isso por amor a ele, mas também por estar consciente do processo social em que se encontra".[580]

Alice tem a ideia de utilizar uma rádio pirata para denunciar o escândalo envolvendo a empresa. Ela, inclusive, torna-se a locutora e a voz que difunde as notícias passadas por Bravo. A impostação vocal de Alice salienta a seriedade dos argumentos utilizados, conferindo credibilidade àquela "invasão" no *dial* dos ouvintes. Em outro momento, Alice vale-se da mesma rádio para se declarar a Bravo, que havia se afastado dela por conta dos riscos que corria como arquivo vivo – já que a essa altura desvendara o responsável pela fraude da empresa.

---

[580] *Pressbook* do filme "Rádio Pirata", p. 8.

Diferente de outras personagens femininas do filme – como a sua patroa e a ex-mulher de Bravo –, Alice representa essa expressividade feminina no contexto daquela sociedade de mudanças e expectativas, após o retorno da democracia no país. A personagem feminina que entra em sintonia com Alice é a jornalista Cristina Lemos, vivida pela atriz Maria Zilda, que também fizera uma importante mulher no primeiro longa de Lael (Bia, que será mencionada adiante) . Em um dos momentos de ruptura da narrativa linear, com o uso do "flashforward" gravado em vídeo, a jornalista entrevista Alice, presa pelo assassinato de Jonas Werner. Cristina diz a ela: *"Alice, se você soubesse a quantidade de mulheres que passam por isso que você passou e por coisas piores, por toda essa falta de compreensão. Sabe o que eu acho? Eu acho que você vingou um monte de mulheres".* É mais um momento claro de destaque desse entendimento do diretor de que cabe (também) às mulheres um papel de transformação social.

O grande enlace do filme se inicia na confissão de Jonas Werner de que o próprio fraudara sua empresa, sendo veiculada na rádio pirata, pela interrupção do sinal da transmissão de um jogo de futebol entre Flamengo e Fluminense, portanto, com muitos ouvintes sintonizados no momento. É dado à Alice o ato do tiro certeiro que atinge o peito de Werner. A câmera fixada no empresário mostra seu olhar descrente do que via, até que recebe um tiro e cai da passarela do cais direto no mar. Um corte de câmera para Bravo, em primeiro plano, vai sendo substituído pela abertura do enquadramento, que revela Alice com a escopeta apontada. A imagem congelada encerra a película, para dar sequência aos créditos finais.

Nos primeiros quadros abaixo (imagem 5), que compõem a referida cena final, o olhar de Bravo, cabisbaixo e melancólico, transmite a dúvida sobre que sentimentos passavam pela sua cabeça após o tiro certeiro em Jonas Werner. O movimento da lente da câmera em *zoom ou* ao abrir o plano e revelar Alice com a arma em punho, denuncia o contraste do olhar dos dois personagens diante do trágico desfecho. O olhar imponente e decidido de Alice sintetiza sua trajetória, ao tomar uma medida que Bravo não assumira. A iluminação do último quadro, que circunda os protagonistas, emoldura-os em destaque, enquanto Cazuza inicia os versos de "Brasil".[581]

[581] A canção será analisada mais adiante.

Imagem 5: Quadros da cena final do filme "Rádio Pirata".

Alice é, talvez, o ponto de maior maturidade das personagens femininas de Lael. Mas até chegar a ela, o diretor passaria por Graziela, vivida por Malu Mader, em "Rock Estrela". Nos créditos iniciais do segundo longa do diretor, o nome de Malu Mader aparece em mesma proporção e junto ao do protagonista Diogo Vilela, intérprete de Rock. Entretanto, sua personagem só aparece em cena depois de transcorridos 40 minutos de história – excetuando na lembrança de Rock, no início do filme. Graziela é um dos contrapontos do protagonista, sendo o outro destinado a Tavinho, primo de Rock, com quem ele passara a dividir um apartamento no Rio de Janeiro.

Graziela ficara na Argentina, após o retorno de Rock ao Brasil. Em sua primeira cena ela aparece nas lembranças de Rock, como uma garota pura, caridosa (ajuda os "velhinhos" a atravessar a rua) e tradicional, o que em muito se assemelha ao estilo do rapaz. Quando decide visitar Graziela na Argentina, Rock se surpreende com a transformação visual e comportamental da antiga amada. Graziela passa a funcionar na trama como um elemento de contraposição, que evidencia, a princípio, o aspecto retrógado de Rock.

Enquanto instrumentista clássico, Rock se surpreende ao ver Graziela com trajes mais despojados, fumando e trabalhando como iluminadora em shows de rock. Na primeira noite do casal, Rock se espanta ao ouvir o comentário de Graziela: *"foi bom... parecia a primeira vez"*, quando para ele era, de fato. Quando retorna ao Brasil, após esse encontro com a

namorada, Rock passa a se inteirar sobre o universo do rock, auxiliando na produção dos shows da banda de seu primo Tavinho. Mirando-se em Graziela e no primo, o protagonista decide abandonar o antigo estilo de se vestir, acreditando que estaria mais integrado com a realidade juvenil daquele momento.

A chegada de Graziela ao Brasil, meses após o último encontro dos dois, coloca Rock em outro choque de realidade: ela já não era mais a garota despojada dos shows de rock, mas uma empresária que vinha assumir os negócios da família. Sua capacidade de mutação é maior do que Rock pode acompanhar, o que o faz exagerar naquilo que acredita ser uma "postura rock and roll", com roupas de couro e uma forma de falar mais agressiva. Novamente, através de Graziela, Rock descobre que precisa se reinventar e encontrar um equilíbrio entre a sua essência – seus gostos, sua personalidade – e seu mergulho nesse novo universo do rock, o que é concretizado na última sequência do filme. Graziela e Rock deslocam-se dos extremismos a que tinham chegado: ela, o de uma mulher totalmente focada no trabalho; ele, inicialmente como alguém avesso ao rock e, em seguida, como um roqueiro caricaturalmente delineado.

Outra personagem feminina de destaque é Vera, vivida pela jogadora de vôlei Vera Mossa. Não sendo atriz como Malu Mader, Vera permanece no universo do esporte na trama, inclusive como jogadora do seu próprio time, a equipe "Supergasbras". Vera conhece Rock na boate "Mamute", no show do RPM, e se interessa pelo jovem. Assim como Graziela, Vera tem rumos definidos, uma profissão (jogadora) e não se intimida ao abordar um rapaz por quem tenha interesse – atributos contrários aos de Rock. Quando pede a Rock ajuda para consertar seu aparelho de som, em sua casa, a música "Dengosa", interpretada pelo grupo Front, inicia na teia sonora de forma não *diegética*, com a função de comentar a ação. Tão logo o conserto do aparelho de som fica pronto, a música torna-se *diegética* e reforça a situação vivida pelos personagens (*e não me espanto se você quer muito/muito mais do que eu*, diz um dos versos da canção rock, com batidas funk).

Apesar de ambas estarem interessadas em Rock, Vera e Graziela não travam uma disputa pessoal pelo rapaz. Após as investidas em Rock não surtirem êxito, em momentos diferentes, as duas aproximam-se de Tavinho, indicando outras possibilidades de relacionamento. Ainda assim, é com Graziela que Rock termina a trama, mas mantendo a amizade com Vera na cena de celebração final, ao som da música-tema.

Embora a protagonista feminina de "Rock Estrela" não tenha o mesmo espaço do que as das outras duas produções de Lael, sua inserção na trama força o olhar do personagem

central (e, do espectador) para a inevitabilidade esfuziante do rock, como movimento não só nacional, mas em todo mundo naquela década de 1980. No primeiro diálogo entre Rock e Graziela, quando ela o recebe no aeroporto de Buenos Aires e o contato visual de ambos já evidencia que a imagem da lembrança que o rapaz tinha da amada não condizia com a atual, o diretor revela claramente o motivo da transformação de Graziela. Ao ser questionada por Rock, que comentara: *"você tá diferente, o que aconteceu?"*, Graziela enfatiza: *"é o rock!"*. Funde-se ao diálogo a música "Solo quiero rock and roll", ao mesmo tempo em que os cortes de cena intercalam, numa rápida montagem, os protagonistas ao show da banda La Torre, que interpreta a referida canção.

O rock, nos filmes, é assumido como um componente juvenil que tem o poder de transformar a trajetória dos personagens. O rock que motiva as experiências de Graziela na Argentina (e que influencia seu namorado brasileiro, Rock), o rock que embala a declaração de amor de Alice a Bravo, pelas ondas da sua rádio pirata, o rock que é a sina da primeira protagonista de Lael Rodrigues, a jovem Bete Balanço. A estratégia de Lael no seu longa de estreia foi amortecer os papéis masculinos para não dispersar a saga da roqueira Bete.[582] Pela própria maneira de conduzir o processo fílmico, com a intervenção dos atores e outros envolvidos nas cenas e diálogos, Lael reconhecia que a participação de Débora Bloch nas colaborações do roteiro, tinham deixado a personagem com muitas contribuições da atriz.[583] Débora achou o roteiro, incialmente, "cheio de clichês" e não representativo da sua geração.[584]

Bete foi se desenhando até chegar às telas como uma personagem que rompe com inúmeros tabus daquela sociedade: aos 17 anos frequenta motéis com seu namorado, foge sozinha do interior para uma grande cidade, faz referência positiva ao uso de maconha, envolve-se afetivamente com uma mulher mais velha, faz um ensaio nu, critica instituições como a família, o casamento e a universidade. Bete faz parte de outro universo, atual, com as novas questões colocadas pelas mulheres contemporâneas à realização do filme.

A roqueira deixa claro que entre ela e a mãe há uma questão geracional, quando ao deixar uma carta de despedida afirma que eles (a família) não entenderiam suas escolhas e seus sonhos. Na montagem escolhida por Lael, imediatamente após sair do tecido sonoro a voz de Bete cantando os versos *vem comigo, no caminho eu explico* (da canção "Vem

---

[582] FRANÇA, Jamari. Rock em filme jovem. Bete Balanço traz a realidade sem ócio para o cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 15 julho 1984.
[583] A ESTREIA da estrela. *Veja*, São Paulo, n. 830, 1 ago. 1984. pp. 117-118.
[584] BRYAN, op. cit., 2004. p. 204.

comigo") a voz da jovem (em *off*) diz, na carta: *"mãe, não adianta eu explicar porque vocês não vão entender nunca".* Quando convoca para que "venha junto dela e que ela explicaria no caminho", Bete não se dirigia à família, pois não mantinha com eles uma relação de identidade no que diz respeito aos sonhos de sua juventude. Bete falava diretamente para seus pares e, em última instância, para o espectador, jovem, estabelecendo uma marca geracional, cognoscível entre aqueles que partilham aquele momento histórico em plena juventude.

Cantora de um pequeno bar da sua cidade natal, Bete se espelha nos astros do rock que tocavam na TV. Seus sonhos, fantasias e investidas rendem ao longa momentos em que a própria atriz Débora Bloch dá voz a algumas canções da trilha sonora – lançadas no disco em suas versões originais, como já comentado no capítulo 1. Mas Bete percebe, de imediato, que a carreira artística não seria um caminho fácil. Ela precisa enganar o motorista do ônibus dizendo ser maior de idade e que podia, portanto, viajar sozinha. É assaltada assim que chega ao Rio de Janeiro, e precisa trabalhar em outras atividades até conseguir atingir o sucesso esperado, como entregar folhetos promocionais nas ruas da cidade. Bete ouve de Bia algo que a faz repensar sobre os insucessos da sua busca por uma carreira musical: *"você acha que você pode viver sem teu sonho? Tem que saber dosar. Não é tanto coração, não é tanto razão. Vai, Bete, acredita em você! Você pode conseguir".*

O envolvimento de Bete com Bia foge da fetichização do olhar masculino sobre as mulheres, muito comum no cinema, em que as duas (ou mais mulheres envolvidas) estão à disposição da satisfação do prazer masculino.[585] O contato sexual entre as duas é insinuado – não fica explícito em cena – mas, de todo modo, a relação entre ambas é marcada pela afetividade, pela compreensão do universo da outra. É em Bia que Bete encontra os conselhos mais equilibrados e encorajadores, como na passagem acima citada. A relação das duas é de cumplicidade, de entendimento. Para um filme juvenil brasileiro, a abordagem é absolutamente nova e arriscada. Ela parte de um princípio de que o público preferencial é, *a priori*, "progressista" (e que aceitaria esse contato homoafetivo com naturalidade), quando, na verdade, os jovens partilham de experiências e referenciais variados. A homossexualidade de Paulinho também é insinuada em algumas passagens, embora não seja o objetivo do diretor evidenciar as minúcias desse personagem na trama.[586]

---

[585] Cf KAPLAN, op.cit. p. 45.

[586] Lael apontava que a forma de inserção dos personagens homossexuais no filme "Bete Balanço" foi pensada, assim como outras temáticas, como a droga, e não feita ao acaso. Cf. COMUNICAÇÃO com o público jovem..., op. cit., p.140. Um dos grandes nomes artísticos da "cena gay" da década de 1980, Jorge Lafont, fez duas participações afetivas nos primeiros longas do diretor. Em "Bete Balanço", em meio ao clipe de "Carente

Bete assume-se livre comportamental e sexualmente. Após se levantar da cama de Bia, quando perguntada para aonde ela iria, Bete responde, de maneira leve e com um sorriso: *"por aí"*. A liberdade e o sonho de Bete são componentes da sua essência. Sua busca pela ruptura também é diferente da de outras mulheres. Havia várias formas de questionar, enquanto mulher, os padrões daquela sociedade, não sendo sempre recorrente a crítica à política – num sentido *stricto*. Reivindicar um estatuto de liberdade, de direitos iguais aos dos homens era também uma forma de ruptura com o autoritarismo, com o conservadorismo e um enfrentamento diante das tradições e manutenções do espaço da mulher nas relações sociais.

Em uma das sequências do filme, o antigo namorado de Bete, Deca (Arthur Muhlenberg), ao procurá-la no Rio, diz que a aceitaria de volta e que se casaria com ela, apesar da jovem não ser "o modelo de noiva ideal". Bete constata que *"contra caretice, não há caretice que dê jeito"*. Ao contrário de seus amigos de Governador Valadares, fica insatisfeita ao saber que passara no vestibular para a universidade local. Bete imaginava que seu sonho de ser cantora estaria comprometido, pois após a faculdade, enfrentaria o noivado, o casamento, tudo aquilo que rejeitava. Essa é uma ruptura clara com padrões esperados das mulheres. A jovem que não sonha em se casar, em constituir uma família, era uma realidade com a qual muitas mulheres do período tiveram que lidar, afirmando a multiplicidade do seu papel na sociedade.

Bete não aceita que confundam seu comportamento "liberal" com uma atitude promíscua. Ela pede a Rodrigo, com quem se envolve na trama, para que ele lhe consiga trabalhos como modelo, pois ela precisa obter dinheiro para se manter na cidade. Para tanto, posa nua para ele, sem saber que suas fotos seriam vendidas e publicadas por uma revista (sem que ela fosse avisada previamente pelo fotógrafo). O fato a deixa indignada – ainda que depois ela o perdoe, por entender que ele estava querendo ajudá-la. Da mesma forma, Bete esbraveja com um dono de gravadora que a substitui por outra vocalista (com quem ele tivera um relacionamento): *"minha voz não sai por baixo, sai daqui* (apontando pra garganta)*"*. Outro desafio encarado por mulheres que se propunham a um enfrentamento mais aberto nos espaços tradicionais era dissociar a imagem de independência a de vulgaridade.

---

profissional", interpretado pelo Barão Vermelho, o produtor do programa no qual se apresentava o conjunto apressa Lafont, pois ele seria o próximo a entrar. Lafont está vestido como se apresentava em suas performances à época, com colares, maquiagem e vestido. Em "Rock Estrela", logo na sequência inicial, enquanto Rock caminha pelo saguão do aeroporto, ao fundo encontra-se Lafont, gesticulando exageradamente, sendo fotografado e assediado por uma espécie de jornalista. A cena causa estranhamento ao personagem Rock, que acabara de voltar ao Brasil, após dez anos vivendo na Argentina. Ainda que sejam pequenas pontas, a inserção de um artista como Jorge Lafond, tão identificado pelo público como um símbolo homossexual, indica, ao menos, uma abertura, mesmo que limitada, a esse contato e a essa abordagem mais plural quanto à sexualidade.

Bete, apesar de focada em seu sonho de ser uma estrela do rock, não se revela desconectada da realidade social que a cerca. Tal fato é evidenciado pela sua preocupação em ajudar Rodrigo a resolver um caso de linchamento que o mesmo fotografara e que ela presenciara. Apesar de construída como uma aspirante ao sucesso, à luta pelos objetivos pessoais, Bete não se desenvolve como uma personagem individualista. Da mesma forma, Bete almeja o sucesso através do seu trabalho, como sustentam os versos do tema cantado por ela no filme, "Amor, Amor": *mas se um dia eu me der bem, vai ser sem jogo*.

Na exibição do filme num festival da cidade de São Lourenço, a roteirista Yoya Wursch foi procurada pela mãe de uma adolescente de 14 anos, que considerou a trajetória de Bete muito perigosa. A mãe, segundo Yoya, dizia não compreender de que forma uma "menina que foge de casa, faz amor com o namorado, fuma maconha e transa com mulher se dá bem na vida".[587] A roteirista respondeu à mãe que sua filha, de 9 anos, ao assistir ao filme, disse querer ser "Bete Balanço" quando crescesse. O diálogo entre a roteirista do filme e uma mãe que assistira ao longa demonstra o choque geracional e a pluralidade de experiências dentro de uma mesma sociedade, em especial em momentos de grandes transformações e expectativas.

"Bete Balanço", ao propor uma narrativa centrada numa mulher jovem, indica possibilidades de novos olhares e de um novo status para as mulheres brasileiras no futuro. Ser uma estrela do rock em um ambiente dominado por homens faz de Bete uma metonímia de uma geração que busca espaços iguais, via luta e trabalho. Incorpora, entre outras marcas, elementos de uma cultura política feminista em efervescência à época e revela conquistas impulsionadas pelos movimentos feministas, como a autonomia sobre o corpo e o mergulho na subjetividade. O cinema e o rock são expoentes das transformações sociais, provocadas pela lenta e dificultosa entrada das mulheres, como agentes históricas atuantes. Bete, Graziela e Alice, as três protagonistas femininas de Lael, são construídas à maneira como o diretor acredita se encaminhar a luta de uma nova geração de mulheres no país. As rupturas que cada uma encaminha, são evidências da centralidade dessa temática na filmografia do diretor.

---

[587] MACHADO JR., Roberto. s/t. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 01 julho 1985.

5.2 Os videoclipes em suas múltiplas possibilidades cinematográficas

O segundo grande eixo estrutural da cinematografia oitentista de Lael Rodrigues é a relação direta que essa estabelece com os videoclipes. As fronteiras de experimentação desse audiovisual, ainda à procura de um mercado próprio no Brasil, possibilitaram, nos anos 1980, que filmes como os de Lael se valessem, ora pela inserção direta de videoclipes, ora pela inspiração no tipo de linguagem que os mesmos exalavam. Em sua entrevista à revista "Filme Cultura", já em 1988, Lael discordava dos que atribuíam a agilidade dos seus filmes a uma linguagem de videoclipe: "o videoclipe é que se utiliza de uma linguagem já existente no cinema há muito tempo".[588] Parece consistente considerar que a televisão e a publicidade, assim como o cinema e a videoarte influenciaram o processo de criação dos videoclipes, na década de 1970.

No entanto, a relação dos filmes de Lael com os videoclipes não se estabelece necessariamente pela agilidade da montagem, quer dizer, não é o quanto ágil é a intercalação de planos e cortes que confirma a presença expressiva de videoclipes no cinema de Lael. Os usos de recursos gráficos, de contraluz, efeitos especiais, movimentos de câmera privilegiando ângulos menos usuais, maior liberdade criativa na escolha dos tons e enquadramentos também não explicam, por si só, os videoclipes. Estudiosos desse audiovisual contemporâneos, conforme já discutido no capítulo anterior, vêm insistindo na relação que se estabelece a partir do som, instância inauguradora de um videoclipe. Ainda que algumas produções sigam edições e montagens menos relacionais ao áudio, seu intento é a fruição de uma música.

Ao se deparar com os filmes de Lael Rodrigues, o espectador terá acesso a uma variabilidade considerável nos usos da linguagem videoclíptica. Sobretudo, se sopesar que se trata de um período de experimentações, no qual os limites e "cânones" desse recente audiovisual não estavam estabelecidos comercialmente (se é que em algum momento isso de fato ocorreu). O rock dos clipes de Lael também é variado, assim como a cena BRock o era. Na maioria dos casos, o diretor apostava em bandas que iniciavam suas promissoras carreiras, dedicando a alguns artistas um longo tempo em cena. Mas, não eram, nem de longe, bandas do *underground*, pois não era esse "jovem roqueiro" com o qual Lael queria se comunicar em seus filmes. De todo modo, os videoclipes aproximaram a integração entre o rock e o cinema

[588] COMUNICAÇÃO com o público jovem..., op. cit., p. 140.

daquele contexto, possibilitando que a inclusão deles nos filmes de Lael e de outros diretores, fosse recorrentemente apontada como característica fundamental desse tipo de produção juvenil.

Devido ao volume de material videoclíptico inserido nos três filmes de Lael Rodrigues – e a proposta de analisar essa produção – os tópicos subsequentes estão organizados por filmes, a fim de facilitar a apreciação dos quase 20 clipes incluídos em sua filmografia. Sem dúvida, compreende a maior produção do tipo dentre o cinema brasileiro dos anos 1980.

5.2.1 Vem comigo, no caminho eu explico

Por sua estreia ter causado um impacto de público pouco usual para um diretor iniciante, a grande mídia impressa tratou de classificar o filme "Bete Balanço", não encontrando uma definição homogênea para aquele novo trabalho do CPC, dirigido por Lael Rodrigues. "Rock-filme", "filme-clipe", "filme videoclipe" são algumas das denominações que o longa do diretor recebeu.[589] Tanto nas críticas assinadas, quanto nas reportagens e entrevistas, era frequente a observação de se tratar de um filme destinado ao público jovem – que poucos similares nacionais possuía – e tendo a música como elemento central da narrativa. Os videoclipes eram, em geral, avaliados com bons momentos dos filmes. Para alguns críticos, os únicos.[590] Lael defendia a incorporação da linguagem dos videoclipes e, sobretudo, do rock em "Bete Balanço", "como expressão própria do jovem, de uma geração que pouco teve acesso à formação política e cultural mais ampla e se apegou à música".[591]

O primeiro momento mais claramente influenciado pela estética do videoclipe em "Bete Balanço" acontece na cama do motel em que Bete e seu namorado Deca passavam a noite. Após Deca sair da cama para tomar banho, deixando Bete sozinha, a jovem reflete sobre seu futuro na pequena cidade de Valadares, de maneira nada otimista. Ela resolve ligar a televisão do quarto, deparando-se com a apresentação de uma banda (no caso, o Barão Vermelho), cantando "Vem comigo", um rock com influência new wave, com teclado marcando a base da melodia e viradas de bateria. Os versos *Vem comigo, no caminho eu*

---

[589] PUTERMAN, Paulo. Rock tupiniquim para vender jeans. *Folha de São Paulo* (SP), 06 setembro 1984.; QUANDO o cinema abre portas para a literatura. *Correio Braziliense*, 08, outubro, 1989; RODRIGUES, Fábio. Brincadeira em ritmo 'roquenrou'. *Folha de São Paulo* (SP), 04 agosto 1984.

[590] Cf. ABOBRINHAS para jovens. Ao som de Cazuza e Marina. *Gazeta de Vitória* (ES), 25 novembro 1987; CUNHA, Wilson. Falta balanço. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 17 fevereiro 1986.

[591] *Pressbook* "Bete Balanço", p. 8.

explico,/vem comigo vai ser divertido./Vem junto comigo, eu quero te contaminar direcionam a dramaticidade da sequência em questão, a partir do quanto Bete é "contaminada" por aquele universo inspirador do rock, reforçada pela montagem acelerada escolhida pelo diretor.

A sequência alterna, inicialmente, planos de Bete, hipnotizada pela apresentação a que assiste, e do show mostrado na televisão (imagem 6), para adiante passar para o "próprio show", sem a "mediação" da televisão (imagem 7). Os cortes entre Bete e a banda, às vezes bastante rápidos, acompanham a batida da música e os versos da canção *há dias que eu desejo impressionar você/mas eu fiquei sem assunto*. Após privilegiar a imagem do show da banda e do público ao longo de toda a segunda parte da música, Lael retorna o enquadramento para Bete quando Cazuza canta o verso *eu sinto tanto frio no calor do Rio*. O Rio de Janeiro era o sonho e destino de Bete, onde depositava a esperança de se tornar uma grande estrela do rock. A temática da esperança, aliada ao otimismo, já se sabe, é central no argumento de Lael.

O último verso cantado pelo Barão *já mandei olhares prometendo o céu/agora eu quero é no grito/vem!*, com Cazuza estendendo vocalmente a pronúncia de "*vem"*, numa nova rápida sequência de cortes, Bete incorpora a própria cantora de rock (imagm 8) – vestida de forma muito semelhante à roupa com a qual Cazuza se apresentava naquele show (ambos de camisa preta e boina de couro, ele de calça e ela de saia com estampa listrada, além da mesma paleta de cores utilizada na fotografia). Relacionando-se com o que assistia na TV, Bete é "convidada" a aderir aquele movimento, deixando de ser uma espectadora e cantora amadora e passando à protagonista daquele universo. De forma indireta, é ainda uma menção ao como a televisão era um importante canal de imersão na cultura rock, embora fossem as rádios as principais parceiras do início desse BRock.

Imagem 6: Barão Vermelho sendo visto pela televisão.

Imagem 7: Tomada direta do show do Barão Vermelho.

Imagem 8: Bete interpretando a canção "Vem Comigo".

O videoclipe de Bete assumindo os vocais de "Vem comigo" entra na narrativa como o espaço da fruição e do sonho, abrindo caminho para a imaginação da personagem. A canção passa a ser interpretada pela atriz Débora Bloch e a sequência enseja a gravação de um clipe da "artista Bete", com a presença de refletores de luz à mostra no teto e a participação de dançarinos, que saem de quadro ao fim da música, junto com Bete, ao som de *vem comigo, no caminho eu explico.* Relacionando-se diretamente com o roteiro proposto, o último verso cantado por Bete encaminha o espectador a acompanhá-la em seus passos subsequentes rumo a sua carreira artística. A sequência dura cerca de três minutos, um tempo considerável num filme com uma montagem ágil e com outras inclusões musicais semelhantes.

A segunda inserção "videoclíptica" do longa é da canção "Me chama", de Lobão e os Ronaldos. Os primeiros acordes da música entram ainda no fim da sequência anterior, quando Bete joga para o ar panfletos que entregava na rua, após ser assediada por um motorista. Em seguida, aparece a banda interpretando a canção, filmada com uma iluminação diferenciada da cena anterior, executando-a na versão original do disco – com os vocais da harmonia audíveis, mas não aparentes na imagem. Os planos fechados dos instrumentos e dos membros do grupo estão sintonizados a um formato recorrente em clipes de rock sem grandes produções e orçamentos: mostra-se a banda tocando a música, de forma sincronizada ao áudio.

Após cerca de um minuto, o espectador percebe que não se tratava de um videoclipe inserido "gratuitamente" na trama. Um plano mais aberto mostra as câmeras filmando Lobão e os Ronaldos e a equipe de produção que trabalhava naquele set de filmagem. A música abaixa um pouco para a entrada de outros sons, como o tropeço de Bete em um objeto cênico do estúdio e a repreensão do diretor à mesma.

Bete entrara escondida no estúdio para acompanhar a gravação de Lobão e os Ronaldos. A levada melancólica de "Me chama", dos versos *me telefona/me chama/me chama* é *linkada*, após a expulsão de Bete do *set*, à personagem no orelhão tentando, após três semanas de insucesso, falar com Marco Aurélio, o empresário musical que a vira em um festival em Valadares. Este, na ocasião, prometera ajudá-la quando ela fosse ao Rio – o que nunca aconteceu de fato. A música do grupo liderado por Lobão marca o tempo cênico da personagem Bete, pela sua letra que exprime dúvida e solidão (*chove lá fora e aqui tá tanto frio* (...) *tá tudo cinza sem você, tá tão vazio*), assim como a jovem se sentia naquele momento da narrativa.

O terceiro videoclipe do filme é dedicado ao tema homônimo, interpretado pelo Barão Vermelho.[592] É, na realidade, a segunda audição da música no filme. Logo no momento em que Bete entra no ônibus com destino ao Rio, planos da jovem cantora e das paisagens naturais e urbanas da metrópole carioca são embalados pela canção-síntese da trajetória da personagem. Grandes planos gerais da cidade e movimentos de *contra-plongées* de edifícios, aumentando suas proporções, como se vistos de dentro do ônibus, indicam os enormes

[592] Como a música escolhida como divulgação na televisão foi "Amor, Amor", o videoclipe original da banda Barão Vermelho para "Bete Balanço" não traz nenhuma relação direta com o filme. A atriz que interpreta o clipe é Cláudia Magno. O videoclipe original da canção "Bete Balanço" está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rr5hwPalD4U>. Acesso em: 20 agosto 2012.

desafios que a roqueira enfrentaria na cidade. Enquanto videoclipe mais bem cuidado, a música "Bete Balanço" reaparece, aproximadamente, na metade do longa.

Bete, junto com seu amigo Paulinho, vai à casa do fotógrafo Rodrigo para ajudar no reconhecimento de um crime captado por esse e testemunhado por ela. É no contato com Rodrigo que a carreira artística de Bete finalmente começa, com um ensaio sensual que o fotógrafo se comprometera a encaminhar para alguma revista. Ao som de *pode seguir a sua estrela* (...) *o seu futuro é duvidoso* e *quem tem um sonho não dança/Bete Balanço, meu amor*, ao longo de quase três minutos, Bete é fotografada nua por Rodrigo, em sequências do *making of* das fotos, das próprias poses de Bete para a câmera, de cenas humoradas de Paulinho e de efeitos gráficos computadorizados. A música é executada sem qualquer outra intervenção sonora, sendo possível a esse trecho ser retirado como divulgação para o filme (desconsiderando possíveis embargos às cenas de nudez da atriz).

Novamente, os cortes intercalam-se com a exibição da cena em um monitor de televisão. De acordo com Bouillet,

> Esta opção barateia consideravelmente os custos de produção do filme, pois os recursos de gravação e edição utilizados são os de suporte magnético, e não os de película, muito mais caros. Ao mesmo tempo, serve muito bem de elemento estético, pois o filme entra em diálogo direto com o universo do qual se apropria (o da televisão). [593]

Na metade do clipe, Bete aparece na rua e se junta a frentistas de um posto – Ipiranga, um dos muitos merchandisings do filme – e começam a dançar uma coreografia para a música, numa incorporação da estética mais tradicional dos musicais. Nesse trecho, a cena também transcorre de forma intercalada "gravação direta/monitor de TV". Em dado momento, a tela é divida em quatro partes e em cada quarto aparece uma cena do filme, inclusive algumas ainda não exibidas até aquele momento. O videoclipe é utilizado como forma de síntese de toda trama, recurso que Lael explora novamente, adiante, em "Rádio Pirata". A quebra total com a narrativa linear traz o fôlego necessário a um longa voltado para o público jovem, desejoso de encontrar no cinema suas canções de rock a que já estavam acostumados a consumir na televisão e no rádio.

---

[593] BOUILLET, op. cit,. p. 50.

Após ser apresentada por Rodrigo ao cantor Tininho (Cazuza) e seus amigos músicos, Bete consegue um teste para uma banda formada pelo empresário Tony (Hugo Carvana). No estúdio, Bete canta a música "Mecenas de Maizena", da banda carioca Metralhatxeca. A canção tem um andamento acelerado e uma letra que conta a história de um mecenas que promete sucesso a uma garota, caso ela, em troca, conseguisse *um pouco de leite em pó/para* [lhe] *fazer uma papa*. Nessa sequência, a estética do videoclipe funciona de duas maneiras distintas.

Na primeira parte, a música já entra no tecido sonoro da cena anterior, de fundo, baixa, no diálogo entre Tininho e um produtor, amigo de Tony. A música aumenta quando há cortes alternados entre a conversa dos dois e uma cena de Bete andando na rua, recuperada de uma sequência já utilizada no filme. Quando entra a letra na melodia, há o corte para o estúdio, onde a canção está sendo interpretada por Bete, junto com a banda. Intercalam-se planos picotados de Bete no estúdio, Tony e seus assistentes e cenas já exibidas (mais uma vez), misturadas a outros planos ainda inéditos no filme. Tony aparece em quadro para interromper o ensaio, mas "aguarda" o fim do refrão para dizer: *"para, para!"*.

Tony então adverte Bete que a canção deve ser tocada *"mais leve, mais suave"*, justificando que é *"música para garotada"*. Nesse ponto há uma clara referência ao conflito geracional que permeava a cena cultural rock do Brasil, dos anos 1980: produtores mais velhos tentavam determinar o que era juvenil antes dos próprios "jovens". Esse tipo de crítica é encaminhada, inclusive, aos diretores de filmes como "Bete Balanço", incluindo o próprio Lael Rodrigues, pela suposta incapacidade de dizer, em nome daquela geração, aquilo que os próprios deveriam fazê-lo.[594]

Após a interrupção de Tony, a música volta a ser executada num andamento muito mais lento. A câmera fechada em Bete revela seu ar de tédio, alternando planos de Tony falando ao ouvido de uma garota num sofá – numa alusão ao "teste do sofá", ao qual garotas se sujeitariam a se relacionar com donos e produtores de programas e gravadoras em troca de oportunidades artísticas.[595]

Entretanto, ao perceber a distração de Tony com a garota, Bete e a banda retomam o andamento original da música, na virada da bateria, acompanhada pelo corte rápido entre os

---

[594] Cf. BRYAN, op. cit., p. 204.

595 A letra da canção trata exatamente dessa relação e a mesma garota, em uma passagem posterior, substituirá Bete, para surpresa e revolta desta, na gravação da música no estúdio – indicando ter conseguido a vaga pelo relacionamento com Tony. A atriz é a vocalista da banda Metralhatxeca e a música, nessa cena, é executada na versão original.

planos do estúdio e uma alusão fantasiosa a Bete e Tony, vestidos de forma diferente a que estavam, num carro em movimento na estrada. Nesta segunda parte, o clipe segue uma linha bastante usual, em que as cenas servem para contar a história da música. Ao longo da execução, a edição acelerada mostra uma Bete desfrutando dos carinhos e promessas de Tony, até o momento em que ele abre o porta-luvas do carro e retira uma lata de Leite em pó Ninho (outro merchandising). Entrega a ela o contrato, que a obrigaria, conforme já citado acima, a lhe "fazer uma papa", quer dizer, a servi-lo de acordo com as vontades dele. No verso seguinte da canção, *então lhe dei um tapa*, a cena é descrita de forma literal, evidenciando a não aceitação de Bete àquela situação.[596]

Na última sequência do filme, enquanto Bete, desiludida por não conseguir realizar seu sonho, pega o ônibus para voltar para Valadares, Rodrigo convence Tony a ouvir a fita-demo de Bete cantando "Amor, amor", canção do Barão Vermelho, já executada anteriormente no filme.[597] A música tem as primeiras estrofes tocadas de maneira mais lenta, até a virada para o refrão, muito marcado pelo baixo. Na sala de Tony, enquanto ele, Rodrigo e os técnicos do estúdio ouvem os primeiros acordes da música, a edição corta para Bete, vestida com um tailleur rosa e chapéu da mesma cor – que ela depois tira, ficando apenas de sapatilha, meia e maiô – dentro de um porto. O som do apito do navio intervém na canção. A partir do refrão, Bete, junto com os estivadores do porto, iniciam uma coreografia para a música.

A cena sugere o futuro, a projeção do que seria a artista Bete, uma vez que Tony, após ouvir a fita, decidira apoiar sua carreira. Ao mesmo tempo, intercalam-se sequências daquilo que seria o fluxo linear da narrativa do filme, com Rodrigo de moto tentando alcançar o ônibus de Bete, para avisá-la de sua conversa com Tony – e que resultaria em seu contrato com a gravadora. Voltando para o metafórico porto, aparece um Rodrigo, também estilizado, de terno branco e óculos escuros, que veste Bete com um casaco de pele. Os dois entram numa limusine, demonstrando todo o glamour da vida artística – rapidamente transformada em deboche pelos personagens, que optam por comer coxas de frango, com as mãos, em uma quentinha.

---

596 O refrão completo de "Mecenas de Maizena": *em troca disso tudo ele pedia só/um pouco de leite em pó/para fazer uma papa/então lhe dei um tapa/ele se dissolveu*.

597 A canção toca nos créditos iniciais e finais do filme. Em uma sequência anterior ao clipe abordado, é interpretada por Bete e Tininho (Cazuza), num ensaio, acompanhada apenas pelo violão de Vítor, como já comentado anteriormente.

De todo o magnetismo que o rock pode gerar, o que fica ao artista, nesse encerramento de “Bete Balanço”, é a diversão, a leveza com que a realidade pode ser encarada. Esse tipo de interação do rock com uma experiência mais divertida ou descompromissada tem muito da própria trajetória do BRock carioca, marcado pelas letras e propostas cotidianas. No geral, as bandas cariocas dificilmente esboçavam nas suas canções uma preocupação com as questões políticas mais tradicionais, como eleições, corrupção ou repressão, temas mais comuns nas bandas contemporâneas de São Paulo e de Brasília. *Eu quero só paixão, fogo e segredo*, versos que encerram o refrão de “Amor, amor”, servem de trilha para as brincadeiras entre Bete e Rodrigo na limusine, logo substituídas pelo instrumental da canção e do plano da ponte Rio-Niterói, por onde o carro trafegava. Os créditos finais sobem, enquanto a música continua a ser executada.

Se em “Bete Balanço” algumas canções receberam esse tratamento *videoclíptico*, em seu filme seguinte, Lael, já tendo experimentado a fórmula com sucesso, aprofundou-a ainda mais, o que transformou “Rock Estrela” num grande descontínuo narrativo, *clipado* pelas muitas canções de rock que o caracterizam.

5.2.2 O destino transforma num dia um menino em herói de TV

Lael, no *pressbook*, define “Rock Estrela” como um “grande áudio-clipe”, quando as músicas estão em função da imagem, e não o inverso, como nos videoclipes. O diretor compara seu segundo filme às chanchadas dos anos 50, tendo em vista a relação entre música e humor presente na narrativa.[598] De fato, a incorporação de atores do “teatro do besteirol” traz esse contato com um humor bastante típico daquele momento, sendo um elemento que diferencia “Rock Estrela” dos seus outros dois longas. Entretanto, na tentativa de justificar uma mudança de linguagem de um filme para o outro, Lael, nesse momento de lançamento do projeto para a imprensa, não observa que as incursões musicais em seus filmes são muito mais semelhantes do que díspares. O crítico Flávio Manso Vieira observara, na ocasião da estreia, que, em termos cênicos, o filme tinha muito mais de videoclipe do que das chanchadas, como queria o diretor.[599]

---

[598] *Pressbook* “Rock Estrela”, p. 2.
[599] VIEIRA, Flávio Manso. Sonhos no embalo do rock e do áudio-clipe. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 15 fevereiro 1986.

O tipo de construção (e desconstrução) narrativa que Lael propõe em "Rock Estrela", no que diz respeito às músicas, é dialogal com a produção contemporânea, sobretudo os videoclipes. Quase 1/3 do filme é destinado a esses. Os créditos iniciais já apontam os nomes das muitas bandas e artistas que o espectador encontrará no decorrer da película. A estratégia de dar destaque aos músicos gera uma expectativa pela aparição dos mesmos, alçando a trilha a um lugar de evidência junto à narrativa. Das 10 músicas presentes na trilha sonora lançada pela gravadora Epic/CBS, em 1985, 6 canções receberam tratamento videoclíptico. Além dessas, outras músicas presentes no filme, mas ausentes da trilha oficial, igualmente são filmadas no estilo dos videoclipes. Isso aumenta o cartel musical do filme, ampliando ainda mais as possibilidades de interação com a indústria fonográfica.

A primeira banda a figurar em "Rock Estrela" é a paulistana Tokyo. Descrita por Arthur Dapieve como "uma piada", o grupo também recebia comumente o rótulo de "punk de butique".[600] Isso se deve, principalmente, ao fato do seu então vocalista, Supla, adotar um visual identificado com a cultura punk, embora fosse oriundo da classe média alta de São Paulo, algo visto como uma contradição no meio punk. O primeiro disco da banda, "Humanos", foi lançado pela CBS em 1985, pouco tempo depois da formação do Tokyo, o que fazia com que essa rotulação pejorativa ainda não fosse proeminente na época do filme. O LP do grupo trazia, além da faixa título (que ganhou um videoclipe próprio, para televisão, dirigido por Valéria Burgos), "Garota de Berlim" (com participação da cantora alemã Nina Hagen) e "O Tal Poder", presente na trilha de "Rock Estrela" e inserida numa sequência *videoclípitica* do longa.[601]

Enquanto Rock lê um livro na sala, escura, iluminada apenas por um abajur, Tavinho chega e liga a TV, que transmitia um jogo de voleibol do time de Vera. Atendendo ao pedido de Rock, que questiona se *"narração também é rock"*, Tavinho desliga o som da TV e começa a contar ao primo os atributos técnicos e estéticos da jogadora, a quem Rock ainda não conhecia. Sentados diante da TV, os cortes intercalam a cena da sala escura e a luminosidade da tela da televisão, sempre exibindo Vera, em destaque.

Ao fundo, entre os diálogos dos dois, enquanto Tavinho começa a sacudir o corpo de Rock, já se inicia a introdução instrumental da música do Tokyo, marcada pela bateria acelerada, *riffs* de guitarra e baixo e um teclado com acordes alongados. A câmera desloca-se

---

[600] DAPIEVE, op. cit. p. 187.

[601] O videoclipe de "Humanos" encontra-se disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=uJANYfjSzFM>. Acesso em: 20/08/2012.

para a imagem refletida na TV e passa a se alternar algumas vezes entre a partida de vôlei e a banda Tokyo, num palco pequeno, iluminado por luzes coloridas no chão e ao fundo, numa espécie de estúdio. Em quase todas as aparições de bandas brasileiras a opção cenográfica foi a mesma adotada com o Tokyo.

Ainda na introdução, enquanto Supla é mostrado em destaque em relação ao resto da banda, com uma expressão corporal típica do universo punk, as cenas da partida de vôlei são sincronizadas à música, de modo que o som do apito que indica o ponto marcado por Vera "invade" o tecido sonoro e dá início à parte cantada por Supla. Os primeiros versos de "O Tal Poder", composta por Supla e pelo guitarrista da banda Bidi, *sentados na TV/olhando pra você/ficamos a pensar num modo de ter* descrevem, basicamente, a cena que antecede o clipe. Quando no verso *olhando pra você* o plano muda da televisão para o palco do Tokyo e Supla se agacha próximo à câmera, olhando diretamente para ela, estabelece-se com o espectador uma referência pouco usual no cinema, mas bastante típica nos videoclipes. É um momento em que o filme abre espaço para a imersão total nessa estética ainda bastante experimental no Brasil.

A câmera continua na apresentação do Tokyo até a entrada dos versos *partida chega ao fim/difícil pra valer*, quando retorna à partida de vôlei, mas desta vez, sem a "mediação" da TV. As imagens do jogo passam a ser diretas. De volta ao palco, ao iniciar novamente uma parte instrumental, acompanhada pela performance de Supla, as imagens da partida intercalam-se, numa montagem acelerada pelo ritmo dos *riffs* de guitarra e pelo apito do jogo. O trecho demonstra uma das máximas dos videoclipes: a edição das imagens pautada pela sonoridade.

Antecedendo o refrão *ela tinha o tal poder/de cortar os corações/não entrava pra perder/levantava multidões*, o plano volta a acompanhar a banda, mas numa filmagem com câmera na mão que pega em planos detalhes os instrumentistas do grupo. Enquanto a voz de Supla é ouvida e a banda "tocava" a canção (já que não se tratava de um *take* ao vivo, mas, de fato, uma dublagem), a imagem do vocalista não o mostra acompanhando o áudio da sua voz, mas sim, numa performance que inclui até movimentos de boxe. Essa linguagem corporal muito comum nas bandas punks tornava as apresentações ao vivo das mesmas uma dimensão outra do potencial roqueiro que cada uma tinha, tornando-se a marca de uma atitude punk.

No verso *levantava multidões*, a câmera pela primeira vez é levada a um plano geral afastada do palco, mostrando pessoas numa plateia assistindo à apresentação. Enquanto a palavra "multidões" é repetida, o volume da música vai sendo reduzido até a entrada da cena

de Rock lendo uma partitura de música clássica, estalando os dedos num compasso, momento em que a música do Tokyo sai definitivamente do tecido sonoro do filme.

A estratégia de inserir uma música com uma letra adequada ao contexto do filme confere maior sincronia à mensagem que o diretor deseja impactar. O *tal poder de cortar os corações* atribuído à atacante Vera Mossa – e outras passagens que indicam o campo semântico desse universo do esporte – reforçam uma opinião bastante usual sobre os filmes de Lael, sobretudo os dois primeiros: o de trataram-se de grandes sequências musicais, com a trama sem grande relevância para a constituição do filme. A própria Vera Mossa, opina que "o Lael era apaixonado por rock, por vôlei e foi juntando tudo. Era mais para mostrar as músicas do que para contar uma história".[602] Independente do objetivo do diretor, mostrar aquelas músicas, naquele contexto de efervescência do BRock, já era, por si só, contar uma história.

Um dos recursos muito comuns na gravação de videoclipes de bandas de rock, sobretudo as brasileiras dos anos 1980, era a utilização dos próprios músicos "tocando" as canções em sincronia com a imagem. Além de ser técnica e financeiramente mais producente, era uma possibilidade de registrar, ainda que de forma limitada, a performance dos artistas, em tempos de não proliferação das filmadoras digitais portáteis, nem muito menos dos sites de compartilhamento de vídeos na internet. Em "Rock Estrela" há momentos em que esses videoclipes acontecem de maneira *diegética*, como na canção "Johnny Love", do grupo Metrô.

Rock recebe uma ligação que o avisava de que uma encomenda misteriosa de Graziela lhe seria entregue na boate "Help", casa noturna sobre a qual Tavinho já havia lhe falado. Ao chegar e não encontrar o portador da sua encomenda, Rock é impactado pela "surpresa" que seu primo lhe preparara. A encomenda era um pretexto para que Rock fosse à casa noturna assistir ao show de sua banda e conhecer mais de perto a ambiência roqueira. O primeiro acorde de guitarra de "Johnny Love" é executado, o que já chama a atenção de Rock. A câmera segue para o palco iluminado apenas por luzes azuis da boate, no qual a vocalista do Metrô, Virginie, aparece em destaque sob uma luz amarela, que a deixa em contraste com o baixista Zaviê, ao fundo.

A versão apresentada no longa difere da gravação original em dois pontos centrais: enquanto inicia-se a introdução dedilhada pela guitarra de Alec Haiat, Virginie fala ao

[602] Disponível em <http://globoesporte.globo.com/volei/noticia/2011/12/lembra-dela-vera-mossa-musa-do-volei-e-do-cinema-vira-mae-do-bruno.html>. Acesso em 10, jul, 2012.

microfone: *"aí, essa música eu dedico pra você, que tá por aí perdido procurando uma surpresa".* O recado é dedicado a Rock, que se encontra na plateia, iluminada pela mesma luz azulada predominante no palco. A segunda diferença está na redução do tempo instrumental da música, que separa a primeira da segunda parte. Essa estratégia faz com que a música (com letra e canto) seja executada praticamente na íntegra, tomando mais de três minutos de exibição do longa. Os cortes são ordenados pelo diretor de acordo com a sequência melódica e instrumental da canção – entrada de nova estrofe, plano abre e exibe outros integrantes da banda; início do refrão, altera a luz de um dos refletores do palco. A estética do videoclipe não necessita de uma montagem que privilegie a letra cantada da música; a própria sonoridade ou a estrutura rítmica pode ser um caminho para a edição dos planos.

A presença de "Johnny Love" é gestada para ser utilizada como clipe promocional do filme. Poucos são os momentos em que a câmera se desloca da banda para a plateia, eventualmente mostrando Rock em meio às pessoas, olhando com curiosidade para o palco. No refrão da primeira parte, o plano americano é predominante na vocalista, usualmente o cartão de apresentação da banda. O espectador assiste a um videoclipe no cinema, que poderia absolutamente ser exibido sem prejuízo de sentido na TV, não fosse pela frase inicial de Virginie, e a pronunciada por Tavinho, no instrumental final, quando diz para Rock: *"e aí, primo? Gostou da surpresa?".* Ainda assim, "Johnny Love" recebe um dos maiores tempos de execução no longa, o que contribui para a divulgação da banda Metrô, que lançara seu primeiro disco naquele mesmo ano de produção do filme ("Olhar", 1985).

"Johnny Love" é uma canção com um ritmo mais melódico, com forte marcação do contrabaixo, com influência do *blues*, e uma letra que exprime a solidão de alguém que procura pela pessoa amada. No refrão, ao cantar *chamo seu nome/Johnny Love, Love, Love/ grito seu nome./Johnny Love,* a voz da cantora é encorpada de mais força, para exprimir a urgência da mensagem. Tema romântico do filme, a música cumpre a função de evidenciar a pluralidade existente no universo rock daquele momento, independente se para os registros de épocas posteriores ela não fosse classificada como tal pelos "amantes do rock". O BRock abriu espaços para inúmeras manifestações roqueiras, expressadas de diversas formas e os filmes de Lael embarcavam nessa experiência plural.

Lael recorreu a diferentes maneiras de inserção dos videoclipes no filme, não deixando que a quantidade dos mesmos fosse um sinônimo de monotonia naquela narrativa. Ao deitar agitado em sua cama, Rock começa a sonhar com a apresentação da banda Metrô na boate "Help". É o suficiente para uma nova sequência *videoclíptica* do grupo liderado por Virginie,

após apenas cinco minutos da sua primeira aparição. A introdução agitada e marcada por um tipo de percussão computadorizada de "Stabilo" se inicia no tecido sonoro de um diálogo entre Rock e Tavinho, quando um corte rápido exibe Rock deitado em sua cama dormindo.

Ao som do instrumental acelerado, Rock vira o rosto de um lado para o outro, entrecortado por um plano dos globos luminosos do teto da boate, indicando uma sensação de que a cabeça do personagem estava "girando", diante daquele sonho confuso provocado por sua primeira imersão naquele universo rock. O plano passa a exibir o palco, com uma iluminação diferente da anterior – mais alaranjada – e com outra expressão corporal de Virginie, mais adequada ritmicamente àquela música. À entrada dos outros instrumentos é seguido um plano que novamente exibe o globo girando, rapidamente cortado para Virginie rodando seu vestido longo branco de bolas pretas, que dá um efeito de continuidade rítmica e imagética.

A letra descompromissada de Stabilo sobre um *humanoide meio sintético* que *ingere veneno com polietileno* é executada pelo Metrô num clipe mais curto do que o anterior, filmada por *takes*, a partir da entrada da parte cantada, do fundo do palco para a plateia, pegando a banda de costas nos planos. Nos últimos versos do refrão, a banda é mostrada num plano aberto de frente, cortada para Rock deitado na cama. Após levantar um pouco a cabeça, Rock volta a sonhar, desta vez uma fantasia *non sense* de algumas pessoas vestidas de preto. Entre elas, Tavinho e Mary Louca, ao lado de uma partitura musical. O instrumental de Stabilo continua e com a entrada em plano de Tavinho e Mary dançando, a letra da cantiga de ninar francesa "Frère Jacques" é cantada em cima da melodia de Stabilo.[603] Tavinho começa a bater na cabeça de Mary e o som da batida se mistura à música, tratando-se, na verdade, do som da batida na porta do quarto de Rock por Tavinho. Quando Rock abre a porta, a música sai do tecido sonoro.

Menos de três minutos depois, mais um número musical se inicia, com a banda com a carreira mais meteórica dos anos do BRock: o RPM. O quarteto havia se formado recentemente e em 1986, ano de lançamento do longa, o grupo já vendia mais de 2 milhões de cópias do seu segundo disco, "Rádio Pirata: ao vivo".[604] A participação do RPM em "Rock Estrela" se inicia num corte com leve continuidade sonora com a sequência anterior e numa indicação de que seria um videoclipe ininterrupto, como os outros – o que não acontece. A

[603] A inserção faz parte da gravação original. O Metrô era uma banda formada praticamente por franco-brasileiros e "Frère Jacques" é umas das músicas mais populares da França.
[604] DAPIEVE, op. cit., p. 122.

canção apresentada, “Olhar 43” funciona como uma descrição da cena transcorrida na boate “Mamute”.

Com uma sonoridade *tecnopop* (rock com tecnologia eletrônica), numa marcação rítmica feita pelo teclado de Luiz Schiavon, “Olhar 43” começa explorando planos alternados na introdução, com a banda num palco envolvido por gelo seco. Os primeiros acordes marcados pelo teclado recebem o solo do baixo de Paulo Ricardo, que também acumulava a função de vocalista da banda. Não há um compromisso com a sincronia fiel entre imagem e som dos instrumentos no início da canção – Paulo Ricardo bate palmas enquanto se ouve seu baixo marcando a melodia –, o que indica que o efeito dublagem nem sempre é privilegiado fielmente na montagem desses videoclipes.

Os versos iniciais de Olhar 43 *seu corpo é fruto proibido/é a chave de todo pecado/e da libido/e pr’um garoto introvertido como eu/é a pura perdição,* antecedem a troca de olhares e a aproximação entre Rock e a jogadora de vôlei Vera, com quem ele tem um envolvimento afetivo ao longo da trama. Ainda que o vocalista/baixista seja o principal foco da câmera, os outros componentes também aparecem em detalhes no início (exceto o guitarrista Fernando Deluqui, só exibido adiante), algo que nos números do Metrô não ocorre na mesma proporção – destacando mais uma vez a força da presença de uma vocalista feminina em uma banda associada ao rock.

Ao cantar o verso *é pura perdição*, a câmera desce até mostrar em plano detalhe o baixo de Paulo Ricardo, cortado para um plano aberto do tecladista Schiavon. Muda a iluminação do palco para um tom mais avermelhado e inicia a segunda estrofe focalizada em Paulo Ricardo. Ao entrar a parte instrumental, brevemente exibindo o vocalista e o baterista P.A. ao fundo, a câmera focada em primeiro plano mostra Rock na boate, que ao se virar para o lado vê Vera – a câmera desfoca o primeiro plano e focaliza o fundo, no qual está a personagem, que retribui discretamente o olhar.

A sequência instrumental alterna os planos do palco (já com outra iluminação) e os olhares de Rock para Vera, já sentados próximos, assistindo ao show. Na segunda parte da música, na qual Paulo Ricardo canta *é perigoso o seu sorriso/é um sorriso assim jocoso, impreciso/diria misterioso, indecifrável/riso de mulher*, o clima da cena é reforçado, indicando o interesse em se descobrir o que havia naquela mulher que chamava a atenção de Rock. Ao iniciar a estrofe seguinte (*não sei se é caça ou caçadora...*), a câmera já não está mais na banda, mas novamente na dupla sentada à mesa, embora sem trocar qualquer palavra.

O plano é mais fechado e o som da música é diminuído. Um rapaz sentado atrás de Rock se aproxima de Vera e tenta convencer insistentemente a jogadora a sair com ele, recebendo seguidas negativas dela. Os versos *pobre de mim/invento rimas assim pra você/e o outro vem em cima/e você nem pra me escutar,* ainda que num volume mais baixo, ajudam a estimular a cena, que termina com a repreensão de Rock ao rapaz. Rock e Vera saem juntos da mesa, enquanto a música volta ao seu volume inicial e a câmera se desloca para o palco, mostrando o RPM cantando seus últimos versos (*e pra você eu deixo apenas/o meu olhar 43/ aquele assim, meio de lado...*). O plano geral que exibe o palco e a plateia já é acompanhado por uma redução brusca do volume da canção, para dar início à cena da conversa entre Rock e Vera nos bastidores do show. Vera convida Rock a ir falar com Paulo Ricardo nos camarins – embora a canção da banda ainda pudesse ser ouvida no tecido sonoro.

Tanto "Olhar 43" quanto "Johnny Love" ganharam outros clipes completos para serem exibidos à parte do filme, servindo como material de divulgação do mesmo. Nos dois casos, as cenas das bandas cantando as músicas no longa são aproveitadas e enriquecidas com a inclusão de momentos entre Rock e Graziela ao longo do filme.[605] Quanto à música do RPM, outro clipe foi criado pelo Fantástico, com direção de Paulo Trevisan, sem qualquer relação com cenas da produção de Lael Rodrigues.[606] Num tempo em que as gravações de videoclipes de bandas nacionais ainda eram um privilégio – o programa "Fantástico", como já fora salientado, era uma das maiores possibilidades de produção e exibição dos mesmos – ter dois clipes para uma mesma música, mostra a proporção do sucesso que o RPM fazia em 1986.

Lael Rodrigues, impulsionado pelo sucesso de "Bete Balanço" e compreendendo que o rock não era uma exclusividade brasileira naqueles anos 1980, inseriu algumas músicas de bandas e cantores argentinos em "Rock Estrela". O início da década assistiu a um grande número de artistas de rock na Argentina, em meio ao contexto de nacionalismo exacerbado dos governos militares ditatoriais, que proibiram a execução pública de músicas que não fossem no idioma local, no período da guerra das Malvinas (1982). O rock foi tornando-se mais comum nas rádios daquele país e uma grande produção fonográfica foi revitalizada.

Lael não buscou indiscriminadamente artistas argentinos para incluir nas participações de "Rock Estrela". O ano de 1983 reservou à banda La Torre, liderada pela vocalista Patricia

605 O videoclipe completo de "Johnny Love" está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CEFw-lXdV-g&feature=related>. Acesso em: 20 agosto 2012. Já o de "Olhar 43", em sua versão esticada, para a divulgação (do filme) encontra-se disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=xHcuTlm2G2w>. Acesso em: 20 agosto, 2012.

606 Esta versão está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=24f_LRf_nYQ>. Acesso em: 20 agosto, 2012.

Sosa, a nomeação de banda revelação do rock argentino por uma revista especializada do país.[607] La Torre aparece em duas sequências do filme de Lael, cantando um dos seus *hits* "Solo quiero rock and roll" e "Silhuetas de sal", single do disco lançado apenas em 1986.

Quando Rock chega a Buenos Aires é surpreendido por Graziela, que o informa que trabalhava com uma banda de rock. Os cortes rápidos intercalam o diálogo do casal saindo do aeroporto em direção ao show com um plano detalhe de Patricia Sosa "gritando" o título da canção. A câmera retorna ao casal e a introdução – iniciada por um novo grito de Patricia – passa a embalar os dois no carro de Graziela. A sonoridade de La Torre, especialmente nessa canção, é marcada pelas guitarras distorcidas e um som mais próximo do heavy metal, sobretudo se comparado ao do Metrô – banda brasileira que também tinha uma mulher como *band leader*. No mesmo esquema de filmagem das bandas brasileiras, a banda La Torre se apresenta num palco e os cortes se alternam entre os personagens e os integrantes do grupo, que aparecem em planos fechados, separadamente, na introdução da música.

A letra de "Solo quiero rock and roll" é uma proclamação de uma essência do rock, de que nada interessa ou importa tanto quanto o rock and roll. Um letreiro iluminado com o nome da banda, no fundo do palco é mostrado algumas vezes, o que ajuda o público brasileiro a se inteirar sobre o grupo, desconhecido, a princípio, no Brasil. Por ser uma música-tributo do próprio rock, a montagem dos planos tenta captar a energia de uma banda em sua explosão musical, distribuindo-se entre os músicos, a vocalista, o palco e a plateia, que compõem, juntos, um cenário completo de show de rock. No fim do último refrão, um corte mostra Graziela comandando a direção e as cores de um canhão de luz que incide sobre o palco, acompanhada de Rock. Com a câmera focando a banda, os acordes finais da música são encerrados pela máxima de Patricia Sosa: *"Buenas noches! Larga vida al rock and roll"*. Assim como no Brasil, ainda que o rock argentino buscasse fontes estrangeiras, também empenhava-se em dialogar com a própria trajetória do rock do país, que ganhara amplas proporções em meados da década de 1960.

Outro jovem cantor argentino, com grande sucesso em seu primeiro álbum solo como intérprete, Fito Paez, é a segunda aparição estrangeira do filme. Sua inserção acontece numa das formas mais *videoclipticas* do longa, no sentido da lógica interna do clipe, que poderia ser retirado daquele contexto. A música "Cuervos en casa" é cantada por Paez, que também assume o teclado, bem baixa, com as palavras quase inaudíveis em alguns momentos. A marcação pela bateria eletrônica e pelo teclado adentra o tecido sonoro já na sequência

[607] Disponível em: <http://www.lahistoriadelrock.com.ar/gen/cap25.html>. Acesso em: 10 agosto 2012.

anterior ao clipe, com Rock e Graziela na cama. A música foi editada, perdendo quatro versos e o clipe é curto, em relação ao de La Torre, apresentando apenas a primeira parte da música.[608] Em alguns planos, Rock aparece andando pelas ruas de Buenos Aires, de dia, e pela Casa Rosada, sede do governo argentino, cantada nos versos de Paez.[609]

A segunda canção de Fito Paez dura menos de um minuto. "La Rumba del piano" é interpretada ao lado do também roqueiro Juan Baglietto, a quem Fito Paez acompanhara antes de seguir em carreira solo. Os nomes dos artistas aparecem num letreiro iluminado em neon de uma casa noturna de Buenos Aires, onde Rock vai, após seguir o conselho de Graziela *("vai dar um giro por aí, vai ver o mundo como ele é, e não como a gente sonhou que fosse. Vai ver um show"*). Ainda que em curtas aparições, é possível perceber a experiência do videoclipe nessas duas participações de Paez, pela ausência de um contínuo narrativo linear da trama e pela escolha da montagem a partir da lógica das canções.

A primeira entrada de Paez, quando Rock e Graziela ainda estavam na cama, é parte do mesmo show, ou melhor, mesma gravação a que Rock assiste de "La rumba del piano". Isso indica que Lael aproveitou-se de uma estrutura já montada para algum show de Fito Paez – o que fica mais evidente pela diferente qualidade das imagens – o que, provavelmente, reduziu os custos da produção. Se produzir dentro do próprio país já dispensava grandes custos, contar com filmagens em outro, ainda que próximo, comprometia mais os orçamentos dos filmes, que, em geral, não eram muito altos nesse período.

Uma das músicas de destaque da trilha certamente é "Solange", de Léo Jaime. A canção é praticamente tocada na íntegra, com alguns momentos de sincronia entre som e imagem, mas apenas no que diz respeito ao cantor e ao seu violão. A versão é a mesma do disco, embora no tecido sonoro se façam presentes outros sons, já que essa sequência marca a saída de Rock da Argentina até o encontro do ônibus da banda do primo, que excursionava para a realização de um show. Entre planos da estrada, de dentro do ônibus, de Tavinho passando a dirigir o veículo – enquanto se ouvia sua voz na música – e do mesmo a interpretando sentado num dos assentos ao fundo do ônibus, "Solange" sinaliza o encontro entre Rock e Tavinho, resultando em outros dois números musicais no estilo "banda no palco".[610]

---

[608] Os versos retirados: *Qué flaco estoy, no es casualidad, están chupándome la sangre /Qué feo olor, no es casualidad, están chupándole la sangre/Hay un rumor en la catedral, están pintando las paredes/Hay una música en la ciudad, hoy matarán al presidente.*
[609] A canção será analisada em um momento posterior.
[610] Assim como "Cuervos en casa", "Solange" será abordada mais adiante.

O festival no qual a banda de Tavinho se apresenta, cantando "O Regime", também conta com uma rápida sequência de Celso Blues Boy.[611] A canção de Celso é "Fumando na escuridão", um blues marcado pelos conhecidos solos de guitarra do músico, que recebem destaque da câmera – ao contrário de muitos momentos de solos no filme, em que a mesma se desloca para a plateia. Ainda na parte instrumental, há um corte para os bastidores, onde Tavinho se prepara para entrar no palco, auxiliado por Rock, que após seu contato com Graziela parecia ter sido atraído pelos bastidores dos shows de rock. A música de Celso Blues Boy sai do tecido sonoro e imediatamente entra a introdução de "O regime", momento em que Tavinho surge no palco. Rock, ao longo da apresentação, faz várias intervenções no palco, auxiliando como contrarregra da banda.[612] As duas canções são apresentadas num tempo curto, e funcionam como um registro do festival do qual participava Tavinho e sua banda.

Deslocada da sequência que apresenta grupos e artistas argentinos, a banda Vírus aparece no filme já no retorno do eixo da história ao Brasil, cantando uma versão em português, exclusiva para o filme, de "Amor descartable". Essa inserção diferenciada é sintomática da própria trajetória artística e do lugar que o Vírus ocupava na cena roqueira argentina nos anos 1980. Eles foram um dos primeiros a utilizarem sintetizadores e baterias eletrônicas e contrastavam com as bandas com letras ancoradas numa crítica social mais formal. Ao contrário, as letras do Vírus eram bem-humoradas, românticas, mas também questionadoras de tradições e aspectos comportamentais. O vocalista Federico Moura, vitimado em decorrência de complicações agravadas pela AIDS, no fim da década de 1980, tornou-se um símbolo daquela geração de artistas do rock argentino.[613]

A cena na qual "Amor descartable" está inserida – ou talvez, a trama que se insere junto à apresentação – dá-se após o telefonema de Rock e Graziela (com as batidas eletrônicas que marcam a melodia já sendo anunciadas nesse momento), quando Rock se dirige a uma boate com shows de rock. O objetivo do rapaz é mudar seu visual tradicional, não condizente com a imersão que estava fazendo naquele novo universo. Em algumas casas noturnas dos anos 1980, maquiadores e cabeleireiros tinham um espaço reservado para atender os frequentadores, fazendo o topete da moda ou a maquiagem em alta no momento.

A luz estroboscópica na plateia já permite conhecer a banda argentina no palco, aproximando o visual new wave com a sonoridade já anunciada pela introdução da música.

---

[611] As gravações foram realizadas num festival que ocorria em Juiz de Fora, Minas Gerais.
[612] Tanto "O Regime" quanto "Fumando na escuridão" (além da já citada "Stabilo", do Metrô) não fazem parte da trilha sonora lançada em LP.
[613] Cf. disponível em: <http://www.rock.com.ar/artistas/virus>. Acesso em: 10 agosto 2012.

Os planos se alternam entre Rock, decidindo sobre seu novo visual em plena boate, e a banda no palco, com destaque para a performance do vocalista. Rock sinaliza para o cabeleireiro que desejava um corte semelhante aos dos membros da banda (a câmera aponta, junto com Rock, para o vocalista e para o baterista, Mario Serra). O sotaque de Federico entoa os versos *tenho que parar esta confusão/quero estar livre para um novo amor*, que indica uma contradição do comportamento de Rock, desenvolvida adiante na trama: Rock fica em dúvida quanto a se relacionar com Vera ou Graziela, uma vez que as duas já haviam deixado claro o interesse pelo rapaz.

Para a banda Vírus, gravar uma canção em português, ainda que sem a pretensão de construir uma carreira no Brasil, já indicava uma possibilidade de fazer com que sua música fosse ouvida por mais pessoas. O caminho inverso estava sendo realizado pelos Paralamas do Sucesso, que em meados da década de 1980 já tinham feito shows em países vizinhos da América Latina, com destaque para a Argentina, conforme apontado em momento anterior deste trabalho.[614] A canção "Amor descartável" ainda permanece no tecido sonoro da cena seguinte, marcada por um solo de guitarra e a retomada dos primeiros versos da canção, até dá lugar a um novo diálogo. O Vírus poderia ser apontado pela sua gravadora CBS como uma aposta no mercado brasileiro e participar de um filme juvenil seria uma divulgação importante nesse processo. Mas "Rock Estrela" lançou novos artistas brasileiros também.

Adriana Riemer unia no início da década de 1980 várias expressões que sustentavam não só a indústria fonográfica, como se configuravam em marcas daquela geração: era locutora da rádio Transamérica no Rio, apresentava um programa de clipes na Record, comandava as matinês da boate Help e ainda cantava[615] – mesmo que só tenha lançado um compacto pela Epic/CBS. Sua música "Polígama" ganha um espaço no longa de Lael, inserida como um videoclipe promocional típico: ao invés de intercalar cenas simultâneas das personagens às da apresentação da banda, o diretor retoma momentos passados de Rock e Graziela, contando também com a presença de Tavinho. A passagem anterior à entrada do clipe de Adriana mostra uma disputa entre os primos por Graziela, tendo essa escolhido ficar com Rock.

Quando canta *por que é proibido amar duas pessoas?*, a cena recupera Tavinho, Rock e Graziela, indicando que o tema será referente à jovem, embora igualmente se adequasse a Rock, que se encantara também por Vera. Em quase todo o tempo de exibição da

---

[614] DAPIEVE, op. cit., p. 85.
[615] O PULO das gatas. Locutoras das FMs brilham fora das emissoras. *Veja*, n. 912, 26 fevereiro 1986. p. 111.

apresentação de Adriana Riemer (pouco mais de um minuto), a câmera realiza um plano fechado na cantora, com pouco espaço para os músicos. Essa tendência já podia ser notada nas duas aparições do Metrô, quando Virginie ocupava a atenção de maneira diferente do que nas bandas com vocalistas masculinos. Como já fora abordado, a presença feminina em bandas de rock era algo ainda pouco usual para o grande público, então, quando tinham oportunidade de contar com elas, era habitual evidenciá-las. No caso de "Polígama", cuja letra é bastante anticonservadora (*o sentimento é meu/dou a quem eu quiser*), isso se torna ainda mais urgente.

A sonoridade da canção é próxima ao new wave, com teclados ocupando um importante papel na melodia. No refrão *sou polígama/e gamada nos dois*, novamente os planos de Graziela, Rock e Tavinho são retomados, para reforçar diante do telespectador a trama que envolvia os protagonistas. Inserida de forma semelhante, a segunda canção do La Torre, "Siluetas de sal", articula-se como um videoclipe que recupera imagens do passado romântico de Rock e Graziela, além de planos em que os personagens estão sozinhos, com um aspecto triste e reflexivo. A música sucede uma discussão do casal, provocada pela dificuldade de Rock em se entender diante do seu relacionamento com Graziela e de sua nova pretendente, Vera.

Os planos da banda também se interpelam, mais especificamente da vocalista Patricia Sosa, quase sempre em plano detalhe, numa apresentação bastante expressiva facialmente. Configurada com um andamento mais lento, embora se note a presença forte da guitarra clássica do estilo metal rock, "Siluetas de sal" aborda a fragilidade do relacionamento de um casal, servindo como mais um momento de ênfase da trama recém-apresentada. Os versos (em tradução) *somos estranhas silhuetas de sal/que se dissolvem com um só soprar* adiantam o clima de insegurança apresentado na relação entre o casal Rock e Graziela nas sequências seguintes. Mesmo sem uma fecunda trajetória de diretores específicos de videoclipes gestada no Brasil, Lael demonstra uma variabilidade das possibilidades de inserção dos clipes para costurar ou quebrar a narrativa da trama.

A sequência final do filme traz a música-tema novamente – já que ela também abre o longa, como música não *diegética* – num ponto de resolução de todas as histórias paralelas que chegavam ao fim. A partida de vôlei, na qual o time de Vera não conseguia vencer, o show de Tavinho que apresentava problemas técnicos, a tristeza de Graziela, que caminhava sozinha nas ruas da cidade, à noite; todos os acontecimentos são resolvidos por intermédio de Rock. A metáfora da utilização do nome do personagem principal configura uma resolução de

que seria o rock, a música, que teria condições de resolver os problemas ou, ao menos, torná-los mais fáceis de serem absorvidos. O clipe da canção “Rock Estrela” reflete, de maneira livre, como em toda a narrativa do filme, esse tributo ao rock perpetrado por Lael, ocupando mais de cinco minutos em toda a sequência de desfecho do longa.

Insatisfeito pelo o que assistia na TV, do jogo de Vera, Rock se tranca no estúdio da casa de Tavinho e começa a mexer nos botões de ajuste de uma grande mesa de som. A parede, que havia sido revestida por placas de ovos para abafar o alto som produzido por Tavinho, começa a ser vazada por feixes de luz, indicando algo que ultrapassava a realidade circunscrita àquela trama. O som de uma introdução com uso de sintetizadores acompanha planos cortados dos quatro principais personagens, acoplando-se às sonoridades de cada situação (jogo de vôlei, diálogo da banda de Tavinho etc.).

Um plano do teto do estúdio em que se encontrava Rock, com um movimento de câmera declinante mostra seu rosto numa espécie de transe, enquanto toca ao teclado uma música tipicamente “clássica”. A partir desse ponto, uma sequência de planos costura os ambientes e as relações entre todos os principais personagens: um plano fechado em Graziela, na rua, olhando para os lados, como se estivesse sendo envolvida por aquela melodia, é seguido por um novo plano de Rock, que sustenta a última nota no teclado, quando corta para o palco de Tavinho e a banda toca uma nota contínua a de Rock, mas incluindo as guitarras, baixo e bateria, iniciando o instrumental da canção “Rock estrela”.

Em plano geral, a última jogada do time de Vera, com o ponto que dá a vitória ao seu time convertido por ela (um som forte da batida na bola invade o tecido sonoro dominado pelos *riffs* de guitarra) dá lugar a um novo plano de Rock abrindo um sorriso, ainda numa espécie de transe. O plano detalhe da guitarra tocada por Tavinho antecede a comemoração da vitória do time de Vera, na quadra onde ocorria a partida. O tecladista Carlo (Tim Rescala) da banda de Tavinho – com quem Rock se desentendera anteriormente – sai do palco e um plano de Mary Louca e seus amigos, que assistiam ao jogo de vôlei pela TV na casa de Tavinho, também é inserido, mostrando-os dançando na sala, como se também estivessem ouvindo o show da banda.

A letra de “Rock estrela”, composição de Léo Jaime, começa com os versos *quem sou eu e quem é você/nessa historia, eu não sei dizer* e se relaciona de diferentes maneiras com a trama. Tanto sob ponto de vista dos caminhos e descaminhos do protagonista, que se vê diante de uma realidade a qual não conhecia, quanto pela própria ausência de um rigor narrativo com uma construção psicológica muito elaborada dos personagens – crítica

normalmente feita a esse cartel de filmes juvenis. Os versos seguintes *mas eu acredito que ninguém tenha vindo/pro mundo a passeio*, reforça o poder de ação, de inserção do indivíduo no seu espaço, em que todos têm um papel a cumprir. A música-tema tem um peso diferenciado por ser, normalmente, o carro-chefe do filme e feita sob a encomenda do diretor ou produtor musical, neste caso, o próprio Léo Jaime.

Ainda que a música já pudesse, por ventura, existir e tenha sido adaptada para conter no refrão o nome "Rock estrela", ela cria uma significância relacional com a trama do longa e toda a representatividade que este expressa. Tratando do mundo do rock em tempos de explosão dos sentidos musicais, de experimentações, da ascensão do videoclipe como instrumento de visualização dos sentidos sonoros, a letra de Léo Jaime congrega questões relevantes para aquela geração. *De onde se vem?/Pra onde se vai?/Só importa saber pra quê/ pra quem?*, exprime as dúvidas típicas dos jovens, as incertezas quanto ao futuro. Por outro lado, o trecho *pois o destino transforma num dia/um menino em herói de TV* reflete o imediatismo do rock, com espaço crescente naquele momento e seu poder de sedução, atração – além da usual referência à televisão, meio que absorve facilmente esse glamour do sucesso artístico, algo já observado em um clipe de "Bete Balanço".

O clipe final de "Rock Estrela" faz menção a outros dois videoclipes. Primeiro, a "Thriller", de Michael Jackson. A referência aparece quando Graziela, na rua, é seguida por um grupo de mendigos, mostrados num plano aberto, que após Graziela se virar e olhar rapidamente para trás e sair do quadro, eles iniciam uma pequena coreografia que lembra a dos zumbis, do clipe de Michael.

"Thriller" redimensionou a noção de videoclipes quando foi lançado. Com uma produção estimada em centenas de milhares de dólares, tratava-se, no fundo, de um curta-metragem, com mais de 13 minutos de duração – e uma versão reduzida, veiculada com mais frequência nas TVs. O clipe foi dirigido por John Landis, mesmo diretor do filme "Um lobisomem americano em Londres" ("An American Werewolf in London", 1981, EUA-Inglaterra) e foi lançado em 1983, causando grande impacto por se tratar de algo absolutamente inovador.[616] Contando a história da própria letra cantada por Michael, o clipe de "Thriller" extrapolava a simples noção de uma peça de divulgação anexa ao disco e

[616] LUIZ, Tiago Marques. Videoclipe thriller de Michael Jackson: uma sucinta análise semiótica. *I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária* – MÖEBIUS. UFVJM, 2011. 24p.

ganhava destaque de produção com conteúdo criativo, elaborado, artístico, ainda que também fosse comercial.[617]

"Thriller" contribuiu no encorajamento dos artistas a se lançarem em produções ousadas para seus videoclipes, embora poucos tivessem condições de arcar com altos custos. No caso do Brasil, as gravadoras ainda começavam a vislumbrar o sucesso dos clipes no lançamento dos singles e apostas da indústria fonográfica – algo que só ganharia grande impacto com a estreia da MTV Brasil, no início dos anos 1990. Mais do que um referência internacional, a menção de Lael a "Thriller" é uma homenagem ao próprio videoclipe enquanto produto audiovisual, eixo fundamental do seu longa, uma vez que o clipe do astro pop Michael Jackson sintetizava aquilo de mais expressivo no seio desse novo cenário musical.

A segunda referência, também protagonizada por Graziela, é ao próprio trabalho de Lael, uma menção ao seu primeiro longa, "Bete Balanço". Numa sequência de planos difíceis de serem explicados dentro de uma lógica narrativa formal, um carro invade a rua escura pela qual caminhava a coprotagonista e enquanto os versos *um dia a gente se encontra no meio do mundo* são ouvidos na música-tema, Graziela é atropelada, caindo ao lado do carro, sumindo do quadro. Num rápido corte, no momento dos versos *depois a gente se perde no meio de tudo*, Graziela, de cabelos soltos (antes ela estava com eles presos) é levantada por trás por um policial, numa pose sucedida por passos de dança entre ela e o mesmo, na rua, enriquecida por acrobacias. A transformação visual de Graziela, metaforizada pelo atropelamento seguido de um ressurgimento estiloso, entram em sintonia com a tomada de consciência da personagem, que andava desiludida com o trabalho e sem saber de que forma lidar com o sentimento que nutria por Rock.

A cena remete claramente à sequência final de "Bete Balanço", transformando a roqueira fictícia Bete numa referência para Rock, que também vira uma estrela, ao resolver os problemas de todos. Na verdade, o "Rock/rock" que consegue unir realidades e situações diferentes numa mesma sintonia (ele no estúdio, Mary Louca na sala, Vera no jogo, Graziela na rua, Tavinho no palco) e ainda como um tributo ao rock, enquanto catalisador geracional e importante símbolo de uma juventude daqueles anos 1980.

Os planos do palco passam a se estabelecer a partir do refrão da canção, com a entrada de Graziela e os moradores de rua fazendo passos de dança no palco, junto à banda que

[617] O clipe de "Thriller" pode ser visto em: < http://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>. Acesso em: 15 janeiro 2013.

executa a mesma. As jogadoras do time de vôlei também surgem no palco, assim como Mary e seus amigos. No fim da primeira parte da música, quando há a entrada de um instrumental, um barulho de explosão é acompanhado por um plano que mostra uma fumaça, da qual se revela Rock tocando um saxofone, incluindo-se na melodia acompanhada pelos instrumentos da banda. Graziela se aproxima enquanto ele toca o saxofone e no plano final, os dois se beijam ao som dos acordes instrumentais da música.

Dos três filmes de Lael Rodrigues, "Rock Estrela" foi o que mais se aprofundou no universo do rock, levando a experiência dos videoclipes e das canções ao cinema, num momento muito favorável a esse tipo de relação com o consumo juvenil. Em meados da década de 1980, após a repercussão dos seus dois primeiros longas, Lael passou a produzir seu terceiro – e último – filme, investindo em uma proposta narrativa mais complexa, mas não menos calcada no BRock e referenciada nos videoclipes.

5.2.3 Será que é meu fim?

"Rádio Pirata", produzido já em outro momento da carreira do diretor Lael Rodrigues, volta-se menos ao videoclipe, mas não deixa de dedicar ao menos uma extensa sequência para essa linguagem audiovisual que consagrara suas tramas anteriores, sobretudo "Rock Estrela". A opção do diretor em desenvolver um drama policial, abrangendo perseguições, mistérios e investigações, dificulta as intensas quebras narrativas pelas quais o videoclipe se tornou mais conhecido nos longas. Ainda assim, essa linguagem era tão associada ao diretor que, mesmo sendo o filme com menos clipes que fizera, esses são destacados em reportagens, tanto considerando-os uma "embromação"[618], quanto reconhecendo suas qualidades, separadamente, deslocados da trama.[619]

Lobão, que já havia participado de "Bete Balanço", fora procurado por Lael para incluir uma de suas músicas em uma cena que o diretor planejara para Alice e Bravo.[620] Nos créditos iniciais de "Rádio Pirata", "Tudo veludo", canção de Lobão presente na trilha, aparecia como uma das três "músicas-tema" do filme. Com uma letra romântica e uma sonoridade muito marcada pela bateria num andamento lento, a canção embala uma cena de

[618] CÂNDIDO, Flávio. Pirata é a tese. *O Fluminense*, Niterói (RJ), 18 novembro 1987.
[619] MANSUR, Luz Carlos. Ficção científica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 12 novembro, 1987.
[620] *Pressbook* "Rádio Pirata", p. 18.

sexo do casal protagonista, bastante sincronizada, na opinião do cantor.[621] Em 1987, Lobão havia sido preso, não pela primeira vez, por porte de drogas. Após ficar mais de trinta dias na Polinter e, em seguida, no Ponto Zero, Lobão lançou o LP "Vida Bandida", que resultou na sua maior vendagem daquela década: 300 mil cópias.[622] "Tudo veludo" fazia parte desse álbum e é uma composição de Lobão e de Bernardo Vilhena.

Não era a primeira cena de sexo dos filmes de Lael em que músicas tocavam ao fundo, aliás, trata-se de uma prática bastante comum em diversas produções. A diferença, neste caso, é a intenção da música no processo de criação da cena. Por mais de 2 minutos, Bravo e Alice são embalados pela canção de Lobão, numa iluminação que privilegiou o uso das sombras, com um ponto refletor entre os corpos do casal e o pôster, num tom predominantemente azulado, de um filme colado na parede do quarto de Bravo.[623] O corpo de Bravo, sentado, puxa o de Alice para próximo de si, disparando a música, de maneira sincronizada.

A cena endossa o momento em que a união dos dois é definitivamente selada, e não mais casual. A partir daquele momento, Alice entrava na vida de Bravo permanentemente, tomando, em muitos momentos, as iniciativas quanto às ações do casal. Os primeiros versos da canção *quando você quer ser mais do que eu/querendo ser mais/do que eu sou eu*, sintetiza o comportamento de Alice perante Bravo e sua imperativa personalidade. Os movimentos do casal seguem a melodia da canção, que ainda conta com versos como *e eu estou aqui só com meu desejo/e você, morena, morena, antena e raiz*, permitindo uma alusão ao projeto de Alice da rádio (*antena*), que será o caminho para a resolução dos crimes que atormentavam Bravo.

Lael tinha um reconhecimento no meio cinematográfico como montador, primeira atividade com a qual alcançou notoriedade nos longas-metragens. Como o videoclipe possui uma necessidade de montagem muito específica, é possível perceber as escolhas, a partir da plasticidade dos corpos dos atores, de uma cena como essa, em consonância com a música, ora a melodia, ora a letra. Quando no refrão Lobão entoa *como tem dança da vida/tem dança da dor*, o corpo de Bravo, deitado sobre o de Alice, separa-se ligeiramente do dela, criando um movimento entre os corpos até o verso seguinte *tudo veludo*, para os corpos se tocarem novamente, num predomínio total de sombras sobre a iluminação. Os corpos se separam novamente para os versos *tudo, tudo, tudo azul* e, ao fundo, no pequeno espaço formado pelo

---

[621] Idem.
[622] DAPIEVE, op. cit., p. 50.
[623] O pôster em questão é do filme francês "La pirate", de 1984, participante do festival de Cannes daquele ano. Dirigido por Jacques Doillon, o filme narra a história de Alma (Jane Birkin), que se vê confusa diante dos seus dois relacionamentos: com o marido (Andrew Birkin) e com sua amante mulher, Carol (Marushka Detmers).

corpo de Bravo sobre o de Alice, o "azul" do pôster como único ponto de luz do quadro. Essa cena, que representa um ato não apenas carnal, mas um comprometimento de Alice com a história de Bravo, foi montada com essa linguagem ancorada na música, evidenciando mais uma possibilidade de inserção de videoclipes nos filmes juvenis.

Assim como Lobão, Marina Lima tem uma de suas músicas apresentadas como tema do filme nos créditos iniciais. Sua participação foi decidida após ela ter visto o filme em fase final de montagem, embora as cenas em que a canção aparece já tivessem sido pensadas pelo diretor com a música cantada por ela.[624] Apenas "solada" em saxofone, a canção "Pseudo blues", uma balada acústica composta por Nico Rezende e Jorge Salomão, surge, na primeira vez, no reencontro dos protagonistas, no restaurante em que Alice trabalhava. A intenção é criar um ambiente sonoro, pontuando o clima de romance existente.

Presente no álbum "Virgem", lançado pela PolyGram no ano de 1987 – com músicas como a faixa-título, além de "Preciso dizer que te amo" (composta por Cazuza, Bebel Gilberto, Dé) e a radiofônica "Uma noite e ½" (de Marina e seu irmão, Antônio Cícero) – "Pseudo blues" ainda não tinha sido trabalhada por Marina, tendo no clipe uma oportunidade de divulgação do seu trabalho. Por ser mais aberto a outros gêneros e temáticas do que os outros filmes de Lael, o videoclipe de Marina é o único momento desse tipo de inserção em "Rádio Pirata", com a aparição do artista em cena – fórmula utilizada à exaustão em "Rock Estrela".

Na versão clipe, "Pseudo blues" é introduzida ainda no som instrumental, com dedilhado de violão, e uns vocalizes de Marina, enquanto no plano da cena Alice aparece deitada numa espreguiçadeira em volta da piscina, até o corte trazer em enquadramento a cantora. O tom azulado da iluminação, por outro lado, esconde o rosto de Marina na escuridão e o vai revelando aos poucos – enquanto ela canta *dentro de cada um/tem mais mistérios do que pensa o outro.* O clipe se insere na narrativa num momento em que Bravo pedira à Alice para que eles parassem de se ver, pois ele precisava resolver os problemas ligados ao escândalo público de corrupção da empresa, sem deixar a amada em situação de risco.

A participação de Marina é creditada como "convidada especial" e seu clipe começa da maneira mais simples: a cantora dublando a música, olhando eventualmente para a câmera. Funcionando, entretanto, como um reforço do estado reflexivo dos protagonistas, alguns planos se interpelam, a começar por Bravo deitado na sacada, com um cigarro na mão,

---

[624] *Pressbook* "Rádio Pirata", p. 14.

olhando para a rua na noite iluminada pelos faróis dos carros que passam – enfatizados pelos versos *de vez em quando acerto/depois tropeço no meio da linha*. Voltando para um plano de Marina, com a canção numa parte instrumental, seguem-se planos fechados de Alice, dirigindo a van que abrigava os equipamentos e transmissores da rádio pirata, e de Bravo fumando, separados por um plano da estrada (já cantada no refrão, metaforizada, por *o certo é o incerto/o incerto é uma estrada reta*).

Na segunda parte da música surgem planos alternados da cantora, da cidade, de Bravo e de Alice, que faz um suspiro de lamento no momento em que Marina canta *o sol só vê de vez em quando*. Após nova parte instrumental, com plano mais longo da estrada, Marina recomeça a letra do início. Nesse momento já nota-se um público ao redor da cantora, que, enquanto interpreta a canção, é acompanhada por um movimento de câmera circular lento, que aos poucos revela Bravo sentado numa mesa ao lado assistindo à apresentação. Embora a música passe a uma condição mais claramente *diegética*, não se nota músicos que garantam a presença dos outros instrumentos ouvidos na canção, mas apenas Marina e seu violão. Em *depois tropeço no meio da linha*, o ambiente escuro tem na parte superior do rosto de Bravo um ponto de luz.

Em dado momento, um plano de Alice dentro da estação da rádio pirata na van a exibe aumentando o volume do microfone, o que reduz no tecido sonoro dessa sequência a música de Marina, até essa desaparecer completamente. Alice declara-se a Bravo e conclama a ele a comparecer num antigo ponto de encontro dos dois. Um plano de Bravo se aproximando do som para sintonizar melhor a frequência indica a não linearidade da inserção do videoclipe, já que ele, Bravo, aparecera há pouco no bar em que a cantora se apresentava. Nas últimas palavras de Alice, a música já é retomada, acompanhando um movimento de câmera para baixo, que cria um plano detalhe da antena parabólica sobre a van, numa indicação de que a música estava tocando na rádio. A música só sai do tecido sonoro no início da sequência posterior, um plano de uma estrada, com o dia amanhecendo. Apesar de só surgir próximo aos 55 minutos do filme, a passagem do videoclipe de Marina dura quase 5 minutos.

A quebra da narrativa do filme pela inserção de um videoclipe nesses moldes, guardando um eixo com a trama, possibilita ao espectador um fôlego na sua fruição da história, além de assistir a uma participação de uma artista de sucesso do momento, caso de Marina, que à época colecionava muitos *hits* nas rádios. Também muito popular em praticamente toda a década de 1980, Cazuza emprestou sua voz para a canção “Brasil”, presente no longa em três momentos e executada quase na íntegra em todos eles. Composta

pelo próprio Cazuza, em parceria com Nilo Romero e George Israel, assim como em "Bete Balanço", "Brasil" foi feita a partir do pedido de Lael Rodrigues ao cantor e compositor.

Em sua segunda aparição, próxima ao final da história, a música embala uma espécie de *trailer* inserido no meio do filme, com cenas já exibidas e funcionando como um resumo das aventuras vividas pelos personagens até ali. A edição rápida dos planos segue o ritmo da música, um samba rock acelerado, com letra de forte crítica social. Neste caso, a linguagem do videoclipe está presente, embora o trecho seja estruturado de forma diferente dos videoclipes anteriores de Lael. A função narrativa dessa inserção é enfatizar a relação da letra-protesto (do refrão *Brasil, mostra a sua cara/quero ver quem paga/pra gente ficar assim*) com a corrupção da Rio Werner – uma metáfora da situação política do país. Mas também, preparar o espectador para o desfecho da história, com a confissão do empresário Júlio Werner que o responsabilizava pelas fraudes.

Não me subornaram, será que é meu fim?, trecho de "Brasil", resume a trajetória de Pedro Bravo, já que ao saber dos desvios de verba da empresa em que trabalhava, recusou o silêncio e a aceitação daquele jogo político. O jornalista Guilherme Bryan afirma que Lael Rodrigues desenhara os jovens do seu último longa da maneira como ele acreditava serem os jovens reais, numa visão idealizada de sentimentos e atitudes atribuídos a essa complexa gama heterogênea conferida como juventude.[625]

Assim como no caso de "Bete Balanço" (com a música "Amor, amor"), "Rock Estrela" (com "Johnny Love" e "Olhar 43"), "Brasil" também ganhara um clipe externo, quer dizer, um diferente do exibido no longa, embora aproveite parte de suas cenas.[626] O clipe independente de "Brasil" foi lançado em 1987, unindo imagens do longa as de apresentações de Cazuza, que a essa época já seguia em carreira solo, e não mais com o Barão Vermelho.

Apesar de recorrer menos aos videoclipes em "Rádio Pirata", Lael, em seus três filmes, percebeu a inventividade que os clipes podiam conferir às tramas, funcionando de maneiras diversas, quebrando, sintetizando, reformulando, enfatizando a narrativa. Além disso, a inclusão dos artistas nos filmes – algo que não era uma atitude isolada deste diretor, muito menos desse período da cinematografia nacional – estreitava as relações com a indústria fonográfica, abrindo caminho para possíveis investimentos nos projetos dos diretores. Para as bandas era uma grande oportunidade de alcançar o público através de um meio diferente da televisão e do rádio. Para o público, era a chance de assistir aos clipes na

[625] BRYAN, op. cit., p. 386.
[626] O clipe está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=DVKjJbxlfA8>. Acesso em. 20/08/2012.

tela do cinema, num momento em que as TVs ainda começavam a voltar sua atenção para os mesmos. E, finalmente, para o BRock era a celebração do sucesso que este movimento alcançara no Brasil, contribuindo para sedimentar um gênero cinematográfico e uma cultura juvenil associada a esse "cineBrock".

A chegada da MTV ao Brasil em outubro de 1990 fez com que as possibilidades de exibição dos videoclipes se tornassem maiores. Um canal brasileiro voltado à música, principalmente ao rock, era algo aguardado desde os anos 1980 por esse público que consumia esses filmes juvenis. As gravadoras, aproveitando-se da redução dos custos de produção dos discos, graças ao surgimento de novas tecnologias voltadas a tal, investiam ainda mais na divulgação dos clipes.[627] Inicialmente com sinal apenas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, aos poucos a MTV foi se expandindo para o Brasil e tornou-se um catalizador das tendências juvenis relativas à moda, comportamento e, sobretudo, à música.

Entretanto, justamente em 1990, o cenário musical brasileiro já não era tão favorável ao rock como o fora outrora. A música sertaneja, além de outros ritmos tidos como "populares" e "regionais", ganhava espaço nas rádios e programas de auditório, antes dominados pelos roqueiros. Entretanto, assim como na década de 1980 a música brasileira não era exclusivamente tributária do rock, nos anos seguintes, mesmo com a dissolução de muitos grupos e a perda de espaço nas rádios, o rock mantinha sua atividade no Brasil. A trajetória do BRock trouxe consistência a esse universo de experimentações, influenciando o surgimento de novas bandas, inspiradas pelos artistas dos anos 1980 – como Nação Zumbi, Skank, entre outras.

Finalmente, é também em 1990 o ano da derrocada da Embrafilme, a empresa brasileira voltada à atividade cinematográfica e que distribuiu os três filmes de Lael Rodrigues, além de ter coproduzido o último. Não somente os filmes de Lael, mas a extensa maioria das produções cinematográficas brasileiras das décadas de 1970 e 1980 passaram pelo crivo da Embrafilme, tornando a relação entre a intervenção do Estado nos assuntos culturais tão próxima, que era difícil a realização de filmes sem algum investimento da empresa. Muito embora boa parte dos filmes juvenis fosse realizada sem a introdução direta de dinheiro da empresa, as dificuldades da Embrafilme ultrapassavam as questões de financiamento. Interferiam na redução do mercado para filmes brasileiros e, consequentemente, no público que se acostumava a ter cada vez menos filmes nacionais exibidos nas salas de cinema. As dívidas crescentes, o orçamento diminuto, os problemas administrativos e as escolhas

[627] JANOTTI JR, Jeder. *Aumenta que isso aí é Rock and Roll*. RJ: Epapers, 2003.

políticas do novo presidente Fernando Collor de Mello acabaram por dissolver a Embrafilme, inaugurando um período de baixa produção cinematográfica no Brasil.

Os videoclipes do rock nacional voltariam a ocupar mormente a televisão, seu meio de origem. Atualmente, os sites de compartilhamento de vídeos transformaram a experiência de se assistir aos clipes, deslocando esse consumo da televisão para outro meio, a internet. Os videoclipes oriundos dos filmes juvenis dos anos 1980 passaram a ser recortados dos seus contextos originais e adicionados aos sites, estabelecendo uma nova relação entre o espectador e o audiovisual, já que o "espectador-internauta" pode montar, selecionar, reconfigurar os videoclipes a partir de seus próprios referenciais.[628] Assim, parte da obra de Lael Rodrigues, sintética da efervescência rock dos anos 1980, pode ser acionada através de sites que mantêm um registro da trajetória desse e de outros diretores do cinema juvenil, através dos videoclipes tão característicos dessa produção.

5.3 Tons de transição democrática e de denúncia social

Enquanto produto do seu tempo, a filmografia de Lael Rodrigues é testemunhal de continuidades e rupturas daquela sociedade em aspectos que, a princípio, não teriam nenhuma conexão com filmes juvenis. Conforme as discussões anteriores, a ideia de "política" não deve ser levada no sentido *stricto* ou numa acepção institucional apenas, assim como a noção de contestação precisa ser ampliada para as questões morais, comportamentais, estéticas etc. Dentro desse quadro, os filmes juvenis são expressões (e construções) de valores associados a uma nova geração, a uma juventude que se contrapunha, em muitos aspectos, aos jovens dos anos 1960, por exemplo. Contrapunha-se, igualmente, a outros grupos juvenis contemporâneos. A expressividade da juventude produtora e público desse universo musical, cinematográfico, teatral, fonográfico, midiático, enfim, que circula pelos filmes de Lael, faz com que novos olhares e escutas se processem na sociedade dos anos 1980.

Supor que problemáticas mais gerais do país não influenciassem esses filmes, seria sucumbir a uma abordagem que se distancia do entendimento dos mesmos enquanto fontes e dos aspectos que envolvem sua criação, produção, distribuição, exibição etc. O período em questão é transpassado por movimentos com grande repercussão nacional, como a campanha

[628] HOLLZBACH, op. cit., p. 55.

pela anistia, a abertura política, a campanha pelas eleições diretas, as discussões em torno da Constituinte. Essa temática referenciou explicitamente muitos filmes da passagem dos anos 1970 para a década seguinte, mas também dialogou com os filmes juvenis. Relacionar-se com essas questões não depreende, necessariamente, da inclusão nas tramas de personagens ou narrativas que privilegiem essas discussões. O próprio silêncio sobre essas, por exemplo, pode ser um caminho do entendimento das escolhas dos diretores diante desse panorama de mudanças políticas. Se alguns diretores do cinema juvenil brasileiro deixavam mínimas marcas dessas transformações políticas do país em suas tramas, Lael Rodrigues dedicava menções diretas do quanto esse cenário relacionava-se aos jovens daquela geração – ainda que as críticas da época não avaliassem dessa forma.

Mesmo não constituindo a abordagem central dos seus filmes, Lael estava atento a esses movimentos como marcos históricos para aquela sociedade. Dizia o autor, em uma reportagem de 1987: "em 1984 estávamos entrando na abertura, os adolescentes traziam muito mais a marca dos 20 anos de silêncio".[629] O diretor referia-se à produção do seu primeiro longa, "Bete Balanço". Em outro momento, Lael referia-se a "Rock Estrela" como "um filme pós-diretas, às vésperas da Constituinte".[630] E, no contexto de lançamento de "Rádio Pirata", Lael reforçava sua tese: "todos estão preocupados com os rumos do país. E a constituição está aí".[631] É o próprio Lael que estabelece os regimes históricos da política que influenciavam os jovens, seu público imediato. Ao eleger a abertura, as Diretas e a Constituinte como pontos de reflexão e mudanças, o diretor ampliava os alcances das construções de suas tramas a uma percepção mais complexa, alicerçada em uma gama de significações multifacetada.

Como a juventude pensada por Lael era a força da transformação, seus personagens principais expeliam o otimismo de uma geração que crescera em meio ao processo de abertura "lenta, gradual e segura". A contestação, o senso de justiça, permeou alguns dos seus personagens jovens que, envolvidos com o universo do rock, ocupavam-se também de questões sociais e denúncias da realidade política do país.

Uma trama perpendicular a da protagonista Bete era a história do fotógrafo Rodrigo, com quem a jovem roqueira viria a se envolver. Um linchamento de um menor em uma praça pública da cidade do Rio de Janeiro, onde Bete havia há pouco chegado, foi acompanhado por

---

[629] NO AR, a Rádio Pirata. *Folha Londrina*, (PR), 06 outubro 1987.
[630] *Pressbook* "Rock Estrela", p. 2.
[631] *Pressbook* "Rádio Pirata", p. 1.

algumas pessoas, inclusive a própria e Rodrigo, que por ali passava no momento. Enquanto Rodrigo tirava várias fotos, planos rápidos alternavam-se entre o fotógrafo, Bete, as pessoas ao redor e a agressão ao menor. No tecido sonoro, misturados aos gritos que pediam que a agressão parasse e ao som dos cliques da máquina, um efeito semelhante a um zumbido, em sonoridade ascendente e ritmo cada vez mais acelerado ganha destaque na cena. O som, que acompanha o plano enquanto Bete já está chegando à casa de Paulinho, é utilizado para criar um desconforto e expor a confusão na mente da protagonista.[632]

Uma das fotos tiradas por Rodrigo estampa a primeira página do Jornal do Brasil, justamente a que Bete aparece em destaque, ao centro, gritando e tentando conter um dos homens que chutava o menor caído no chão. Após a divulgação da matéria no jornal, Rodrigo inicia sua busca pelas testemunhas do assassinato na praça pública. Retornando ao local algumas vezes, reconhece e aborda algumas dessas pessoas, não encontrando, todavia, apoio e vontade das mesmas em contribuir com informações.

A crítica de Lael é precisa sobre a necessidade da sociedade se mobilizar em relação a assuntos que dizem respeito a todos. Uma menção, tímida, porém, evidente, é quando a câmera enquadra a foto em que Bete aparece no jornal (imagem 9). O *zoom out*, ao ampliar o quadro, revela, por poucos segundos, outros jornais ao lado, entre eles, o único com manchete legível, além do próprio "Jornal do Brasil", que apresentava em letras garrafais a palavras "Diretas" (imagem 10).

Em tamanho menor, é possível compreender (pela imagem em vídeo) que a informação complementar abordava um número de 150 mil pessoas num comício. Como o plano é rápido, o título da reportagem do jornal ao lado (Última Hora) não é centralizado, mas disposto à esquerda, bem próximo ao "Jornal do Brasil", o que facilita com que a palavra "Diretas" apareça sem que o *zoom out* seja muito aberto.

[632] A mesma sonoridade é utilizada em um sequência mais tardia no longa para evidenciar a confusão mental de Bete. Após se frustrar mais uma vez, não conseguindo se apresentar num programa de TV, Bete funde imagens de sua trajetória com outras fantasiosas, como Rodrigo cantando em uma banda. Nessa sequência, Bete desiste de continuar a tentar sua carreira e decide retornar a Valadares.

Imagem 9: Bete, em destaque, ao centro da tela.

Imagem 10: À direita do jornal em que Bete aparece, outro jornal com o título da manchete "Diretas".

Mesmo com a sutileza da passagem, a referência à campanha das "Diretas-Já!" é muito sintomática do teor que aquela trama do personagem Rodrigo tendia a destacar. Enquanto movimento popular, calcado na luta pela abertura democrática, desviada do pacto de transição posto pelo governo, a campanha pelas eleições diretas tornou-se, entre outras coisas, um símbolo do envolvimento nas questões político-sociais do país. A luta pelos sonhos e conquistas pessoais não é incompatível com as questões coletivas, para Lael. No *pressbook* do seu filme seguinte, o diretor destacava: "[o] jovem que, neste último ano, viveu

experiências inéditas como a campanha pelas Diretas, todo mundo nas ruas gritando o que queria. Isso se refletiu no seu comportamento".[633] A trama de Rodrigo, portanto, refletia a necessidade colocada pelo diretor do envolvimento dos jovens na articulação social.

Rodrigo consegue um único apoio, entre as testemunhas que localiza: o de Bete. O fotógrafo afirma que é preciso denunciar o caso, mas não para polícia, pois o sujeito envolvido era um "figurão" e certamente abafaria o caso. A polícia, como instrumento público de proteção aos cidadãos, é vista como corrupta e volúvel, abordagem bastante comum em letras do BRock.[634] Em outro momento, um personagem que não é claramente definido, ameaça Rodrigo quando descobre que esse pensava em expor as fotos do crime. A dublagem do personagem – que se nota ser alguém que possuía um poder destacado na sociedade – foi realizada por Luís Motta, dublador do detetive policial Kojak, série homônima, de produção norte-americana e exibida no Brasil desde os anos 1970. Apenas através dessa percepção, que sugere o conhecimento do espectador da referida série, é possível compreender que o homem que tentava pressionar Rodrigo era membro da polícia. Rodrigo, no entanto, reúne a imprensa na própria praça onde o linchamento ocorrera e realiza a exposição. Aos repórteres, ele critica o individualismo das pessoas e o medo do ser humano de se envolver, concluindo: *"eu acho que a gente só conquista a liberdade, quando não tem mais nada a perder"*. A mensagem interage com aqueles tempos de mobilizações coletivas em prol das mudanças do país.

A trama de Rodrigo foi considerada por alguns jornalistas como desconexa e inacabada, o que Lael rebatia, afirmando que o fato de não haver um encerramento do caso – após Rodrigo convocar a imprensa e expor as fotos em praça pública, não há qualquer menção sobre o destino dos agressores –, se espelhava na própria realidade social. O diretor afirmara que a imprensa publica e esquece, assim como as pessoas, em geral, aquilo que aconteceu há cinco minutos.[635] A roteirista Yoya Wursh considerou que, duas semanas após escreverem a cena do espancamento do menor, uma situação muito parecida ocorrera em São Paulo, sem culpados e totalmente esquecida.[636] O otimismo e a esperança, o sentimento de luta por justiça, não recai sobre a instituição, sobre o Estado, na visão de Lael. Recai sobre a juventude que ele acredita existir e com a qual ele intenta dialogar. Rodrigo não procura a polícia para denunciar e mostrar as fotografias que revelavam os criminosos.

---

[633] *Pressbook* do filme "Rádio Pirata", p. 1.
[634] Casos de "Polícia", dos Titãs (composta por Tony Bellotto), "Veraneio vascaína", do Aborto Elétrico (Renato Russo e Flávio Lemos), entre outras.
[635] FRANÇA, Jamari. Rock em filme jovem. Bete Balanço traz a realidade sem ócio para o cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 15 julho 1984.
[636] MACHADO JR., Roberto. s/t. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 01 julho 1985.

Rodrigo age conscientemente, assim como Alice e Bravo não aguardam os resultados da justiça do país perante o empresário fraudulento Jonas Werner. Alice atira em Werner, resolvendo pelas suas próprias mãos, não no sentido de um "justiçamento" ou algo do gênero, mas como uma tomada de decisão que passa pelo crivo da sua geração, por quem não ocupa o poder instituído. Nem mesmo a forma de denúncia escolhida pelo casal foi pelas vias tradicionais. Quando Bravo decide procurar os jornais, a televisão e as rádios, Alice tem a ideia de usar uma rádio pirata, algo que subverte a ordem legal. Já quando Jonas Werner acusa Pedro Bravo de ser o responsável pelos desvios da empresa, a fim de despistar as denúncias da rádio pirata dos jovens, ele se utiliza da televisão, meio de maior abrangência.

Por outro lado, há a figura da repórter Cristina Lemos, que tenta convencer seu chefe a publicar as denúncias contra o empresário e presta apoio a Alice quando a mesma é presa. O chefe de Cristina se recusa a veicular, incialmente, as acusações contra o empresário Werner, por ser a empresa uma das maiores clientes do canal. A crítica de Lael é precisa com relação aos meios de comunicação que atuam, ainda que pelo silêncio, na manutenção de fraudes e corrupções no país.

Assim como os elementos de crítica social mais "formal" de "Bete Balanço", a história de corrupção tratada por Lael em "Rádio Pirata" foi alvo de opiniões diversas. Para alguns, era mais uma forma de alienação.[637] Para outros, o filme trazia "uma posição ideológica de esquerda, travestida do fascismo mais reacionário".[638] Esses extremos são típicos, não só dessa geração, mas de outras que viveram sob os anos de chumbo. Por não se posicionarem ideologicamente (no sentido *stricto* do termo ideologia, assim como "política"), muitos artistas eram acusados pela direita de serem comunistas, e pela esquerda de serem, ou conformistas ou alienados.

Lael afirmava que o engajamento dos jovens do fim da década de 1980 era distante da filiação partidária, que acreditava estar desacreditada. A participação se dava, para ele, de maneira prática, pela vontade de atuar socialmente.[639] O diretor entendia a ação dos personagens como uma ação política, mas "distante dos ranços militantes dos discursos retóricos".[640] Apontava que a trama político-social, enquanto narrativa central, do seu último filme não seria possível na época de "Bete Balanço", pois haveria ampla rejeição. "Hoje não

---

[637] CAMPOS, Paulo. Rádio Pirata. *Diário do Comércio*, Belo Horizonte (MG), 18 novembro 1987.
[638] RÁDIO Pirata. Mude de estação. *Diário popular*, São Paulo, 25, fev., 1989.
[639] NO AR, a Rádio Pirata. *Folha Londrina*, (PR), 06 outubro 1987.
[640] UMA RÁDIO pirata. Agora é a vez do direito geral à felicidade e à democracia do prazer, *Jornal de Brasília* (DF), 11 novembro 1987.

se fala em outra coisa. A consciência da realidade que a gente vive está nas próprias letras de rock, no cotidiano de todos nós".[641]

Quando Werner se depara com Bravo e Alice, na sequência final, confessa o crime sem saber que estava sendo gravado (e com transmissão ao vivo pela rádio pirata). A fala do empresário remonta a crítica de Lael, na época de "Bete Balanço", em relação à falta de memória das pessoas e da imprensa diante de crimes e fraudes nacionais. Enquanto desce uma escada que dá acesso a um pequeno cais, Werner diz a Bravo: *"no país dos escândalos, o caso Rio Werner lembra o caso Riocentro, que lembra Capemi, que lembra Coroa-Brastel, que lembra Golbery, que lembra Newton Cruz, que lembra Baumgarten, que lembra tantos casos que a gente nem se lembra mais"*. A câmera, em alguns momentos da fala de Werner, mostravam Bravo perplexo enquanto ouvia aquilo. Em plano médio, o empresário respira fundo e conclui: *"memória fraca essa do seu povo, hein"*.

Produzido no período pós-abertura, o filme enumera uma série de escândalos públicos ocorridos durante o governo de João Figueiredo, evidenciando que o Estado necessitava de outras mudanças além da abertura política e de que alguns problemas permaneceriam, mesmo nos governos democráticos.[642] Cristina Lemos, na sequência final, confronta seu chefe (vivido

---

[641] NO AR, ZYD4, a rádio-bomba que denuncia a corrupção. *Correio Braziliense* (DF), 08 novembro 1987.

[642] Caso Riocentro: Na noite do dia 30 de abril de 1981, em meio à festa em comemoração ao Dia do Trabalho, uma bomba explodiu no colo de um oficial das Forças Armadas, matando-o e ferindo outro, que estava ao seu lado, dentro de um carro no estacionamento do Riocentro, local onde ocorria o show. Apesar de o inquérito instalado indicar que os militares haviam sofrido um atentado, denúncias e investigações posteriores revelaram a tentativa de uma ação terrorista de militares ligados ao DOI (Destacamento de Operações e Informações) e a um grupo paramilitar contrário ao processo de abertura política. In: KUSHNIR, Beatriz. Atentado do Riocentro (verbete). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. FGV, CPDOC, base de dados (disponível em http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb/). Caso Capemi: A CAPEMI (Caixa de Pecúlio dos Militares), apesar de ser uma empresa do ramo da previdência privada, lançou-se, a partir de 1980, com autorização do governo federal, à atividade de retirada e comercialização de madeira no Pará, na região onde seria construída a hidrelétrica do Tucuruí. A "Agropecuária Capemi" foi à falência, comprometendo os compromissos assumidos com o governo, as empresas contratadas para serviços sublocados e a Capemi "original". Denúncias e investigações em 1983 levaram ao conhecimento público de que havia um esquema de enriquecimento ilícito, envolvendo nomes de pessoas que ocupavam cargos públicos, além de oficiais das Forças Armadas. Caso Coroa-Brastel: em 1983, o Banco Central interveio na instituição financeira Coroa S.A. Crédito, Financiamento e Investimento, do empresário Assis Paim Cunha, dono de outras empresas, entre elas, a rede de lojas Brastel. A intervenção do Banco Central apurou que o empresário havia emitido uma grande soma de letras de câmbio frias no mercado, gerando um rombo financeiro, pelos empréstimos assumidos e pelos compromissos com fornecedores e investidores não cumpridos. O empresário do grupo Coroa-Brastel acusou o governo de conhecer suas ações, especialmente os ministros do Planejamento (Delfim Netto) e da Fazenda (Ernane Galvêas), que teriam lhe pressionado a comprar uma corretora (Laureano), com ações importantes no mercado, em vias de falência. In: BEZERRA, Marcos Otavio. *Corrupção*: um estudo sobre poder público e relações pessoais no Brasil. Rio de Janeiro: Relume Dumará: ANPOCS, 1995. Golbery: O Oficial Golbery do Couto e Silva participou ativamente da política brasileira, na segunda metade do século XX. Uma de suas atribuições de maior destaque foi a chefia do SNI (Serviço Nacional de Informação), além de sua ligação com os militares da ala castelista. No governo Figueiredo ainda ocupava seu último cargo político, o de chefe do Gabinete Civil, no qual estava desde o governo Geisel, quando participou do processo de abertura "lenta gradual e segura". In: RAMOS, Plínio de Abreu. Golberi do Couto e Silva (verbete). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, op. cit. Newton Cruz e

por Jessel Buss), ainda reticente quanto à divulgação da denúncia contra Werner: *"esses meninos tiveram uma puta coragem de denunciar essa sujeira* (...) *é por causa do seu medo, por causa de gente como você que as coisas chegaram ao ponto em que estão. É por isso que esses caras continuam mandando"*. A frase da jornalista serve como uma autocrítica à geração do diretor.

A certeza da impunidade só é quebrada pelo tiro de Alice em Werner, já que ele prometera a Bravo que, caso sumisse do país com a namorada, a polícia esqueceria o caso. Apesar de tão diferentes na visão do próprio Lael, é inevitável a comparação e a constatação dessa temática do protagonismo juvenil e da denúncia social em "Bete Balanço" e "Rádio Pirata". O peso e o tom como as críticas são postas variam, auxiliados pela maior ou menor inserção de clipes, pela fotografia (uso de luz e filtros mais claros em "Bete Balanço" e mais escuros em "Rádio Pirata"), entre outras especificidades. Mas a filmografia de Lael, conforme as discussões até aqui neste capítulo tentam demonstrar, é marcada por características centrais comuns, que o tornam sintético da experiência "cineBRock".

O grande tema musical de "Rádio Pirata" é a música "Brasil", que na interpretação de Cazuza, tem algumas palavras do refrão acentuadas com uma maior aspereza, quase gritadas, enfatizando a mensagem central da canção ("cara", "paga", negócio", sócio", assim como a palavra "droga", nas estrofes). "Brasil" também alcançou grande repercussão na interpretação de Gal Costa, na abertura da novela "Vale Tudo", da Rede Globo, no ano de 1988, portanto, após o lançamento do filme.

Cazuza, que assim como Lobão já havia trabalhado com Lael em "Bete Balanço", afirmou no *pressbook* do filme, que achava que não seria possível um rapaz rico como ele falar do "lixo do Brasil", mas depois convenceu-se de que seria uma postura "careta" pensar assim.[643] O cantor já seguia carreira solo desde 1985 e havia lançado um disco ("Exagerado", pela Som Livre, 1985) quando recebeu de Lael o roteiro do filme "Rádio Pirata". Cazuza se interessou pela forma como o diretor havia debatido o tema da corrupção, de uma forma não cansativa. A ideia do cantor e compositor foi escrever a letra na terceira pessoa, no olhar de

---

Caso Baumgarten: Newton de Araújo de Oliveira e Cruz chefiou o SNI e o Comando Militar do Planalto, do qual foi exonerado em 1984. O militar continuou atuando na vida pública, mesmo após a abertura política, tendo se candidatado aos cargos de governador do estado do Rio de Janeiro, em 1994 (PDS) e deputado federal, em 1998 (PPB), não alcançando êxito em nenhuma das ocasiões. Em 1983, o militar viu-se envolvido com o assassinato do jornalista, diretor da revista "O Cruzeiro", Alexandre von Baumgarten. "Em janeiro de 1983, a revista Veja publicou um dossiê preparado por Baumgarten, no qual este acusava Newton Cruz de ser o principal interessado em sua morte, após o fracasso das negociações entre O Cruzeiro e o SNI, que repassara uma verba secreta para a revista com o objetivo de promover a imagem do governo". In: ARAGÃO, Miriam. Newton Cruz (verbete). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, op. cit.

[643] *Pressbook* do filme "Rádio Pirata", p. 16.

um guardador de carros, que assiste a várias movimentações da "classe alta", sem entender direito quem financiava aqueles gastos.[644] Num período pós-abertura, a canção soma-se ao coro das constatações de que os desafios do país na fase democrática eram grandes.

Nos três momentos em que a música é inserida no filme (os créditos iniciais, o videoclipe, já analisado, e os créditos finais) ela é executada quase na íntegra. A primeira cena do filme, antes mesmo dos créditos, trata-se de um *flash forward* no qual a jornalista Cristina Lemos faz a cobertura da chegada dos acusados do caso Rio Werner, Bravo e Alice, no fórum. Cristina anuncia que outra testemunha chave do processo também era aguardada, um ministro do governo, que era um dos principais acionistas de outras empresas de Jonas Werner. Nessa relação já imediata de poder público e corrupção, o logotipo do filme forma-se na tela, iniciando a música-tema. Com movimentos circulares lentos, a câmera focaliza planos detalhes de objetos (dados, lâminas, chaves etc.), enquanto os créditos aparecem. Na sequência final, a música é iniciada após o tiro fatal em Werner.

Não me convidaram pra essa festa pobre/que os homens armaram pra me convencer/a pagar sem ver toda essa droga/que já vem malhada antes de eu nascer. Com esses versos, Cazuza denuncia a corrupção do país, como fruto de uma herança, algo que faz parte do cotidiano da sociedade (*não me subornaram/será que é meu fim?*). O ciclo de interesses na perpetuação do jogo fraudulento enumerado por Lael envolve empresários, ministros de Estado, polícia e mesmo órgãos da imprensa, que, representado pelo chefe de Cristina Lemos, hesita em denunciar um crime pelos interesses comerciais envolvidos (como em *na tv a cores... programada pra só dizer 'sim, sim'*, dos versos da canção).

A letra capta, além da denúncia, o sentimento de esperança presente nas abordagens fílmicas de Lael. Numa conversa com o próprio país, o personagem da letra diz: *Brasil, qual é o teu negócio?/O nome do teu sócio?/Confia em mim./Grande pátria desimportante/em nenhum instante/eu vou te trair*. Mesmo reconhecendo os problemas do país, a iniciativa de perseverar na resolução e na busca pela mudança ainda existe, sobretudo naqueles que não pertencem a esse mecanismo do poder. Enquanto Cazuza escrevia pensando no olhar de alguém de baixa condição financeira, Lael conservava esse otimismo e esperança nos jovens.

Aparentemente, pela própria construção narrativa mais livre, "Rock Estrela" poderia não possuir muitos elementos em diálogo com essa temática geral de crítica político-social. Embora seja um longa com muito espaço para a apresentação das canções, relacionadas à

[644] Idem.

trama, o segundo filme de Lael Rodrigues faz algumas menções a questões amplas do cenário político nacional.

Uma das canções de destaque de "Rock Estrela" é "Solange", de Léo Jaime (composta em parceria com Leoni), versão de "So lonely", da banda inglesa The Police. A composição, presente no disco "Sessão da tarde" (Epic/CBS, 1985) do cantor, é uma "contra homenagem" à Solange Hernandes, chefe do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), entre os anos de 1981 a 1984. Solange personificou a imagem da censura dos últimos anos da ditadura, que atingia a obra de músicos, cineastas e outros artistas que submetiam suas criações para a aprovação prévia do governo. O clipe bem humorado da canção, no filme, traz o tom da diversão, que permanecia mesmo com a censura. Como a ação se dá no momento em que o personagem Rock reencontra Tavinho, que interpretava a canção no ônibus da banda, Rock pergunta ao primo, ao término da música: *"e aí, tá apaixonado? Quem é essa tal de Solange?"*. A resposta do primo mantém a descontraída crítica à censora: *"não é exatamente um caso de paixão o que eu sinto por ela, não, mas ela ainda tem os dentes"*.

Os versos iniciais da música – *eu tinha tanto pra dizer/metade eu tive que esquecer. E quando eu tento escrever/seu nome vem me interromper./Eu tento me esparramar/e você quer me esconder./Eu já não posso nem cantar,/meus dentes rangem por você* – retratam as dificuldades do compositor em ter que lidar com a censura de suas ideias e do quanto essa prática tolhia as possibilidades artísticas, muito embora, comumente, tanto músicos, quanto cineastas driblassem criativamente a atenção dos censores. [645] Fazendo um paralelo com um relacionamento amoroso, como se Solange fosse uma personagem por quem ele fosse apaixonado, Léo Jaime canta *você é bem capaz de achar/que o que eu mais gosto de fazer/talvez só dê pra liberar/com cortes pra depois do altar*. O que ele mais gostava de fazer, na verdade, era sua música, suas composições, em meio àquela efervescência cultural da cena roqueira brasileira. Já no fim da música, Léo Jaime faz nova brincadeira com a censora: *para de me censolange* (...) *é o fim, Solange*.

A "participação" de Solange Hernandes nos caminhos de Lael Rodrigues não se deu apenas em "Rock Estrela". Ainda em "Bete Balanço", Lael tentou convencer pessoalmente a censora a diminuir a faixa etária do seu longa de estreia. O diretor relata o encontro com a funcionária da DCDP:

---

[645] Não é só exatamente com a censura que o filme teve problemas. A personagem de Vera Mossa, Vera, chamava-se Cláudia, mas o Sindicato de Artistas e Técnicos não permitiu que ela participasse do filme, a não ser com seu nome real. Como o filme já estava gravado, a dublagem posterior foi feita com a alteração. Alguns materiais de divulgação, como o encarte do disco da trilha sonora, traziam o nome Cláudia, ao invés de Vera.

> "Tive uma entrevista com a Solange Hernandez, uma pessoa simpaticíssima, entre 50 e 60 anos. Ela disse que não podia resolver o problema do meu filme, que era questão ideológica. Tudo isso sorrindo pra você, delicadíssima, e eu desesperado porque precisava da liberação para marcar circuito e ela apontou problemas: disse que era grave ela transar com outro cara, posar nua e aceitar o dinheiro pela publicação numa revista, moralmente terrível isso. Além do mais achou um escândalo uma menina de 17 anos fugir de casa e deixar um reles bilhete. A atitude mais livre e mais natural é subversiva."[646]

A passagem revela o quanto a relação entre produtores e artistas com a censura dependia de avaliações subjetivas e portadoras de uma moral conservadora, sobretudo com relação à mulher, já que as críticas da censora incidiam sobre o comportamento de Bete. Quando "Rock Estrela" estreou, Solange Hernandes não era mais chefe de censura, mas a música de Léo Jaime e Leoni vinha ao encontro da provocação oriunda dos desgastes pelos quais passavam os artistas daquele período.

Léo Jaime costumava fazer críticas em suas letras, sempre de forma descontraída, sem uma proposta de análise formal da sociedade. "O regime" também executada no longa, é um exemplo do tipo de citações de duplo sentido que o cantor e compositor fazia: *manhã seguinte tem ressaca e depressão/porque a barriga cresce junto com a inflação./O problema é o regime/que não dá satisfação*. A música, num ritmo bastante inspirado no *rockabilly* dos anos 1950 e 1960, é uma parceria do cantor com Selvagem Big Abreu, do grupo João Penca e seus Miquinhos Amestrados. O regime político não conseguia sanar os problemas inflacionários do país, algo que se refletia no cotidiano dos brasileiros em geral, nas compras domésticas, nos investimentos, no consumo, em geral.

Como "Rock Estrela" incorpora não apenas músicas brasileiras, mas também de bandas argentinas, e o contexto de abertura política não era uma exclusividade do Brasil nos anos 1980, o filme possibilita alguns apontamentos sobre esse cenário mais plural. A Argentina também saía de uma ditadura e o rock foi atuante na denúncia dos crimes políticos, assim como das questões comportamentais, estéticas e culturais. Fito Paez aparece em um dos clipes do filme interpretando "Cuervos en casa", uma canção de crítica frontal à ditadura argentina. Composta em 1983, Paez a interpreta nos primeiros versos como se estivesse com a voz abafada, assim como muitos artistas estiveram ao longo dos sete anos do "Processo"

---

[646] FRANÇA, Jamari. Rock em filme jovem. Bete Balanço traz a realidade sem ócio para o cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 15 julho 1984.

(como ficou conhecida a ditadura argentina), pela repressão e impossibilidade de manifestarem suas críticas e arte livremente. De repente, o cantor grita *cuervos!*, um grito que pode ser entendido como de expressão e de denúncia da corrupção e dos crimes da ditadura.

O andamento lento, marcado pela bateria, na primeira parte, traz um peso para a música e para a mensagem que ela passa. *Cria corvos, a casa Rosada* e *há um país em algum lugar, matar para matar o tempo* são alguns versos da canção, que se diferencia das outras argentinas apresentadas no filme pela mensagem tão incisiva em relação à atuação dos militares no poder. Mas a crítica também recai sobre a Igreja Católica, instituição com grande influência na Argentina e que teve um papel de apoio ao governo, num período de prisões, mortes e desaparecimentos de opositores ao regime. O verso *há na Itália uma capital, digitam o comportamento* comenta essa proximidade da igreja com os padrões morais e valores instituídos na sociedade argentina.[647]

Como um alerta que indica que a situação vivida pela Argentina não era um acaso, mas sim uma ação empreendida pelas instituições de poder, "Cuervos en casa" se insere no contexto de mudanças políticas da América Latina de meados da década de 1980. Ainda que não haja uma tematização da problemática da ditadura argentina ou mesmo da brasileira no filme, as opções precisam ser vistas como conscientes, o que fazem com que menções pequenas sejam percebidas dentro de um universo maior de significações.

O autoritarismo não aparece de maneira clara em "Rock Estrela", ao menos não aquele referente à ditadura. Por outro lado, o personagem Rubinho é um técnico autoritário – embora sua dramaticidade recaia sobre a comédia, provocada pelas situações inusitadas. Sua inserção, pensada daquela forma, acompanhava uma série de notícias sobre o voleibol, esporte que ganhara muita notoriedade na década de 1980 e que, segundo a jogadora Vera Mossa, do qual Lael era admirador.[648]

Naquele ano de 1985, a também jogadora Jacqueline concedeu uma entrevista à revista esportiva Placar, denunciando o sistema paternalista e autoritário dos dirigentes esportivos, a desorganização, o ritmo violento dos campeonatos e treinos, as concentrações prolongadas, a relação agressiva entre o técnico e as jogadoras.[649] A matéria causou repercussão no cenário esportivo e é o que, basicamente, ainda que num tom bem-humorado,

---

[647] Versos, no original: *Cría cuervos, la Casa Rosada; Hay un país en algún lugar, matar para matar el tempo; Hay en Italia un capital, digitan el comportamento.*

[648] Disponível em <http://globoesporte.globo.com/volei/noticia/2011/12/lembra-dela-vera-mossa-musa-do-volei-e-do-cinema-vira-mae-do-bruno.html>. Acesso em 10 julho 2012.

[649] KOTSCHO, Ricardo. A musa do vôlei estreia nas filmagens de Rock Estrela. *Folha de São Paulo*, (SP), 11 agosto 1985.

é passado pelo personagem de Rubinho. O roteiro do filme já estava pronto antes da entrevista de Jacqueline, o que indica a possibilidade de que esse assunto fosse comum entre os atletas e aqueles que acompanhavam o esporte. O autoritarismo era algo condenável, na visão de Lael, em qualquer situação.

Os temas de crítica à situação política do país e de denúncia social dos filmes de Lael Rodrigues são mais frequentes do que a crítica da época observava, e até mesmo, talvez, o público, uma vez que o grande chamariz de suas produções era a música. É justamente na inserção da música às suas tramas (e das tramas à música) que o diretor percebia os elos que permitiam essa ligação entre seu cinema e a juventude urbana, sua maior interlocutora. Ao eleger alguns pontos de contato com o contexto de transição democrática, o diretor trazia para seus filmes temáticas que seu público já conhecia, se não pelas páginas dos jornais, ao menos pelas letras do próprio BRock. Isso sem considerar outras formas de contestação já comentadas, também presentes nos diálogos, vestimentas, gestuais, trilha sonora etc.

Uma produção fílmica, com tantos pontos de coesão, como a de Lael, merece ser vista dentro de um cenário mais amplo e não apenas dos seus interesses comerciais próprios ou de gravadoras e produtores associados. Os filmes de Lael registram um tempo de incertezas, questionamentos, esperança, crítica de uma geração que se reconhecia, ainda que em alguns elementos, nas telas de cinema, nas letras e sonoridades do rock.

CRÉDITOS FINAIS

Desde que, a partir de meados do século XX, os jovens se tornaram um público consumidor com alto poder de compra, o cinema dito comercial tem se voltado à atração desse mercado, independentemente do tipo de produção levada a cabo. Aventuras, romances, terror, dramas, suspenses, filmes de gêneros, em geral, introduzem elementos apelativos à audiência juvenil, que tem se mostrado, ao longo das décadas, fiel a esse tipo de entretenimento e lazer. Portanto, o consumo juvenil de filmes vai muito além das produções de gênero juvenil, tais quais vistas ao longo desta dissertação. Por esse mesmo motivo, observar a existência de um segmento audiovisual juvenil, em meio a um contexto no qual os jovens já constituem um público privilegiado de forma ampla, levanta questões que ultrapassam as constatações de sucesso mercadológico ou de bilheterias dos filmes. A própria execução de projetos cinematográficos que tentem dar conta de expressões juvenis, ainda que visando a uma maior atração desse público, indicam, entre outras inferências, a atenção dos realizadores ao diálogo com expressões que se manifestam em dado contexto. Esses filmes juvenis carregam composições e sínteses encontradas em culturas juvenis que, ao terem suas vivências mediatizadas, formam-se em parâmetros para as gerações que nelas se espelham.

A retomada da produção juvenil no cinema brasileiro dos anos 1980 acompanhou outros inventos igualmente envolventes ao mercado para os jovens, através das redes que as indústrias culturais formam entre si, a fim de maximizarem o alcance dos seus produtos. A literatura, que além dos livros biográficos de jovens autores formulava coleções especificamente juvenis – como os livros da série “Vaga-Lume”, da editora Ática, no mercado desde os anos 1970 – se somava às revistas de música, esporte e comportamento, que tinham no público jovem um consumidor preferencial – como as revistas “Placar”, “Fluir”, “Carícia”, entre outras. Mas, uma das grandes contribuições para a produção juvenil do cinema brasileiro desse período foi a emergência do BRock. As bandas criadas, os programas de TV, as rádios – como a “Fluminense”, a “Rádio Cidade” – transformaram o rock no ritmo daquela geração, embora, como já fora comentado, outras possibilidades interativas entre jovens e movimentos musicais fossem factíveis naqueles anos 1980, como em qualquer época.

O rock brasileiro dos anos 1980 foi, como se tentou demonstrar, fruto de combinações que permitiram que aquele momento histórico fosse especialmente favorável a sua emergência. Os filmes que nele se apoiaram reforçavam o alcance do BRock nos formatos

que não eram especificamente restritos à música. A história do cinema brasileiro foi construída com a participação ativa de músicos e intérpretes que participavam das produções, como marcas temporais daquilo que se configurava sucesso, tendência ou apostas do meio fonográfico. Nos anos 1980, pelo protagonismo alcançado pelo rock entre as audiências juvenis, a interação musical com esse gênero conquistou destaque nas mídias que igualmente voltavam-se a esse universo, como as revistas, rádios, programas de televisão etc. as possibilidades de filmes identificados com o rock brasileiro atingirem, se não grandes bilheterias, ao menos divulgação massiva, eram maiores pela integração e pelo volume de instrumentos de promoção desse universo cultural.

O momento pelo qual atravessava o país, em suas veredas políticas, deixava ainda mais clara a necessidade de expressão, de liberdade de opiniões, de questionamentos dos valores cristãos, de rupturas com padrões que representavam aquilo que se desejava superar. O rock adentrou o cenário brasileiro nos anos 1980 empunhando esses atributos de manifestação das identidades e de quebras estéticas com o que se produzia artisticamente. A juventude construída pelo cinema juvenil dos anos 1980 é referendada nessas transformações, que alçaram os jovens ao lugar da renovação almejada pela sociedade brasileira. Ainda que esses filmes, em geral, não trouxessem explicitamente sinalizações para que as temáticas políticas contemporâneas fossem abordadas, uma vez que não era esse o objetivo desse tipo de produção, o contexto da transição da ditadura para a democracia coloria essas produções pelo viés da expressividade juvenil trazida ao centro do cinema.

Os filmes do diretor Lael Rodrigues são especialmente ancorados nesse contexto, o que fica evidente a partir de um olhar mais atento as suas realizações. Sua abordagem do universo juvenil é pautada pelo seu entendimento de que a maior parte dos jovens brasileiros estava inclinada a buscar os seus sonhos, sem perder a esperança da transformação de suas realidades. Ao comparar a geração que formava seu público a sua própria geração, Lael constatou: “a gente pegou uma fase de curtir o bode, sofrer era mais importante, mas esse pessoal de hoje procura enfrentar as dificuldades de uma forma mais pra cima, essa rapaziada não está precisando mostrar nada, está simplesmente fazendo”.[650] Apenas o fato dos jovens estarem atuando na dinâmica social abertamente já era, em si, um evento fundamental para clarificar as mudanças no país, quando num passado não tão distante, muitos foram impedidos de se manifestarem livremente. Essa construção do jovem como agente, como sujeito da sua

[650] FRANÇA, Jamari. Rock em filme jovem. Bete Balanço traz a realidade sem ócio para o cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 15 julho 1984.

história, é reverberada naquele contexto pelas produções cinematográficas, entre as quais, os filmes de Lael têm sido aqui destacados.

Os filmes de Lael Rodrigues se tornaram representativos dessa produção juvenil, não somente pelas marcas presentes nas narrativas, mas pelos diálogos que travaram com outras películas semelhantes do período e que, eventualmente, eram comparadas à obra de Lael pelas publicações impressas. O fato de não atuar sozinho nessa seara possibilitou que a filmografia de Lael Rodrigues não fosse uma iniciativa isolada, e sim, entre aquelas produzidas, a que mais se destacou com relação aos usos da linguagem dos videoclipes, dos merchandisings, das apropriações do rock e de uma série de outros elementos que formaram essa trajetória. Vistos como produtos do lazer, sem grandes preocupações com discussões políticas aprofundadas, esses filmes eram, usualmente, tratados como alienantes ou desprendidos da realidade do país por parte da crítica. Pelo mesmo argumento, utilizado com valor contrário, essa não incursão em problemáticas formalizadas poderia ser, até mesmo, tida como algo positivo por outra parte dessa crítica, ao se proporcionar a diversão que o público, possivelmente, buscava nessas produções.[651]

Os contatos entre os filmes de Lael e outras produções contemporâneas podem ser identificados por alguns elementos recorrentes nos filmes que formam esse cinema juvenil brasileiro. Os roqueiros da ficção, que Lael construiu a partir de Bete e de Tavinho, já tinham sido vistos em “Garota Dourada”, quando Zeca (Sérgio Mallandro) se tornara um roqueiro de sucesso, que fugia dos assédios das fãs e se apresentava vestido com roupas semelhantes às usadas por Elvis Presley. Já em “Rockmania”, o cantor Duda era o roqueiro de sucesso nacional, com verba da gravadora para a realização de seus videoclipes. Em “Johnny Love”, assim como em “Bete Balanço”, a referência ao cantor de rock era feminina, mas Jô (Ângela Figueiredo) não estava no início de carreira, com a personagem criada por Lael, sendo uma cantora estabelecida no mercado, com apresentações em grandes casas de show. Quanto aos videoclipes, utilizados ao máximo em “Rock Estrela”, filmes como “Areias Escaldantes” e “Tropclip” seguiam o mesmo formato, experimentado por Lael Rodrigues com maior repercussão. A temática mais direcionada à crítica às instituições públicas, através de personagens juvenis, como ocorreu em “Rádio Pirata”, também foi vista em “A cor do seu destino”, no qual a ditadura chilena foi palco das vivências do protagonista Paulo (Guilherme

[651] O jornalista Amir Labaki, escreveu para “Folha da Tarde”, sobre “Rádio Pirata”: “não deixa de ser saudável, contudo, encontrar em plena época da paranoia causada pela Aids, um filme que apresente um relacionamento homem-mulher com menos temores e culpas”. In: LABAKI, Amir. Um típico caso de pirataria malsucedida. *Folha da Tarde*, São Paulo (SP), 25 fevereiro 1988.

Fontes), que tivera seu irmão torturado e assassinado pela polícia e uma prima presa em uma manifestação popular contrária ao governo de Pinochet. A circulação dos filmes entre um público semelhante contribuiu para a associação dessas produções em torno do cinema juvenil dos anos 1980, trazendo Lael Rodrigues como uma de suas maiores referências.

O descontentamento do diretor diante das atribuições negativas de seus filmes como peças comerciais eram respondidas através de declarações como "um filme cultural tem que ser visto pelo público, senão não é cultura".[652] A opção pelo contato mais imediato com a audiência foi assumida como um posicionamento no mercado, o que facilitou a entrada de empresas privadas no orçamento dos filmes. Assim como os primeiros filmes B norte-americanos, a produção de Lael era realizada com baixos custos, mesmo "Rádio Pirata", que teve um orçamento maior do que o inicialmente previsto, foi feito com poucos recursos se comparado aos parâmetros daquele ano de 1987.[653] Esse tipo de interação com o capital privado seria mais comum nos anos 1990, com as reconfigurações do papel do Estado enquanto financiador de produtos da área cultural.

Os filmes de Lael Rodrigues foram ainda um braço importante da indústria fonográfica, mesmo que os discos lançados com as trilhas não tenham obtido êxito comercial, como dificilmente algum produto similar alcançava. Entretanto, a divulgação de bandas e artistas nos filmes rendia maior visibilidade, o que poderia resultar na vendagem dos discos dos grupos pelas suas gravadoras. O caso do Barão Vermelho se tornou exemplar, já que a expressiva quantidade de 100 mil cópias do terceiro disco do grupo consolidou a banda no cenário fonográfico, uma vez que as tentativas com os álbuns anteriores não haviam logrado saldos positivos. Os usos das canções nas narrativas foram variados, favorecidos pela atenção do diretor ao processo de montagem.

O ano de 1989 representou não apenas a morte de Lael Rodrigues, mas também a desagregação dessa produção juvenil da qual ele era um dos expoentes. A linguagem utilizada por Lael e outros diretores foi, em parte, absorvida por filmes infantis (ou infanto-juvenis), que passaram a trazer videoclipes no meio das tramas, como os dos humoristas "Os Trapalhões" e os da apresentadora Xuxa, esses produzidos, inclusive, pelos ex-parceiros de Lael Rodrigues, da Ponto Filmes ("Super Xuxa contra o baixo astral", "Lua de cristal" e "Sonho de verão"), todos, nessa passagem dos anos 1980 para a década seguinte. Essas

---

[652] RIBONDI, Alexandre. Um filme para os jovens que exigem participação. *Correio Braziliense* (DF), 11 novembro 1987.
[653] BACAL, Cláudio. Rádio Pirata, para público certo. *Jornal da Tarde*, São Paulo (SP), 25 fevereiro 1988.

produções conseguiam sobreviver, mesmo diante do esfacelamento da Embrafilme. Ainda que a maior parte dos filmes juvenis fosse executada com verbas privadas, a atuação da empresa estatal na distribuição se fazia fundamental para a manutenção da produção cinematográfica do país. A desarticulação da produção do cinema nacional, a chegada da MTV ao Brasil, a perda da centralidade que o rock empreendia nos anos 1980 são alguns elementos que explicam o esvaziamento do gênero juvenil nos anos seguintes. A produção de Lael Rodrigues ficou registrada como uma marca daquele período, um testemunho das formulações acerca do universo juvenil brasileiro pela cinematografia.

De forma semelhante ao que ocorrera nos anos 1980 em torno das bandas de rock – que compartilhavam códigos de uma geração e que circunscreveram filmes com elas identificados – o cinema brasileiro dos últimos anos vem se mostrando aberto à incorporação de artistas representantes de um "novo humor", que igualmente demonstram esse sentimento geracional visto no BRock, em um diferente contexto. Quanto ao cinema estrangeiro, a produção de obras voltadas mais diretamente ao público adolescente/juvenil, com grande reverberação no cenário internacional, transformaram-se em sucessos também no Brasil – como as séries "High school musical" (Kenny Ortega, 2006-2008), "Harry Potter" (vários diretores, 2001-2011) e "Crepúsculo" ("Twilight", Catherine Hardwicke, 2008). A internet e as novas plataformas de produção audiovisual encaminharam outros formatos de realização de produtos e interações com as culturas juvenis. Filmes e videoclipes realizados tendo o meio virtual como destino diluíram a tematização das questões juvenis nos últimos anos.

Como objeto de estudo da historiografia, as juventudes podem se tornar caminhos de percepção dos processos históricos que, em contextos diversos, trazem as culturas juvenis como integrantes das movimentações que pautam reconstruções de sociabilidades. A filmografia de Lael Rodrigues é um ingrediente da geração de 1980 que deve ser levado em conta quando a investigação desse período se direcionar às práticas culturais e suas relação com as indústrias culturais. Os filmes "Bete Balanço", "Rock Estrela" e "Rádio Pirata" integram forças em ebulição na década de 1980, através das formulações do seu idealizador. Para o BRock, os filmes tornaram a experiência musical em uma expressão com maiores proporções, celebrando a interatividade que o rock poderia estabelecer com o cinema. A "guitarra que foi ao cinema" saiu de lá amplificada.

REFERÊNCIAS

A) Livros, artigos, monografias, dissertações e teses

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis*: Punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Scritta, 1994.

ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978. 142 p.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*. s/l: DBA, 2002.

ALVIM, Luíza Beatriz A. M. *Paisagens sonoras de Robert Bresson*: Uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer. Ciberlegenda. PPGCOM, UFF: n. 24, vol. 1, 2011.

ALZER, Luiz André & CLAUDINO, Mariana. *Almanaque Anos 80*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói, EdUFF, 2000.

ARAGÃO, Miriam. "Newton Cruz" (verbete). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, FGV, CPDOC, base de dados (disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb/>).

ARAÚJO, Maria Paula. "A luta democrática contra o regime militar, 1974-1985". In: *Seminário 40 anos do golpe de 1964*: Niterói e Rio de Janeiro. 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, pp. 243-251.

ARIÈS, Philippe. "O Sentimento da Infância". In: *História Social da Criança e da Família*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema*: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. Belo Horizonte – MG, 2007. 174 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2007.

BERCHMANS, Tony. *A música do filme*: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras, 2006.

BEZERRA, Marcos Otavio. *Corrupção*: um estudo sobre poder público e relações pessoais no Brasil. Rio de Janeiro: Relume Dumará: ANPOCS, 1995.

BILHARINHO, Guido. *O cinema brasileiro nos anos 80*. Uberaba, MG: Instituto Triangulino de Cultura, 2002

BOUILLET, Rodrigo Fagundes. *Muito mais que o Balanço de Bete* – Estudo de caso do filme "Bete Balanço". Niterói – RJ, 2003. 169 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Curso de Publicidade e Propaganda – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A 'Juventude' é apenas uma palavra. In:_____. *Questões de sociologia.* Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*: cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BUENO, Zuleika de Paula. As harmonias padronizadas da juventude: a produção de um cinema juvenil brasileiro. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 5, p. 3, 2008. Disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/As+harmonias+padronizadas+da+juventude: +a+producao+de+um+cinema...-a0193886884>. Acesso em: 03 outubro 2009.

_____. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco*: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980. Campinas – SP, 2005. 290 f. Tese (Doutorado em Multimeios). – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. Caos, peso e celebração: uma abordagem do Heavy Metal a partir da noção de gênero mediático. *Intercom* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005.

CARDOSO, Ruth; SAMPAIO, Helena. *Bibliografia sobre a Juventude*. São Paulo: Edusp, 1998.

CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock in Rio*. A história do maior festival de música do mundo. São Paulo: Globo, 2011.

CARRANO, Paulo César Rodrigues. Juventudes: as identidades são múltiplas. *Século XXI*, MultiRio. (Publicado em 17/01/2007). Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/ sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=1086>. Acesso em: 03 outubro 2009.

CARVALHO, Andreson. *A percepção sonora no cinema:* ver com os ouvidos, ouvir com outros sentidos. Niterói – Rj, 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) –

Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2009.

CARVALHO, Márcia. A trilha sonora do cinema: proposta para um “ouvir” analítico. In: *Caligrama*. São Paulo: USP, Vol. 3, nº. 1 – jan./abr. 2007.

CASTRO, Mary Garcia; ABRAMOVAY, Miriam. Juventudes no Brasil: Vulnerabilidades negativas e positivas, desafiando enfoques de políticas públicas. Separata de: PETRINI, João Carlos; CAVALCANTI, Vanessa Ribeiro Simon (orgs). *Família, sociedade e subjetividade*: uma perspectiva multidisciplinar. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. p. 54 – 83. Disponível em <http://www.miriamabramovay.com/site/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=80&Itemid=.>. Acesso em: 03 outubro 2009;

CAVALCANTE, Maria Juraci Maia. O mito da rebeldia da juventude. Uma abordagem sociológica. *Educação em debate*, Fortaleza, Ano 10, n. 13, 1987, p. 11-23.

CHACON, Paulo. *O que é rock.* São Paulo: Nova Cultural, Brasiliense, 1985.

CHION, Michel. *Audio-vision*: Sound on Screen. New York: Columbia UP, 1994.

_____. *La musique au cinéma*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.

COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro, Rosa dos Ventos, 1997.

CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock nos Passos da Moda*: Mídia, Consumo x Mercado Cultural. Campinas: Papirus, 1989.

COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*: revisão de uma importância indeferida. Niterói – Rj, 2006. 268 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2006.

DANIEL, Herbert. “Prefácio”. In: MACIEL, Eliane. Com licença, eu vou à luta. (É ilegal ser menor?). 17ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAPIEVE, Arthur. *BRock*: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: 34, 1995.

DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics*: the juvenilization of American Movies in the 1950´s. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

ELEUTÉRIO, Joana Maria. Ônibus 174: um olhar sobre a violência urbana e a exclusão social. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, vol. 47, n. 2, p. 153-164, mai/ago 2011.

ESTEVES, Flávia. Visualidade, gênero e poder: as representações do feminino no cinema de Ana Carolina ("Mar de rosas", "Das tripas coração" e "Sonho de valsa", 1977-1986). In: *História, Imagem e Narrativas*. n.1, ano 1, 2005.

EWALD FILHO, Rubens. "Prefácio". In: MULHOLLAND, Garry. *Popcorn*. O almanaque dos filmes do rock. São Paulo: Seoman, 2011.

FEIJÓ, Maria del Carmen; GOGNA, Mónica. Las mujeres en la transición a la democracia. In: JELIN, Elizabeth. *Ciudadania e identidade*: las mujeres en los movimientos sociales latino-americanos. Genebra: UNRISD, 1987. pp. 129-187.

FEIXA, Carles; PORZIO, Laura. Los estudios sobre culturas juveniles em España (1960-2003). Estudios de Juventud: n. 64, 2004. Disponível em <http://www.injuve.mtas.es/injuve/contenidos.downloadatt.action?id=7823280 74> . Acesso em: 03 outubro 2009.

FERREIRA, Sérgio Buarque de Holanda. *Miniaurélio século XXI escolar*: o minidicionário da língua portuguesa. 4ª ed. rev. Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll*: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FRITH, Simon. "Formalism, realism and leisure: the case of punk" [1980]. In: *The subcultures reader*. (edited by Ken Gelder and Sarah Thornton). London and New York, Routledge, 1997, pp. 163-174.

GHEZZI, Daniela Ribas. "Xô, iê-iê-iê". In*: Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano. 7, n. 78, Rio de Janeiro, março de 2012, pp.46-47.

GORBMAN, Claudia. *Auteur Music*. LA: UCLA Press, 2007.

_____. *Unheard Melodies* – Narrative Film Music. Indiana: Indiana University Press, 1987.

GROPPO, Luís Antônio. A juventude e a autenticidade do rock. In: *Juventude.BR*. São Paulo: Centro de Estudos e Memória da Juventude – CEMJ, ano 1, fevereiro 2006, n. 1.

GROSSBERG, Lawrence. "Another boring day in Paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life" [1984]. In: *The subcultures reader*. (edited by Ken Gelder and Sarah Thornton). London and New York, Routledge, 1997, pp. 477-493.

GUERREIRO, Goli. *Retratos de uma tribo urbana: rock brasileiro*. Salvador – BA: UFBA, 1994.

HAUSSEN, Luciana Fagundes. *"Deu pra ti, anos 70" e "A festa nunca termina" (24 hour party people)* – Juventude, cultura e representação do social no cinema. Porto Alegre – RS, 2008. 121 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

HOLZBACH, Ariane Diniz. Excesso, esquizofrenia, fragmentação e outros contos: A história social de surgimento do videoclipe. Trabalho apresentado no GP Televisão e Vídeo do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2010.

JANOTTI JR, Jeder. Aumenta que isso aí é Rock and Roll. RJ: Epapers, 2003. câmera. Trad. Helen Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema*: os dois lados da câmera. Trad. Helen Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.237-250.

KUSHNIR, Beatriz. Atentado do Riocentro (verbete). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. FGV, CPDOC, base de dados (disponível em <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb/>).

LAING, Dave. "Listening to punk" [1985]. In: *The subcultures reader*. (edited by Ken Gelder and Sarah Thornton). London and New York, Routledge, 1997, pp. 406-419.

LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean-Claude (orgs). *História dos jovens*. Da antiguidade à era moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1996. v. 1.

LUIZ, Tiago Marques. Videoclipe thriller de Michael Jackson: uma sucinta análise semiótica. *I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária* – MÖEBIUS. UFVJM, 2011

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MANNHEIN, Karl. O problema da juventude na sociedade moderna. In: *Diagnóstico de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961, p. 47-72.

MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no cinema*. A experiência alemã de Frtiz Lang. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2003. (Coleção "Debates").

MATTOS, A. C. *A outra face de Hollywood*: filme B. Rio de Janeiro. Rocco, 2003. 185p

MATTOS, Renan Santos. O mal do século – A Aids e o Rock Brasil. *Anais do I Seminário Internacional História do Tempo Presente*. Florianópolis, UDESC, ANPUH-SC, 2011.

MÁXIMO, João. *A música do cinema* – Os 100 primeiros anos. Volume 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. 521p.

MENDES, Cleise Furtado. O teatro, a besteira e a cultura da crítica. *V ENECULT* - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 27 a 29 de maio de 2009.

MIRANDA, Luiz Felipe A. de. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo, Art Editora, 1990.

MIRANDA, Susana Rech. Música, cinema e a constituição do campo teórico. In: *Contracampo*. Niterói: Programa de pós-graduação em comunicação - Universidade Federal Fluminense n. 23, dezembro de 2011. pp. 160/170.

MORIN, Edgard. *A cultura de massas no século XX* (O espírito do tempo). Volume 1: Neurose. Rio de Janeiro. Forense Universitária. 1987.

MULHOLLAND, Garry. *Popcorn*. O almanaque dos filmes do rock. São Paulo: Seoman, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. *O olho da história*, Salvador, v.2, n.3, p.217-234, 1996.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

PINHEIRO, Marcos Sorrilha; MACIEL, Fred. BLUES: Manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX. *Outros Tempos*. São Luís, MA: UEMA, volume 8, número 12, dezembro de 2011 – Dossiê História Atlântica e da Diáspora Africana. pp. 221-238.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2003.

QUADRAT, Samantha. "El Brock y la memória de los anos de plomo em Brasil democrático". In: JELIN, Elizabeth y LONGONI, Ana (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante La repressión*. Madrid, Siglo XXI, 2005, pp. 93-117.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, v. 01.

RAMOS, José Mario Ortiz. A Questão do gênero no cinema brasileiro. *Revista USP*, São Paulo v. 19, p. 97-108, 1993. (Dossiê Cinema Brasileiro).

_____. *Cinema, televisão e publicidade*: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2004.
RAMOS, Plínio de Abreu. Golberi do Couto e Silva (verbete). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. FGV, CPDOC, base de dados (disponível em <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb/>).

ROCHEDO, Aline do Carmo. *Os filhos da revolução*. A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. Niterói – RJ, 2011. 152f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, 2011.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SACIC, Rodrigo Maia. "A pista sonora não existe". Entrevista com Michel Chion. *Ciberlegenda*. PPGCOM, UFF. Disponível em: <http://www.proppi.uff.br/ciberlegenda/%E2%80%9C-pista-sonora-n%C3%A3o-existe%E2%80%9D>. Acesso em: 15 outubro 2012.

SALIM, Diego de Morais. *História, juventude e cinema*: os filmes juvenis brasileiros nos anos 1980. Niterói – RJ, 2009. 101f. Monografia (Graduação em História) – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, 2009.

SANDRONI, Paulo (org.). *Novíssimo dicionário de economia*. Círculo do Livro: São Paulo, 1999.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*: Intelectuais, arte e videocultura na Argentina. 4 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 193p.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SIRINELLI, Jean-François. "A geração". In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 131-137.

SOIHET, Rachel. Feminismos e cultura política: uma questão no Rio de Janeiro dos anos 1970-1980. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (Orgs.). *Cultura política e leituras do passado*: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/FAPERJ, 2007.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas: as imagens, testemunhas da história. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994. pp. 81-95.

TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil (1974-1985). In: In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Org.). *O Brasil Republicano*: O tempo da Ditadura. Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v. 4

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. Som livre e trilhas sonoras das telenovelas: pressupostos sobre o processo de difusão da música. In: GUERRINI, Irineu Jr. VICENTE, Eduardo. (org.) *Na trilha do disco:* relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. pp. 23-40.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil*: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. São Paulo – SP, 2002. 349f. Tese (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2002.

_____. Os dados do NOPEM e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999. VII Congreso de la Rama Latinoamericana del IASPM, 2007, Habana, Cuba. *Actas del VII Congreso Latinoamericano* IASPM - AL, 2006.

VILELLA, Oswaldo. *Anos 80.* Uma década de rock brasileiro. Rio de Janeiro: Paper virtual, 2004.

VINIL, Kid. “Apresentação”. In: MULHOLLAND, Garry. *Popcorn*. O almanaque dos filmes do rock. São Paulo: Seoman, 2011.

WALSER, Robert. “Eruptions: Heavy Metal appropriations of classical virtuosity” [1993]. In: *The subcultures reader*. (edited by Ken Gelder and Sarah Thornton). London and New York, Routledge, 1997, pp. 459-476.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura). 146p.

B) Periódicos

A VOZ da maioria. *Veja*. São Paulo, 9 de maio de 1984. pp. 52-60.

ABOBRINHAS para jovens. Ao som de Cazuza e Marina. *Gazeta de Vitória* (ES), 25 novembro 1987.

ALBERT, André. *Para entender a música pop brasileira*. São Paulo: Abril, 2010. (Coleção Bravo! Para entender).

ALMEIDA, Amylton de. Em questão, a música no cinema. *A Gazeta*, Vitória (ES), 12 outubro 1987.

ALMEIDA, Carlos Heli. Nas trilhas do cinema brasileiro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro (RJ), 04 dezembro 1990.

ARMANDO, Carlos. O rock explode na tela do Roxy. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte (MG), 24 julho 1985.

ARRASA quarteirão. Os filmes que todo mundo viu. *Filme Cultura*, n. 52, outubro 2010.

AS FRASES de 1987. *Veja*. São Paulo, n. 1.008, dezembro, 1987. pp. 4-11.

AZEVEDO, Ely. Alto astral. *O Globo* , Rio de Janeiro (RJ), 12 novembro 1987.

BACAL, Cláudio. Rádio Pirata, para público certo. *Jornal da Tarde*, São Paulo (SP), 25 fevereiro 1988.

BAHIANA, Ana Maria. Nas canções e baladas, a 'jeunesse dorée' de um mundo pop à beira-mar. s/f, s/d. (disponível em: <www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0540240I003.html>. Acesso em: 25 outubro 2012).

BAPTISTA, Ana Teresa. Sem o balanço de Lael. *Jornal A Tarde*, Salvador (BA), 11 fevereiro 1989.

BARBO, Sérgio. Secos e Molhados: solta os pavões In: História do rock brasileiro: anos 70. São Paulo, Editora Abril, *Superinteressante*, novembro 1987.

BETE Balança. *Folha de São Paulo*, (SP), 05 setembro 1984.

BETE Balanço: êxito supera as expectativas. *O Globo*. Rio de Janeiro (RJ), 11 agosto 1984.

BISORDI, Gisela. Bete Balanço chega a São Paulo pelo Anhembi. *Folha de São Paulo* (SP), 30 agosto de 1984.

BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n. 1, agosto 1985.
BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n. 2, setembro 1985.
BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n. 5, dezembro 1985
BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n. 6, janeiro 1986.
BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n. 8, março 1986.
BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n. 21, abril de 1987

BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n. 31, fevereiro 1988.
BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n. 33, abril 1988.
BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n. 37, agosto 1988.
BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n. 38, setembro de 1988.
BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n. 42, dezembro de 1988
BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n. 58, maio 1990.
BIZZ, São Paulo, Editora Azul, n. 115, fevereiro 1995.

CAETANO, Maria do Rosário. Censura implica com Bete Balanço. *Correio Braziliense*. Brasília (DF), 07 junho 1984.

CAETANO, Maria do Rosário. Onda jovem nas telas. *Jornal de Brasília*, (DF), 05 novembro 2000.

CAMARGO, Maria Silvia. A Plebe é Rude com Rock Estrela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 16 fevereiro 1986.

CAMBORÁ, Isa. Neschling, o premiado compositor de Gaijin. *Folha de São Paulo* (SP), 04 maio 1980.

CAMPOS, Paulo. Rádio Pirata. *Diário do Comércio*, Belo Horizonte (MG), 18 novembro 1987.

CÂNDIDO, Flávio. Pirata é a tese. *O Fluminense*, Niterói (RJ), 18 novembro 1987.

Capricho, São Paulo, Editora Azul, n. 526, janeiro 1981.
Capricho, São Paulo, Editora Azul, n. 528, fevereiro 1981.
Capricho, São Paulo, Editora Azul, n. 582, fevereiro 1984.
Capricho, São Paulo, Editora Azul, n. 588, agosto 1984.
Capricho, São Paulo, Editora Azul, n. 591, novembro 1984.
Capricho, São Paulo, Editora Azul, n. 613, setembro 1986.
Capricho, São Paulo, Editora Azul, n. 615, novembro 1986.
Capricho, São Paulo, Editora Azul, n. 624, agosto 1987.

Cine Imaginário, n. 20, julho 1987.

COMUNICAÇÃO com o público jovem (Entrevista com Lael Rodrigues). In: *Filme Cultura* n° 48 – Diretores estreantes. Fundação do Cinema Brasileiro, Novembro, 1988.

CUNHA, Wilson. Falta balanço. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 17 fevereiro 1986.

DEPOIS do balanço de Bete, boa estreia de Rock. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 15 fevereiro 1986.

DUMAR, Deborah. Infecção tira Lael de cena. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 19 janeiro 1989.

DURST, Rogério. Crítica: Areias Escaldantes. *Roll*, Editora Diagrama, n. 26, janeiro 1986.

DURST, Rogério. Crítica: Rock Estrela. *Roll*, n. 27, fevereiro 1986.

DURST, Rogério. Rock Estrela... e o rock foi pro espaço. *Roll*, n. 28, março 1986.

E O ROCK and roll faz 30 anos com muito sucesso. *Diário Popular*, São Paulo (SP) 24 março 1985.

EWALD FILHO, Rubens. Pré-estreia, O jovem 'Bete Balanço' e o esforço de La Vitti. *Tribuna*. 09 setembro 1984.

FRANÇA, Jamari. Rock em filme jovem. Bete Balanço traz a realidade sem ócio para o cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 15 julho 1984.

FRANÇA, Jamari. Trilha sonora é sucesso, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 10 agosto 1984.

GALVÃO, João Cândido. Caminho sem volta. *Veja*, São Paulo, n. 737, 20 outubro de 1982. pp. 144-145.

GONÇALVES, Marcos Augusto; PETTA, Rosângela. Os herdeiros da brasa, mora. *Isto é*, 19 outubro 1983. p. 48-52.

GOUVEIA, Carlos A. Rock. No cinema: sucesso, fama e fracasso financeiro. *Folha de São Paulo*, (SP), 04 agosto 1975.

HENRIQUE NETO, Carlos. Banana Split. Sobremesa dispensável. *Jornal de Brasília*, (DF) 28 fevereiro 1988.

HOINEFF, Nelson. Bons sons e nada de novo em nossas trilhas. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 07 março 1978.

IMPERDOÁVEIS lapsos na memória nacional. *Tribuna de Minas*, Belo Horizonte (MG), 17 fevereiro 1989.

KOTSCHO, Ricardo. A musa do vôlei estreia nas filmagens de Rock Estrela. *Folha de São Paulo*, (SP), 11 agosto 1985.

LAEL Rodrigues, mineiro de coração, fala do sucesso de Bete Balanço. *Estado de Minas*. Belo Horizonte (MG), 9 setembro 1984.

LABAKI, Amir. Um típico caso de pirataria malsucedida. *Folha da Tarde*, São Paulo (SP), 25 fevereiro 1988.

LARGMAN, Ricardo. Na trilha das trilhas sonoras. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 82, outubro 1985. pp. 70-75.

LARGMAN, Ricardo. Trilhas: do circo ao sucesso. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 93, setembro 1986. pp. 74-75.

LARGMAN, Ricardo. Vamos ouvir de novo aquele filme. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 80, agosto 1985. pp. 64-66.

LOBO, Edu. Sopa de feiticeiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 20 maio 1990.

MACHADO JR., Roberto. s/t. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 01 julho 1985.

MANSUR, Luz Carlos. Ficção científica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 12 novembro, 1987.

MIGUEL, Antônio Carlos. Um produtor com alma de músico. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 93, setembro 1986. pp. 68-69.

MORRE LAEL Rodrigues, o diretor de Bete Balanço. *Folha de São Paulo*, (SP), 10 fevereiro 1989.

MORRE O cineasta Lael Rodrigues. *Folha da Tarde*, São Paulo (SP), 10 fevereiro 1989.

MORRE O DIRETOR de Bete Balanço. *O Dia*, Rio de Janeiro (RJ), 10 fevereiro 1989.

MORTE. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro (RJ), 09 fevereiro 1989.

NÊUMANNE, José. “Os vioelétricos: sem perder a ternura”. In: História do rock brasileiro: anos 70. São Paulo, Editora Abril, *Superinteressante*, novembro 1987.

NO ALVO errado. *Veja*, São Paulo, n. 1.044, 7 setembro de 1988. p. 117.

NO AR, a Rádio Pirata. *Folha Londrina*, (PR), 06 outubro 1987.

NO AR, ZYD4, a rádio-bomba que denuncia a corrupção. *Correio Braziliense* (DF), 08 novembro 1987.

NO CINEMA, o som e a fúria do rock. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte (MG), 21 julho 1981.

O CINEASTA da adolescência. *Jornal do Brasil* , Rio de Janeiro (RJ), 10 fevereiro 1989.

O FILME em questão: Rádio Pirata. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 13 novembro 1987.

O FUROR das guitarras. *Veja*, São Paulo, n. 854, 16 janeiro 1985. pp. 76-81.

O NOVO rock na trilha do cine sucesso. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 01 janeiro 1995.

O PULO das gatas. Locutoras das FMs brilham fora das emissoras. *Veja*, n. 912, 26 fevereiro 1986. p. 111.

OS MAIS vendidos. *Veja*, São Paulo, n. 748, 05 janeiro 1983. p. 54.
OS MAIS vendidos. *Veja*, São Paulo, n. 751, 26, janeiro, 1983. p. 108.
OS MAIS vendidos. *Veja*, São Paulo, n. 795, 30 novembro 1983. p. 126.
OS MAIS vendidos. *Veja*, São Paulo, n. 852, 02 janeiro 1985. p. 75.
OS MAIS vendidos. *Veja*, São Paulo, n. 859, 20 fevereiro de 1985. p. 75.

PAIVA, Anabela. A música entra em cena. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 30 dezembro 1995.

PIRATARIA a serviço da verdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ),15 fevereiro 1987.
PUTERMAN, Paulo. Rock tupiniquim para vender jeans. *Folha de São Paulo* (SP), 06 setembro 1984.

RÁDIO PIRATA. Mude de estação. *Diário Popular* , São Paulo (SP), 25 fevereiro 1989.

RIBONDI, Alexandre. Um filme para os jovens que exigem participação. *Correio Braziliense* (DF), 11 novembro 1987.

ROCK Estrela gera tumulto em Brasília. *Folha de São Paulo* (SP), 12 março 1986.

RODRIGUES, Fábio. Brincadeira em ritmo ‘roquenrou’. *Folha de São Paulo* (SP), 04 agosto 1984.

RODRIGUES, Fábio. O balanço de Bete nos cinemas cariocas. *Folha de São Paulo* (SP), 04 agosto 1984.

RODRIGUES, João Carlos. Um ano pobre em musicais pop. *Crítica*, Recife (PE), novembro 1974.

ROSA, Fernando. “A hora do rock”; “Os brotos comandam”; “Paz, amor e baioneta”. In: História do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo, Editora Abril, *Superinteressante*, outubro, 1987.

SALEM, Helena. Bete Balanço com sabor latino: é Rock Estrela. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 09 fevereiro 1986.

SANTIAGO, Carlos Henrique. O criticado, mas aplaudido cinema jovem do diretor Lael Rodrigues. *Hoje em dia*, Belo Horizonte (MG), 08 março 1989.

SCHILD, Susana. Um audioclipe em busca da ingenuidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 17 fevereiro 1986.

SESSÃO Rádio Pirata. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 15 novembro 1987.

Sétimo Céu, Rio de Janeiro, n. 285, março 1980.
Sétimo Céu, Rio de Janeiro, n. 288, junho 1980.
Sétimo Céu, Rio de Janeiro, n. 296, fevereiro 1981.
Sétimo Céu, Rio de Janeiro, n. 347, maio 1985.
Sétimo Céu, Rio de Janeiro, n. 353, novembro 1985.
Sétimo Céu, Rio de Janeiro, n. 356 fevereiro 1986.

SHOW DE rock salva Festival Bete Balanço. *O Globo*, Rio de Janeiro (RJ), 01 setembro 1984.

SomTrês, São Paulo, Editora Três, n.117, setembro 1988.

SOUZA, Okky. No LP, as letras que não se ouvem no cinema. *Veja*, São Paulo, 12 fevereiro 1986, p.70.

SUA MAJESTADE Elvis. Rock, a música do século XX. Rio Gráfica Editora, volume 1, 1983.

SUGESTÕES de Veja. *Veja*, São Paulo, n. 380, 17 dezembro 1975. P. 93.

TOSO, André. *Para entender a música pop brasileira*. São Paulo: Abril, 2010. (Coleção Bravo! Para entender).

TRIBUNA do leitor. Trilhas sonoras. *A Tribuna*, Santos (SP), 05 agosto 1977.

UMA BATUCADA de Rock. *Veja*. São Paulo, n. 852, 02 de janeiro de 1985. pp. 36-42.

UMA NOVA moda em produção: rock. *SomTrês*, São Paulo, Editora Três, n. 56, agosto 1983.

UMA RÁDIO pirata. Agora é a vez do direito geral à felicidade e à democracia do prazer, *Jornal de Brasília* (DF), 11 novembro 1987.

VAZ, Guilherme. O cinema bolo de noiva. *Jornal de Brasília*, Rio de Janeiro (RJ), 2 novembro 1989.

VIEIRA, Flávio Manso. Sonhos no embalo do rock e do áudio-clipe. *O Globo,* Rio de Janeiro (RJ), 15 fevereiro 1986.

VOLTONI, Ricardo. Para balançar velhos corações. *Jornal da Tarde*, São Paulo (SP), 10 março 1988.

C) Sites (internet)

<http://drauziovarella.com.br/sexualidade/aids-os-efeitos-do-tratamento/> Acesso em: 10 janeiro 2013.

<http://globoesporte.globo.com/volei/noticia/2011/12/lembra-dela-vera-mossa-musa-do-volei-e-do-cinema-vira-mae-do-bruno.html>. Acesso em: 10 julho 2012

<http://globoesporte.globo.com/volei/noticia/2011/12/lembra-dela-vera-mossa-musa-do-volei-e-do-cinema-vira-mae-do-bruno.html>. Acesso em: 10 julho 2012.

<http://lazer.hsw.uol.com.br/biografia-de-elvis-presley14.htm> Acesso em: 10 fevereiro 2013.

<http://michaelis.uol.com.br/> Acesso em: 14 novembro 2012.

<http://noize.virgula.uol.com.br/oi-arqueologo-foto-show-os-eles-araujo-vianna/> Acesso em: 05 janeiro 2013.

<http://omelete.uol.com.br/cinema/jimi-hendrix-filme-da-legendary-pictures-e-vetado-pela-experience-hendrix/>. Acesso em: 10 janeiro 2013.

<http://popline.mtv.uol.com.br/parabens-a-rainha-do-pop-madonna-completa-54-anos>. Acesso em: 20 dezembro 2012.

<http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/filmografia>. Acesso em 10 janeiro 2013.

<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>

<http://www.aids.gov.br/tags/tags-do-portal/grupoderisco>. Acesso: 10 janeiro 2013.

<http://www.beatrix.pro.br/mofo/rene.htm. http://www.baratosafins.com.br/>. Acesso em 05 janeiro 2013.

<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Conrado+Silva>. Acesso em 12 janeiro 2013.

<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=028939&format=detailed.pft#1> Acesso em: 15 janeiro 2013.

<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=028699&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 15 janeiro 2013.

<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024186&format=detailed.pft#1> Acesso em: 15 janeiro 2013.

<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=036275&format=detailed.pft#1> Acesso em: 15 janeiro 2013.

<http://www.dicionariompb.com.br/sangue-da-cidade/dados-artisticos> Acesso em: 03 novembro 2012.

<http://www.ida.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=119> Acesso em: 20 janeiro 2013.

<http://www.lahistoriadelrock.com.ar/gen/cap25.html>. Acesso em: 10 agosto 2012.

<http://www.millarch.org/artigo/dede-mamata-finalmente-um-filme-sem-embrafilme>. Acesso em 14 janeiro 2013.

<http://www.millarch.org/artigo/melhores-rendas-ainda-sao-pequenas> Acesso em: 20 janeiro 2013.

<http://www.portalmusica.com.br/os-25-albuns-mais-vendidos-de-todos-os-tempos/> Acesso em: 04 dezembro 2012.

<http://www.revistacinetica.com.br/oneplusone.htm> Acesso em: 15 janeiro 2013.

<http://www.rock.com.ar/artistas/virus>. Acesso em: 10 agosto 2012.

<http://www.socine.org.br>. Acesso em: 05 janeiro 2013.

<http://www.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=7062> Acesso em: 20 janeiro 2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=_OLlg19lAqE>. Acesso em 10 janeiro 2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=24f_LRf_nYQ>. Acesso em: 20 agosto, 2012

<http://www.youtube.com/watch?v=ANhQ5KIhNdo>. Acesso em: 10 dezembro 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=CEFw-lXdV-g&feature=related>. Acesso em: 20 agosto 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=DVKjJbxlfA8>. Acesso em: 20 agosto 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=oWgS3RAX Xb8>. Acesso em: 20 agosto 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=rr5hwPalD4U>. Acesso em: 20 agosto 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>. Acesso em: 15 janeiro 2013

<http://www.youtube.com/watch?v=uJANYfjSz FM>. Acesso em: 20 agosto 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=xHcuTlm2G2w>. Acesso em: 20 agosto 2012.

<http://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult02062000074.htm> Acesso em: 20 janeiro 2013.

<http://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult02062000076.htm> Acesso em: 20 janeiro 2013.

D) Fontes complementares

EMBRAFILME – Assessoria de Imprensa. *Sucesso no Rio, Bete Balanço chega a outras capitais*. 22 agosto 1984.

EMBRAFILME – Departamento de Promoção e Propaganda. Bete Balanço. *Festa do filme ao ritmo da música*. (s/d)

ENTREVISTA com Cacá Diniz, produtor de cinema, realizada por Diego Salim em 16 de janeiro de 2013.

ENTREVISTA com Tunico Amâncio e Breno Kuperman, professores do curso de cinema da UFF, realizada por Diego Salim, em 05 de janeiro de 2013.

FELIZ ANO VELHO. *Roteiro Cinematográfico de Roberto Gervitz*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010 (Coleção Aplauso Cinema Brasil).

INC. Apêndice do catálogo de filmes. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Cinema/Departamento do Filme Educativo, 1974. 112 p. Mimeografado. <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=022218&format=detailed.pft#1>

Pressbook “Bete Balanço”.
Pressbook “Rádio Pirata”
Pressbook “Rock Estrela”
Pressbook “Johnny love”
Pressbook “Parahyba mulher macho”

RELATÓRIO de atividades CONCINE. 2. sem. 1988.

FILMOGRAFIA

A) Filmes citados ao longo da dissertação

“007 e ½ no carnaval” (Victor Lima, 1966)
“1972” (José Emílio Rondeau, 2006)
“A dama da lotação” (Neville d’Almeida, 1978)
“A espiã que entrou em fria” (Sanin Cherques, 1967)
“A fera do rock” (“Great balls of fire", Jim McBride, 1989)
“A gente fomos inútil?” (Marise Farias/Leonardo Esteves, 2007)
“A grande vedete” (Watson Macedo, 1958)
“A história de Buddy Holly” (“The Buddy Holly Story”, Steve Rash, 1978, EUA)
“A hora da estrela” (Susana Amaral, 1985)
“A hora do pesadelo 5: o maior horror de Freddy” (“A nightmare on Elm street 5: the dream child”, Stephen Hopkins, 1989, EUA)
“A mulher que eu amo” (“Loving you”, Hal Kanter, 1957)
“A primeira noite de um homem” (“The graduate”, Mike Nichols, 1967, EUA)
“A voz do carnaval” (Adhemar Gonzaga/Humberto Mauro, 1933)
“Absolutamente certo” (Anselmo Duarte, 1957)
“Acabaram-se os otários” (Luiz de Barros, 1929)
“Aguenta o rojão” (Watson Macedo, 1958)
“Ama-me com ternura” (“Love me tender”, Robert D. Webb, 1956, EUA)
“Amor maldito” (Adélia Sampaio, 1984)
“André, a cara e a coragem” (Xavier de Oliveira, 1971)
“Ao balanço das horas” (“Rock around the clock”, Fred Sears, 1956, EUA)
“Areias Escaldantes”, (Francisco de Paula, 1985)
“As amorosas” (Walter Hugo Khouri, 1968)
“As sete vampiras” (Ivan Cardoso, 1985)
“Ases indomáveis” (“Top Gun”, Tony Scott, 1986, EUA)
“Balada sangrenta” (“King Creole”, Michael Curtiz, 1958, EUA)
“Banana Split” (Paulo Sérgio Almeida, 1988)
“Barro humano” (Adhemar Gonzaga, 1929)
“Bebel, garota propaganda” (Maurice Copovilla, 1967)

“Bentevi”, (Paulo Benedetti, 1927)

“Blowup, depois daquele beijo” (“Blow-up”, Michelangelo Antonioni, 1966, Itália/Inglaterra/EUA)

“Braços cruzados, máquinas paradas” (Roberto Gervitz/Sérgio Toledo, 1979)

“Brasil, ano 2000” (Walter Lima Jr., 1969)

“Buena Sorte” (Tânia Lamarca, 1997)

“Bufo e Spallanzani” (Flávio Tambellini, 2000)

“Cala a boca, Etelvina” (Eurides Ramos, 1959)

“Casablanca” (Michael Curtiz, 1942, EUA)

“Caveira, my friend” (Álvaro Guimarães, 1970)

“Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo” (Uli Edel, 1981)

“Cidadão Kane” (“Citizen Kane”, Orson Welles, 1941, EUA)

“Cidade mulher” (Humberto Mauro, 1936)

“Coisa na roda” (Werner Schünemann, 1982)

“Coisas nossas” (Wallace Downey, 1931)

“Como eu ganhei a guerra” (“How I Won the War”, Richard Lester, 1967, Inglaterra)

“Como se faz um jornal moderno” (Adhemar Gonzaga, 1933)

“Confissões de uma viúva moça” (Adnor Pitanga, 1975)

“Copacabana Mon Amour” (Rogério Sganzerla, 1970)

“Crepúsculo” (“Twilight”, Catherine Hardwicke, 2008)

“Das tripas coração” (Ana Carolina, 1982)

“De vento em popa” (Watson Macedo, 1957)

“Dedé Mamata” (Rodolfo Brandão, 1988)

“Deu pra ti, anos 70” (Nelson Nadotti/Giba Assis Brasil, 1981)

“Deus e o diabo na terra do sol” (Glauber Rocha, 1964)

“Dias melhores virão” (Carlos Diegues, 1989)

“Didi, O Caçador de Tesouros” (Marcus Figueiredo, 2006)

“Don Juan” (Alan Crosland, 1926, EUA)

“Don’t look back” (D.A. Pennebaker, 1967, EUA)

“Eles não usam black-tie” (Leon Hirszman, 1981)

“Em busca do tesouro” (Carlos Alberto Barros, 1967)

“Escola do rock” (“School of rock”, Richard Linklater, 2003)

“Essa gatinha é minha” (Jece Valadão, 1966)

“Eu sei que vou te amar” (Arnaldo Jabor, 1986)

“Eu sou o tal” (Eurides Ramos, 1960)

“Fame” (Alan Parker, 1980, EUA)

“Feliz ano velho” (Roberto Gervitz, 1988)

“Garota dourada” (Antônio Calmon, 1983)

“Gaúcho negro” (Jessel Buss, 1991)

“Geração bendita”/ “É isso aí, bicho” (Carlos Bini, 1970)

“Gimme shelter” (Albert Maysles/David Maysles/Charlotte Zwerin. 1970, EUA)

“Go, Johnny go! (Paul Landres, 1959, EUA)”

“Greve geral” (Sérgio Toledo, 1976)

“Guerra nas estrelas” (“Star wars”, George Lucas, 1977, EUA)

“Hairspray” (John Waters, 1988, EUA)

“Harry Potter” (vários diretores, 2001-2011)

“Help!” (Richard Lester, 1965, Inglaterra)

“High school musical” (Kenny Ortega, 2006-2008)

“Indiana Jones e o Tempo da Perdição” (‘Indiana Jones and the Temple of Doom’, Steven Spielberg, 1984)

“Inverno” (Carlos Gerbase, 1983)

“Jamboree” (Roy Lockwood, 1957, EUA)

“Jeca Tatu” (Milton Amaral, 1959)

“Jerry, a grande parada” (Carlos Alberto Barros, 1967)

“Johnny Love” (João Elias Jr, 1987)

“Jorge Mautner – o filho do holocausto” (Pedro Bial/Heitor D’Alincourt, 2012)

“Jungle book” (Zoltan Korda, 1942, EUA)

“Juventude e ternura” (Aurélio Teixeira, 1968)

“Juventude Transviada” (“Rebel without a cause”, Nicholas Ray, 1955, EUA)

“Karatê Kid – A hora da verdade” (“The Karate Kid” John G. Alvidsen, 1984, EUA)

“King kong” (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933, EUA)

“Let it be” (Michael Lindsay-Hogg, 1970, Inglaterra)

“Lili, a estrela do crime” (Lui Farias, 1988)

“Lisztomania” (Ken Russell, 1975, Inglaterra)

“Loki?” (Paulo Henrique Fontenelle, 2008)

“Loucuras de verão” (“American Graffiti”, George Lucas, 1973)

“Lua de Cristal” (Tizuka Yamasaki, 1990).

“Luzes de Nova Iorque” (“Lights of New York”, Brian Foy, 1928, EUA)

“Madame Bovary” (Vicente Minelli, 1949, EUA)

“Magical mystery tour” (Bernard Knowles e The Beatles, 1967, Inglaterra)

“Mande lembranças para Boder Street” (“Give my regards to Boder Street”, Peter Webb, 1984, Inglaterra)

“Mãos vazias” (Luiz Carlos Lacerda, 1971)

“Mar de rosas”, (Ana Carolina, 1977)

“Marcelo zona sul” (Xavier de Oliveira, 1970)

“Matemática zero, amor dez” (Carlos Hugo Christensen, 1960)

“Menino do rio”, (Antônio Calmon, 1981)

“Meteorango Kid – o herói intergaláctico” (André Luiz Vieira, 1969)

“Meu amante é de outro mundo” (“Earth girls are easy”, Julien Temple, 1988, EUA)

“Minha sogra é da polícia”

“Minha sogra é da polícia” (Aloisio Carvalho, 1958)

“Mister Rock and Roll” (Charles Dubin, 1957, EUA)

“Monterey pop” (D. A. Pennebaker, 1968, EUA)

“More” (Barbet Schroeder, 1969, Alemanha/França/Luxemburgo)

“Mulheres, cheguei” (Victor Lima, 1961)

“Na onda do iê-iê-iê” (Aurélio Teixeira, 1966)

“Navalha na carne” (Neville d’Almeida”, 1996)

“Novos Baianos F.C.” (Solano Ribeiro, 1973, Brasil/Alemanha)

“O beijo da mulher aranha” (Hector Babenco, 1985)

“O cantor de jazz” (“The jazz singer”, Alan Crosland, 1927, EUA)

“O capitão Bandeira contra o doutor Moura Brasil” (Antônio Calmon, 1970)

“O cinema falado” (Caetano Veloso, 1986)

“O comitê” (“The committee”, Peter Sykes, 1968, Inglaterra)

“O primeiro ano do resto de nossas vidas” (“St Elmo’s fire”, Joel Schumacher, 1985, EUA)

“O prisioneiro do rock” (“Jailhouse rock”, Richard Thorpe, 1957, EUA)

“O que é isso companheiro?” (Bruno Barreto, 1997)

“O reencontro” (“The Big Chill”, Lawrence Kasdan, 1983, EUA)

“O selvagem” (“The wild one”, László Benedek, 1953)

“O som alucinante” (Carlos Augusto Oliveira, 1971)

“O sonho não acabou” (Sérgio Rezende, 1982)

“Os 7 gatinhos” (Neville d’Almeida, 1980)

“Os embalos de sábado à noite” (“Saturday night fever”, John Badham, 1977, EUA)

“Os fuzis” (Ruy Guerra, 1964)
“Os paqueras” (Reginaldo farias, 1969)
“Os reis do iê iê iê” (“A hard day’s night”, Richard Lester, Inglaterra)
“Os trapalhões e o rei do futebol” (Carlos Manga, 1986)
“Os trapalhões no rabo do cometa” (Dedé Santana, 1986)
“Para viver um grande amor” (Miguel Faria Jr, 1983)
“Parahyba mulher macho” (Tizuka Yamasaki, 1983)
“Pat Garrett & Billy the Kid” (Sam Peckinpah, 1973, EUA)
“Petulia” (Richard Lester, 1968)
“Pink Floyd – The wall” (Alan Parker, 1982, Inglaterra)
“Pra quem fica, tchau!” (Reginaldo Faria, 1970)
“Psicose” (Psycho, 1960, EUA)
“Quadrophenia” (Franc Roddam, 1979, Inglaterra)
“Que bom te ver viva” (Lúcia Murat, 1989)
“Raul – o início, o fim e o meio”, (Walter Carvalho, 2012)
“Renaldo & Clara” (Bob Dylan, 1975, EUA)
“Rio, verão e amor” (Watson Macedo, 1966)
“Ritmo alucinante” (Don’t knock the rock, 1956, EUA)
“Ritmo alucinante” (Marcelo França, 1976)
“Ritmo quente” (“Dirty dancing”, Emile Ardolino, 1987, EUA)
“Ritual de sádicos”/“O despertar da besta” (José Mojica Martins, 1969)
“Roberto Carlos a 300 km por hora” (Roberto Farias, 1971).
“Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa” (Roberta Farias, 1968).
“Roberto Carlos em Ritmo de Aventura” (Roberto Farias,1967).
“Rock Brasília – era de ouro” (Vladimir Carvalho, 2011)
“Rock 'n' roll high school” (Allan Arkush, 1979, EUA)
“Rock rock rock” (Will Price, 1956, EUA)
“Rockmania” (Adnor Pitanga, 1985)
“Sabes o que quero” (“The Girl can’t help it”, Frank Tashlin, 1956, EUA)
“Selvagens da noite” (“The warriors”, Walter Hill, 1979, EUA)
“Sem destino” (“Easy rider”, Dennis Hopper, 1969, EUA)
“Sementes da Violência” (“Blackboard Jungle”, Richard Brooks, 1955)
“Shake, rattle and rock” (Edward L. Cahn, 1956)
“Sherlock de araque” (Victor Lima, 1958)

“Sid & Nancy” (Alex Cox, 1986, EUA)
“Simonal – ninguém sabe o duro que dei” (Cláudio Manoel/Micael Langer/Calvito Leal, 2008)
“Sonho de valsa” (Ana Carolina, 1987)
“Sonho de Verão” (Paulo Sérgio Almeida,1990)
“Surpresa de Shangai (“Shanghai Surprise”, Jim Goddard, 1986, Inglaterra)
“Sympathy for the devil”/“One plus one” (Jean-Luc Godard, 1968, Inglaterra)
“Tangarella, uma tanga de cristal” (Lula Campello Torres, 1975)
“Tempo sem glória” (Henrique de Freitas Lima, 1984)
“The big beat” (Will Cowan, 1958)
“The Family way” (Roy Bulting, 1966, Inglaterra)
“The song remains the same” (Peter Clifton, Joe Massot, 1976, EUA/Inglaterra)
“Titãs – a vida até parece uma festa” (Branco Mello/Oscar Rodrigues Alves, 2008)
“Tommy” (Ken Russel, 1975, Inglaterra)
“Tropclip” (Luiz Fernando Goulart, 1985)
“Um corpo que cai” (“Vertigo”, 1958, EUA)
“Um lobisomem americano em Londres” (“An American Werewolf in London”, 1981, EUA-Inglaterra)
“Um trem para as estrelas” (Cacá Diegues, 1987)
“Uma noite em 67” (Renato Terra/Ricardo Calil, 2010)
“Vai que é mole” (J.B. Tanko, 1960)
“Vera” (Sergio Toledo, 1986)
“Verdes Anos” (Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, 1984)
“Vidas secas” (Nelson Pereira dos Santos, 1963)
“Videodrome” (David Cronenberg, 1983, Canadá/EUA)
“Wonderwall” (Joe Massot, 1968, Inglaterra)
“Woodstock” (Michael Wadleigh, 1970, EUA)
“Yellow submarine” (George Dunning, 1968, Inglaterra/EUA)
“Zabriskie Point” (Michelangelo Antonioni, 1970, EUA)
“Zé do Periquito” (Amácio Mazzaropi/Ismar Porto, 1960)

B) Filmografia do diretor Lael Rodrigues

Como diretor

“Bon Odori”: codiretor (Lael Rodrigues e Tizuka Yamasaki, documentário, 16mm, cor, 1973)

“Sufoco” (Lael Rodrigues, ficção, 35mm, cor, 1975).

“Boi Pintadinho”: (Lael Rodrigues, documentário, média-metragem, 16mm, cor, 1977).

“A fiel”: diretor e montador (Lael Rodrigues, documentário, curta-metragem, 16mm, cor, 1977).

“Linhas cruzadas”: diretor (Dir.: Lael Rodrigues, ficção, curta-metragem, 16mm, cor, 1978)

“Eu prefiro a liberdade”: diretor, fotógrafo e montador (Lael Rodrigues, ficção, curta-metragem, cor, 1985).

“Bete Balanço”: argumentista, roteirista, diretor e montador (ficção, longa-metragem, cor, 1984).

“Rock Estrela”: argumentista, roteirista, diretor e montador (ficção, longa-metragem, cor, 1985).

“Rádio Pirata”: argumentista, roteirista, produtor, diretor e montador (ficção, longa-metragem, cor, 1987).

Participações em projetos de outros cineastas:

“Escola de Comunicação”: assistente de produção (Miguel Freire, documentário, curta-metragem, 16mm, p&b, 1972).

“Ovelha negra, uma despedida de solteiro”: assistente de produção (Haroldo Marinho Barbosa, ficção, longa-metragem, cor, 1974).

“As aventuras amorosas de um padeiro”: assistente de direção (Waldyr Onofre, ficção, longa-metragem, cor, 1974).

“Marcados para viver”: assistente de direção (Maria do Rosário Nascimento e Silva, ficção, longa-metragem, cor, 1976).

“Crueldade mortal”: assistente de direção (Luiz Paulino dos Santos, ficção, longa-metragem, cor, 1976).

“Sob o ditame de Rude Almajesto (sinais de chuva)”: som-guia (Olney São Paulo, 1976).

“A última feria livre”: som-guia (Olney São Paulo, 1976).

“Se segura, malandro”: som guia e montador (Hugo Carvana, ficção, longa-metragem, cor, 1977).

“Jorge Amado no cinema”: captação de som (Glauber Rocha, documentário, média-metragem, 1977).
“Ciganos no Nordeste”: som direto (Olney São Paulo, 1977).
“Viva 24 de maio”: montador (Edgar Moura e Tizuka Yamasaki, 1978).
“Alô, Tetéia”: participação especial (José Joffily, ficção, curta-metragem, 1978).
“J.S. Brown, o último herói”: produtor executivo, diretor de produção e montador (José Frazão, ficção, longa-metragem, cor, 1978).
“Gaijin, caminhos da liberdade”: produtor executivo, diretor de produção e montador (Tizuka Yamasaki, ficção, longa-metragem, cor, 1979).
“Isso é problema seu”: montador (Nani Cernani/ Demo Reinaldo, curta-metragem, 35mm, 1979/80).
“Rio Babilônia”: produtor executivo e diretor de produção (Neville d’Almeida, ficção, longa-metragem, cor, 1982).
“Bar Esperança”: diretor-assistente e montador (Hugo Carvana, ficção, longa-metragem, cor, 1983).
“Parahyba mulher-macho”: montador (Tizuka Yamasaki, ficção, longa-metragem, cor, 1983).
“Patriamada”: produtor (Tizuka Yamasaki, ficção, longa-metragem, cor, 1985).
“Super Xuxa contra Baixo Astral”: produtor executivo (Anna Penido, ficção, longa-metragem, cor, 1988).

Projetos inacabados ou com apenas indicações de sua participação

“Registro da festa do Divino, em Pirenópolis, Goiás”. (documentário, coordenação Nelson Pereira dos Santos)
“Mouros e cristãos” (curta-metragem, 16mm, p&b)
“O amuleto de Ogum” (Nelson Pereira dos Santos, ficção, longa-metragem, 1974)
“Praça Tiradentes 1977” (José Joffily, documentário, curta-metragem, 1977)
“A força de Xangô” (Iberê Cavalcanti, ficção, longa-metragem, cor, 1978)
“Jallalla” (Jorge Sanjinés, documentário, longa-metragem)
“Cada louco com a sua mania”
“Mistério no colégio Brasil” (José Frazão, ficção, longa-metragem, cor, 1988)
“Duelo de Exu”
“Cada louco com a sua mania”.

“Bebê Export”

O garoto do futuro”,

“Rock 89”

“Som do Sertão”

ANEXO I

Ficha técnica dos longas-metragens de Lael Rodrigues

BETE BALANÇO

Direção: Lael Rodrigues; Produção: CPC – Centro de Produção e Comunicação; Produtor: Carlos Alberto Diniz; Participação: Jean Lafuge e Patrick Moine; Produção Executiva: Tizuka Yamasaki; Argumento: Lael Rodrigues; Roteiro: Lael Rodrigues e Yoya Wurch; Fotografia: Edgar Moura; Câmera: Nonato Estrela; Direção de Arte: Yurika Yamasaki; Produção Musical: Liane Muhlenberg; Música Original: Cazuza e Roberto Frejat; Coordenação de Produção: Jessel Buss; Direção de Produção: Walter Schilke; Produção Comercial: Monica Silveira; Continuidade: Rita Erthal; Montagem: Lael Rodrigues; Maquiagem: Mario Fernandes; Som Guia: Zezé D'Alice; Técnico de Mixagem: Roberto Carvalho; Técnico de Dublagem: Irapuan Jardim; Ruído de Sala: Leonardo de Souza; Produtor Delegado: Marco Aurelio Marcondes; Divulgação: M&C Animadores Culturais e Embrafilme; Texto de Divulgação: Alfredo Ribeiro e Maria Lygia P. F. de Carvalho; Fotos: Flávio Colker e Salomon Cytrynowicz; Trucagem: J.M. Efeitos Audiovisuais; Distribuição: Embrafilme; Ano de Produção: 1984; Tempo de duração: 74 min; Censura: 14 anos.

ROCK ESTRELA

Direção, argumento e montagem: Lael Rodrigues; Roteiro: Lael Rodrigues, Luiz Carlos Góes e Yoya Wursch; Diretor assistente: Tânia Lamarca; Música-tema: Léo Jaime; Direção de arte: Yurika Yamasaki; Fotografia e câmera: Nonato Estrela; Maquiagem: Mário Fernandes; Merchandising: Mônica Silveira; Diretor de produção: Rossy Caetano, Roberto Bianchi; Gerente de produção: Erick Sanz; Produtor comercial: Marco Aurélio Marcondes; Produtor: Carlos Alberto Diniz; Coprodutores: DWD, Jean Lafuge, Patrick Moine; Distribuição: Embrafilme; Ano de produção: 1985; Tempo de duração: 95 minutos; Censura: 14 anos.

RÁDIO PIRATA

Direção, argumento, roteiro, produção e montagem: Lael Rodrigues; Produção: Yan Arte e Comunicação, Embrafilme; Coprodutor: José Frazão; Produção executiva: Erick Sanz; Roteiro (adicional): Yoya Wursch; Direção de fotografia: José Roberto Eliezer; Direção de arte: Maria Helensa Salles; Direção de produção: Telmo Maia; Produção musical: Elsa Costa;

Distribuição: Embrafilme; Ano de produção: 1987; Tempo de duração: 76 minutos; Censura: 14 anos.

ANEXO II

Letras das canções cujos versos foram analisados ao longo da dissertação

AMOR, AMOR
Composição: Cazuza/Roberto Frejat/George Israel
Intérprete: Barão Vermelho

Madrugada, azul sem luz
Dia de brinquedo
Linda assim me veio
E eu me entreguei
Inocentemente como um selvagem
Como um brilho esperto
Dos olhos de um cão
Amor, amor
Diz que pode e depois morde pelas costas sem querer
Amor, amor
Assim feito de um leão caçando medo

Meu caminho neste mundo eu sei vai ter
Um brilho incerto e louco
Dos que nunca perdem pouco
E nunca levam troco
E se um dia eu me der bem
Vai ser sem jogo, é...
Amor

BLUES MOTEL
Composição: Celso Blues Boy
Intérprete: Celso Blues Boy

Toque qualquer coisa, no meio da noite.
Um amor, hora marcada, alugue um na estrada.
Uma estrela decadente, um tropeço no espaço, guarde esse abraço.

No coração do Blues,
No coração do Blues.
Mais uma estória pra contar, um outro amor na longa estrada.
Blues Motel, Blues Motel, e sempre certo encontrar.

Marcas de batom, uísque na cama, e a emoção de uns,

No coração do Blues,
No coração do Blues.

NOSSO CASSO DE AMOR
Composição: Ricardo Bomba
Intérprete: Ricardo Bomba

Nosso caso de amor é uma guerra mundial
Você diz que a vida é curta e agora quer prazer
Viver, viver.

Mas eu te dei quase tudo
E agora você livre por aí

E você vai dizer aonde você vai
Tudo o que eu quero
É ficar bem atrás de você.

SEMPRE JUNTOS
Composição: Serginho Trombone
Intérprete: Cristina Conrado

Quando a gente transa
Pinta um lance a mais
Não é só o sexo
Que nos satisfaz, meu bem
Rola um papo amigo
Que me faz pensar
Quando estou contigo, baby
Quero mais estar
Vamos
Sempre juntos
Juntos
Nós seremos muito mais
Vamos
Sempre juntos
Juntos
Nós seremos sempre um lance a mais

MEDITANDO
Composição: Cláudio Zoli/Paulo Zvandowski/Arnaldo Brandão
Intérprete: Brylho

Meditando
Estou transcendental
A hora passa
A hora passa
O trem passou
Tá liso
Não vou te enganar
Quantas canções

O teu sorriso
Faz lembrar

SUN CITY
Composição: Paulo César Cascão
Intérprete: Detrito Federal

Sun City
Sun City, não

A cidade
Desses brancos
Não é longe
A cidade
Desses brancos
Está aqui...

ANJO NEGRO
Composição: Cal/Marcelo Hayena/Nilo Nunes/Jonathas
Intérprete: Uns e Outros

O que eu sentia era tão certo
Tão perto dos meus pesadelos
Um anjo negro acorrentado
Entregue ao próprio desespero...
E quantas vezes eu gritei
Prá não me sentir só
Tentando me iludir, mas,
Tudo cai ao meu redor
E o que eu queria era tão simples
Que o mundo inteiro caberia
Como um bebê em nossos braços
E acalmaria sua ira...
Não sei o que me faz
Sentir assim tão incapaz
E os planos que tracei
Parecem não servirem mais

PRENDO E ARREBENTO
Composição: Leandro/Dannie
Intérprete: Os Eles

Cansei de ser simplesmente
Aquele que você diz
Prenda e arrebente
Cansei de ver você
Agindo como um rei

Me soterrando
Com mais um decreto-lei
Cansei de ser
Do mundo a escória
E ainda culpado
Por toda essa história

Não suporto mais a sua companhia
Por que exército, aeronáutica e marinha?
Vou mudar agora
Vou andar sozinho
Não quero mais você
Fazendo meu caminho
Oh, não!

Resta algo ainda
Da sua consciência
Um resquício que seja
Um pedaço de decência
Pedir aos pobres
Que se tornem miseráveis
Que deixem de comer
E mantenham-se amáveis, ah!

FORA DA LEI
Composição: Nico Rezende/Ronaldo Santos
Intérprete: Nico Rezende (participação: Cazuza)

Quer saber? Eu já nem sei...
Pra viver, parte exclusiva e de coração
Tente ver fora da lei
Que é pra crer que existe luz mesmo na escuridão

Minha ensinaram que a vida é uma lição
Aprendi tudo a fogo, ferro e paixão
Pra viver, livre das grades, fora da lei
Como vivem os reis, vive a liberdade
E viva a liberdade!

IDEOLOGIA
Composição: Cazuza/Roberto Frejat
Intérprete: Cazuza

Meu partido
É um coração partido
E as ilusões estão todas perdidas
Os meus sonhos foram todos vendidos
Tão barato que eu nem acredito

Eu nem acredito
Que aquele garoto que ia mudar o mundo
(Mudar o mundo)
Frequenta agora as festas do "Grand Monde"

Meus heróis morreram de overdose
Meus inimigos estão no poder
Ideologia
Eu quero uma pra viver
Ideologia
Eu quero uma pra viver

O meu prazer
Agora é risco de vida
Meu sex and drugs não tem nenhum rock 'n' roll
Eu vou pagar a conta do analista
Pra nunca mais ter que saber quem sou eu
Pois aquele garoto que ia mudar o mundo
(Mudar o mundo)
Agora assiste a tudo em cima do muro

COBAIAS DE DEUS
Composição: Cazuza/Ângela Rô Rô
Intérprete: Cazuza

Se você quer saber como eu me sinto
Vá a um laboratório ou um labirinto
Seja atropelado por esse trem da morte

Vá ver as cobaias de Deus
Andando na rua pedindo perdão
Vá a uma igreja qualquer
Pois lá se desfazem em sermão

Me sinto uma cobaia, um rato enorme
Nas mãos de Deus mulher
De um Deus de saia
Cagando e andando
Vou ver o ET
Ouvir um cantor de blues
Em outra encarnação

Nós, as cobaias de Deus
Nós somos cobaias de Deus
Nós somos as cobaias de Deus

Me tire dessa jaula, irmão, não sou macaco
Desse hospital maquiavélico
Meu pai e minha mãe, eu estou com medo

Porque eles vão deixar a sorte me levar

Você vai me ajudar, traga a garrafa
Estou desmilinguido, cara de boi lavado
Traga uma corda, irmão (irmão, acorda!)

Nós, as cobaias, vivemos muito sós
Por isso, Deus, tem pena, e nos põe na cadeia
E nos faz cantar, dentro de uma cadeia
E nos põe numa clínica, e nos faz voar

Nós, as cobaias de Deus
Nós somos cobaias de Deus
Nós somos as cobaias de Deus
Nós…

A VIA LÁCTEA
Composição: Renato Russo/Dado Villa-Lobos/Marcelo Bonfá
Intérprete: Legião Urbana

Quando tudo está perdido
Sempre existe um caminho
Quando tudo está perdido
Sempre existe uma luz

Mas não me diga isso

Hoje a tristeza
Não é passageira
Hoje fiquei com febre
A tarde inteira
E quando chegar a noite
Cada estrela
Parecerá uma lágrima

Queria ser como os outros
E rir das desgraças da vida
Ou fingir estar sempre bem
Ver a leveza
Das coisas com humor

Mas não me diga isso

É só hoje e isso passa
Só me deixe aqui quieto
Isso passa
Amanhã é um outro dia
Não é?

Eu nem sei porque
Me sinto assim
Vem de repente um anjo
Triste perto de mim

E essa febre que não passa
E meu sorriso sem graça
Não me dê atenção
Mas obrigado
Por pensar em mim

Quando tudo está perdido
Sempre existe uma luz
Quando tudo está perdido
Sempre existe um caminho

Quando tudo está perdido
Eu me sinto tão sozinho
Quando tudo está perdido
Não quero mais ser
Quem eu sou

Mas não me diga isso
Não me dê atenção
E obrigado
Por pensar em mim

DENGOSA
Composição: Léo Jaime/Kadu/Ricardo/Nani/Rodrigo
Intérprete: Front

Não me contento com pouco
Só quero um beijo seu
Não me espanto se você quer muito
Muito mais do que eu

Eu já conheço seu jogo
Você faz como ninguém
Você faz manha, mas eu não me iludo
Sei que tá tudo bem

Dengosa... dengosa

VEM COMIGO
Composição: Cazuza/Dé/Guto Goffi
Intérprete: Barão Vermelho

Bebe a saideira

Que agora é brincadeira
E ninguém vai reparar
Já que é festa
Que tal uma em particular?
Há dias que eu planejo impressionar você
Mas eu fiquei sem assunto

Vem comigo
No caminho eu explico
Vem comigo
Vai ser divertido
Vem comigo

Vem junto comigo
Eu quero te contaminar
De loucura
Até a febre acabar
Há dias que eu sonho beijos ao luar
Em ilhas de fantasia

Há dias com azia
O remédio é o teu mel
Eu sinto tanto frio
No calor do Rio
Já mandei olhares prometendo o céu
Agora eu quero é no grito!
Vem!

ME CHAMA
Composição: Lobão
Intérprete: Lobão

Chove lá fora
E aqui tá tanto frio
Me dá vontade de saber...

Aonde está você?
Me telefona
Me Chama! Me Chama!
Me Chama!...

Nem sempre se vê
Lágrima no escuro
Lágrima no escuro
Lágrima!...

Tá tudo cinza sem você
Tá tão vazio
E a noite fica

Sem porque...

Aonde está você?
Me telefona
Me Chama! Me Chama!
Me Chama...

Nem sempre se vê!
Mágica no absurdo
Mágica no absurdo
Mágica!...

MECENAS DE MAIZENA
Composição: Luís Paulo/Mano Melo
Intérprete: Metralhatxeca

Curtia uma bobeira num bar de Ipanema
Quando lá na área pintou um Mecenas
Me disse que através de um simples telefonema
Resolvia meu problema

Que ia me abrir as portas da fama
Trazer todos os gatinhos para minha cama
Me descolava pra ser atriz de novela
Pegava meus poemas e fazia um *best-seller*

Em troca disso tudo ele pedia só
Um pouco de leite em pó
Para fazer uma papa
Então lhe dei um tapa
Ele se dissolveu

Pois esse mecenas multinacional
Era um maizena viciado em mingau
Que pena, que pena
O mecenas de Ipanema
Era um mecenas de maisena

O TAL PODER
Composição: Bidi/Supla
Intérprete: Tokyo

Sentados na TV
Olhando pra você
Ficamos a pensar
Num modo de te ter

Partida chega ao fim

Difícil pra valer
Você longe de mim
Não dá pra se conter

Ela tinha o tal poder
De cortar os corações
Não entrava pra perder
Levantava multidões

Ela tinha o tal poder
De cortar os corações
Não entrava pra perder
Levantava multidões
Multidões
Multidões

Pessoas como nós
Desejam te encontrar
Ficar juntos a sós
Ninguém vai nos segurar

OLHAR 43
Composição: Paulo Ricardo/Luiz Schiavon
Intérprete: RPM

Seu corpo é fruto proibido
É a chave de todo pecado e da libido
E pr'um garoto introvertido como eu
É a pura perdição.

É um lago negro o seu olhar
É água turva de beber, se envenenar
Nas suas curvas derrapar, sair da estrada
E morrer no mar (no mar).

É perigoso o seu sorriso
É um sorriso assim jocoso, impreciso
Diria misterioso, indecifrável
Riso de mulher.

Não sei se é caça ou caçadora
Se é Diana ou Afrodite
Ou se é Brigite, Stephanie de Mônaco
Aqui estou, inteiro ao seu dispor (princesinha).

Pobre de mim
Invento rimas assim pra você
E o outro vem em cima
E você nem pra me escutar.

Pois acabou, não vou rimar porra nenhuma
Agora vai como sair
Que eu já não quero nem saber
Se vai caber ou vão me censurar (será?).

E pra você eu deixo apenas
Meu olhar 43
Aquele assim, meio de lado
Já saindo, indo embora
Louco por você
Que pena!
Que desperdício!

AMOR DESCATRABLE
Composição: Federico Moura/Julio Moura
Intérprete: Virus

Encontrarte en algun lugar
Aunque sea muy tarde
Tantos odios para curar
Tanto amor descartable.

Escucharte a mi lado hablar
Aunque estemos distantes
De este mundo tan poco sensual
Que no pudo aliviarme.

Vos sos mi obsesion
Quisiera atraparte
Vos sos mi destruccion
No puedo dejar de pensar

Tengo que ordenar
Esta situacion
Quiero estar libre
Para un nuevo amor

POLÍGAMA
Composição: Marcos Felipe/Marcelo de Alexandre
Intérprete: Adriana Riemer

Se amar é melhor
Que podemos fazer
Por que é proibido
Amanr duas pessoas?
Não vejo nada demais
Em querer se feliz

Quero é mais
Continuo a amar

O coração é grande
E maior o prazer
O sentimento é meu
Dou a quem eu quiser

Sou polígama
Gamada nos dois

ROCK ESTRELA
Composição: Léo Jaime
Intérprete: Léo Jaime

Quem sou eu?
E quem é você?
Nessa história
Eu não sei dizer
Mas eu acredito
Que ninguém tenha vindo
Pro mundo a passeio...

De onde se vem?
Prá onde se vai?
Só importa saber prá quê
Prá quem?
Pois o destino
Transforma num dia
Um menino em herói de TV...

Um dia a gente se encontra
No meio do mundo
Depois a gente se perde
No meio de tudo
Yeah! Yeah!

Rock Estrela!
Rock Estrela!
Oh! Oh!
Rock Estrela!
Rock Estrela!
Yeah! Yeah! Yeah!

Enquanto a gente pensa
Que sabe de tudo
O mundo muda de cena
Em menos de um segundo
Yeah! Yeah! Yeah!

TUDO VELUDO
Composição: Lobão/Bernardo Vilhena
Intérprete: Lobão

Quando você quer ser mais do que eu
Querendo ser mais do que eu sou eu
Não tem sentido sorriso, palavra
Nada é capaz de fazer voltar a mim
E eu estou aqui
Só com o meu desejo
E você morena, morena, antena e raiz
Tem certas coisas que a gente não diz
Mas eu perdi o jeito
O jeito de ser
Tua tristeza e tua beleza
São coisas do mundo
Como tem danças da vida
Tem danças da dor
Tudo veludo
Tudo tudo tudo tudo
Tudo azul na noite.

PSEUDO BLUES
Composição: Nico Rezende/Jorge Salomão
Intérprete: Marina

Dentro de cada um
Tem mais mistérios do que pensa o outro
Uma louca paixão avassala a alma o mais que pode
O certo é incerto, o incerto é uma estrada reta
De vez em quando acerto, depois tropeço no meio da linha

Tem essa mágica
O dia nasce todo dia
Resta uma dúvida
O sol só vem de vez em quando
O certo é incerto, o incerto é uma estrada reta
De vez em quando acerto
Depois tropeço no meio da linha

BRASIL
Composição: Cazuza/George Israel/Nilo Romero
Intérprete: Cazuza

Não me convidaram
Pra essa festa pobre

Que os homens armaram pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada antes de eu nascer

Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito é uma navalha

Brasil

Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim

Não me convidaram
Pra essa festa pobre
Que os homens armaram pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada antes de eu nascer

Não me sortearam
A garota do Fantástico
Não me subornaram
Será que é o meu fim?
Ver TV a cores
Na taba de um índio
Programada pra só dizer "sim, sim"

Grande pátria desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te trair
(Não vou te trair)

SOLANGE
Composição: Léo Jaime/Leone (versão "So lonely", Sting)
Intérprete: Léo Jaime

Eu tinha tanto pra dizer
Metade eu tive que esquecer
E quando eu tento escrever

Seu nome vem me interromper
Eu tento me esparramar
E você quer me esconder
Eu já não posso nem cantar
Meus dentes rangem por você
Solange, Solange
É o fim Solange
Eu penso que vai tudo bem
E você vem me reprovar
E eu já não posso nem pensar
Que um dia ainda eu vou me vingar
Você é bem capaz de achar
Que o que eu mais gosto de fazer
Talvez só dê pra liberar
Com cortes pra depois do altar
Solange, Solange, Solange
É o fim, Solange
Solange, ah! Ah! Solange
Pára de me censolange
Ye ye ye
I feel so lonely
Ye ye ye
So so so, lan lan lan
Solange, Solange, Solange
É o fim Solange

O REGIME
Composição: Léo Jaime/Selvagem Big Abreu
Intérprete: Léo Jaime

O cara gasta uma fortuna pra engordar
Champagne, lesma, camarão e caviar
Manhã seguinte tem ressaca e depressão
Porque a barriga cresce junto com a inflação

O problema é o regime
Que não dá satisfação

Um gasta os tubos para emagrecer
Enquanto o outro só tem rato pra comer
Questão de gosto, se o problema é suar
Vai ser pião ou pega roupa pra lavar

CUERVOS EM CASA
Composição: Fito Páez
Intérprete: Fito Páez

Que yo te quiera es casualidad, están chupándome la sangre,

si usted me quiere es casualidad, están chupándole la sangre.
Hay en Italia un capital, digitan el comportamiento.
Hay un país en algún lugar, matar para matar el tiempo.
Qué flaco estoy, no es casualidad, están chupándome la sangre.
Qué feo olor, no es casualidad, están chupándole la sangre.

Hay un rumor en la catedral, están pintando las paredes.
Hay una música en la ciudad, hoy matarán al presidente ¡Cuervos!
Tiene más filo una decisión que una gillette en la espalda ¡Cuervos!
Estoy sangrando por algún pulmón.
Cuervos en Casa Rosada, Cuervos en Casa Rosada.
Cría cuervos, la Casa Rosada.

Un trompetista se resfrió, están chupándole la sangre.
Éste es el cuadro de situación, prendieron los ventiladores.
Mi General, qué bien se lo ve, parece que hoy comió traidores.
¡Cuervos!
Tiene más filo una decisión que una gillette en la espalda.
¡Cuervos!

Estoy sangrando por algún pulmón.
Cuervos en Casa Rosada, Cuervos en Casa Rosada.
Cría cuervos, la Casa Rosada.