

Em busca do tesouro: rock e juventude em dois momentos do cinema musical brasileiro

Profa. Dra. Sandra Straccialano Coelho

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, Membro do Laboratório de Análise Fílmica e investigadora associada ao Centro de Estudos das migrações e das relações interculturais da Universidade Aberta de Lisboa.

Prof. Dr. Guilherme Maia

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, Mestre em Música pela UNIRIO. Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) da UFBA.

Resumo

Ação de uma investigação que visa a um mapeamento crítico de filmes musicais latino-americanos que deixaram marcas importantes na História do Cinema da América Latina¹, este artigo dedica-se a falar brevemente sobre a chegada do rock 'n' roll ao cinema lusófono e hispanohablante das Américas e a refletir sobre dois momentos nos quais o rock e outros gêneros abrigados sob o manto da então chamada "música jovem" dominaram trilhas sonoras de musicais brasileiro.

Palavras-chave: Cinema Musical Latino-americano, Cinema Brasileiro, Jovem Guarda, Rock Brasileiro.

Abstract

Action of an investigation aimed at a critical mapping of Latin American musical films that have left important marks in the History of Cinema of Latin America, this article is dedicated to talk briefly about the coming of rock 'n' roll to the Portuguese- and Spanish-speaking cinema in the Americas and to reflect on two moments in which rock and other genres sheltered under the cloak of so called "youth music" mastered soundtracks of Brazilian musical films.

Keywords: Latin American Musical Films; Brazilian Cinema; Youth Front; Brazilian Rock.

Resumen

Acción de una investigación dirigida a un mapeo crítico de películas musicales latinoamericanas que han dejado marcas importantes en la historia del cine de América Latina, este artículo se dedica a hablar brevemente acerca de la llegada de rock 'n' roll al cine de habla portuguesa y hispánica de las Américas, y para reflexionar sobre dos momentos en los que el rock y otros géneros abrigados bajo el manto de la llamada "música de la juventud" dominaron las bandas sonoras de las películas musicales brasileñas.

Palabras clave: Cine Musical Latinoamericano; Cine Brasileño, Joven Guardia, Rock Brasileño.

Como sabemos, na década de 1960, em contingência de forças dos campos da política, da economia, da cultura e dos costumes, os mercados do cinema e da canção popular sofreram importantes transformações em vários países do mundo e não foi diferente nos países líderes na produção cinematográfica latino-americana. Embora não de modo absolutamente sincrônico, tanto na Argentina como no México e no Brasil, a década marca, entre muitas outras coisas, o fim dos ciclos das comédias rancheiras e melodramas cabareteros mexicanos, das películas tangueras argentinas e da comédia musical brasileira, espécies que dominaram o mercado exibidor da América Latina durante as décadas anteriores, fruto de um trabalho de intensa sinergia entre as indústrias fonográfica, cinematográfica e a radiodifusão.

Em um esforço para manter viva a produção de filmes populares com bom desempenho nas registradoras, o veio do musical continuou a ser explorado na década de 1960 na América

Latina, mas, ao contrário das comédias e melodramas “paratodos” das tradições anteriores, alguns musicais, sob forte influência da indústria do entretenimento dos Estados Unidos e da Inglaterra, passaram a ter um determinado público consumidor jovem e urbano como alvo. A flecha, foi o rock. O arco, a televisão. No México, talvez por conta do alto grau de contiguidade geopolítica com os EUA, o rock’n roll já tem presença dominante, em filmes e em seus títulos, no final da década de 1950, como pode ser observado em 3 películas lançadas em 1957: *Los chiflados del rock’n roll* (José Díaz Morales), *El compás del rock’n roll*, ambos dirigidos por José Díaz Morales e *La locura del rock’n roll*, de Fernando Méndez.



Na Argentina, o fenômeno se manifesta com vigor no início dos anos 1960, protagonizado por um grupo de jovens cantores, cantoras e grupos reunidos no programa televisivo *El club del clan* (1963) - um grande fenômeno de audiência - e ligados à ‘Nueva Ola’, marca cunhada pela gravadora RCA, no final dos 1950, como ação estratégica para disputar o público juvenil com o então hegemônico rock anglófono de Elvis, o twist de Chubby Checker e outras “ondas” e estrelas dos EUA. A ‘Nueva Ola’ chega ao cinema em 1964 e inaugura uma série de musicais juvenis, comédias românticas com pitadas de aventura, peripécia e confusão. Nas telas, se destacam dois cantores-atores que também atuaram no cinema em áreas como direção, roteiro e produção: Palito Ortega, “el chico triste de las canciones alegres” protagonista de filmes como *El club del clan* (Enrique Carreras, 1964), *Amor en el aire* (Luis César Amadori, 1967) e *Quiere casarse conmigo...?!* (Enrique Carreras 1967)², e Sandro, que, estreia no cinema em 1965, no filme *Convención de vagabundos* (Rubén W. Cavalloti) e segue trabalhando com o gênero musical, em bases regulares, durante as duas décadas seguintes.



A música jovem em musicais brasileiros: a Jovem Guarda

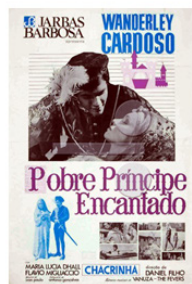
No cinema brasileiro, o rock chega aos poucos, se infiltrando nas famosas chanchadas da Atlântida e de outras produtoras. Em 1957, no filme *De vento em popa* (Carlos Manga), é famosa imitação que Oscarito faz de Elvis Presley no número musical final, apresentado como Melvis Prestes. Em *Minha sogra é da polícia* (Aloísio de Carvalho, 1958) há um número musical em que Cauby Peixoto canta “That’s rock”, acompanhado por uma banda com Carlos Imperial e Roberto Carlos, ainda desconhecidos do grande público, nas guitarras. Em *Vai que é mole* (J. B. Tanko, 1960), Ankito e Anilza Leoni cantam o rock “Você é de morte”.

De modo bastante semelhante ao que ocorreu na Argentina, aqui também foi gerada uma série de filmes a partir de um programa de televisão: o *Jovem Guarda*, programa de auditório exibido pela TV Record, nas tardes de domingo, entre 1965 e 1968. Em torno da santíssima trindade - Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa -, orbitaram no espaço da *Jovem Guarda* intérpretes e grupos como Renato e seus Blue Caps, Wanderley Cardoso, Ronnie Cord, Reynaldo Rayol, Jerry Adriani, Ronnie Von, Demétrius, Os Incríveis, Deni e Dino, Os Vips, Leno e Línian, Martinha, Rosemary, Eduardo Araújo, The Pops, Agnaldo Rayol, Vanusa, Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Waldirene, Renato e seus Blue Caps, Brazilian Bitles, The Fevers, The Jordans, The Clevers, Ed Wilson, Golden Boys, Trio Esperança, Trio Ternura, Trio Esperança, Sérgio Reis e Sérgio Murilo. Os altos índices de audiência do programa e o sucesso de vendas dos long-plays e compactos de intérpretes e grupos que nele se apresentavam levaram rapidamente às grandes telas o rock em português e as baladas românticas que constituíam a matéria prima musical da *Jovem Guarda*. (FRÓES, 2000).

A princípio dividindo espaço com outras manifestações presentes na paisagem radiofônica - e agora também televisiva - da época, no mesmo ano da estreia do programa, o rock entra em cartaz em um filme com a marca registrada dos jovemguardistas no título: *Na onda do ié, ié, ié* (Aurélio Teixeira, 1965). *Rio, verão e amor* (Alcino Diniz, 1967) e *Jovens pra frente* (Alcino Diniz, 1968), também são bons testemunhos de que, na tentativa de sobreviver como indústria, o cinema brasileiro manteve a aposta na canção popular massiva e, muitas vezes, atirou para todos os lados. No primeiro, ao lado de representantes da chamada “música jovem”, como a dupla Os Vips, Wanderley Cardoso e Rosemary, estão, entre outros, Sylvio César - um romântico tangente à bossa-nova -, o samba-soul de Wilson Simonal e a sambista Clara Nunes. No segundo - *Rio, verão e amor* -, temos um compositor de samba como protagonista enquanto a abertura e o primeiro número musical ficam a cargo da bossa-nova ‘Balanço Zona Sul’, introduzida e acompanhada pelo conjunto de bossa-jazz Zumba 5, com direito a extenso improviso de piano. Ao longo do filme há números musicais com os grupos Renato e seus Blue Caps, Brazilian Bitles e a cantora Lílían (da dupla Leno e Lílían). Já *Jovens pra frente*, mistura no elenco o Rei da Chanchada, Oscarito, com cantores da *Jovem Guarda*, como Rosemary, e do mundo do samba, como Jair Rodrigues e Clara Nunes.

No epicentro do fenômeno, entre 1967 e 1969, surge uma série de musicais nos quais o rock passa a ser a música dominante e os filmes a ter os “ídolos da juventude” esculpidos pela indústria do entretenimento de massa no âmbito do programa *Jovem Guarda* como protagonistas: Jerry, a grande parada e *Em busca do tesouro*, estrelados por Jerry Adriani³; Os Incríveis nesse mundo louco, com o conjunto Os Incríveis; Juventude e ternura, com Wanderléa - a “Ternurinha” - no papel principal; Roberto Carlos em ritmo de aventura e Roberto Carlos e o Diamante Cor de Rosa; Agnaldo - perigo à vista, com Agnaldo Rayol e Pobre príncipe encantado, estrelado por

Wanderley Cardoso.



Vistos em bloco, esses filmes são comédias românticas aventurescas de trama ingênua, nas quais qualquer análise imanente apontará muito mais problemas do que delícias nos níveis narrativo, dramático, plástico, de encenação e técnico. Em sua maioria, são filmes que interessam mais em uma dimensão contextual: documentos do papel da sinergia com o rádio, o disco e, agora, a televisão, na luta do nosso cinema comercial por sobrevivência em um momento de esgotamento da fórmula do musical carnavalesco, do estrangulamento dos canais de distribuição e exibição, dos orçamentos minguantes, da necessidade de produzir às pressas e da concorrência com a TV. Interessam também do ponto de vista da relação com as nossas tradições cinemais anteriores e com a influência dos filmes de Elvis e, principalmente, dos Beatles. Por fim, interessam por permitir colocar em discussão a noção de “público jovem” e de “juventude” neles inscrita. Um dos caminhos para observar alguns dos aspectos mencionados, é atentar para a dinâmica dos números musicais.

Observa-se, em primeiro lugar, a permanência da nossa forte tradição de musicais de bastidores, mas, ao contrário das comédias musicais anteriores, esses filmes passam a alternar com maior frequência performances de palco, números integrados e canções operando também no plano extradiegético, muitas vezes como “protovideoclipes”, a exemplo do que acontece em musicais dos Beatles como *Os reis do ié-ié-ié* e *Help*. A dimensão “espetacular” das danças dos musicais da nossa chamada “Era de Ouro” é aniquilada, não há mais performances com elencos, figurinos, coreografias e cenários exuberantes. Em lugar de quadris livres que rebolem, dançam agora na tela plateias compostas por jovens urbanos de classe média, ou cantores e vocalistas com dancinhas de gestual mínimo e contido, mostradas em um regime bem próximo do padrão televisivo de enquadramentos da época. Adeus batucada, coreografias em grandes planos gerais, turbantes, escadarias, frutas e signos audiovisuais de latinoamericanidade. Há também nestes filmes uma espécie de anestesia da malícia erótica afro-latina dos números musicais, elemento chave nas chanchadas. Se os anos sessenta foram palco de uma liberação sexual, os números musicais dos filmes da Jovem Guarda, em geral, parecem ir na direção contrária, bem mais pra Beatles de terninho, do que pra Elvis, the pelvis.

O jovem e a juventude que os filmes da Jovem Guarda configuram em seu tecido audiovis-

ual podem não ser *ipsis litteris* os “rapazes direitos” conformistas descritos criticamente por Arnaldo Jabor, em 1967, no célebre documentário sociológico (BERNADET, 2003) *Opinião Pública*⁴, mas, sem dúvida, as moças e rapazes inscritos nesses filmes refletem muito mais um bom-mocismo moralista e um corpo censurado do que a marca de rebeldia associada ao rock e a alguns filmes de rock da década anterior, como *Sementes da Violência* (Blackboard jungle, Richard Brooks, 1955) e *Juventude transviada* (Rebel without a cause, Nicolas Ray, 1955); assim como em nada se parecem com o jovem lisérgico e libertário que explodiu em som, cores e corpos nus no famoso Festival de Woodstock, em 1969.

Nesse conjunto de filmes, contudo uma obra se destaca em flagrante relevo:



“Não posso, amar, não posso beijar, não posso sofrer”. Segundo depoimento do diretor Roberto Farias⁵, foram estas as condições impostas por Roberto Carlos para estrelar o primeiro filme da sua trilogia⁶. Sem sofrimento e sem o beijo que consagra o amor, ou seja, sem peças fundamentais para o funcionamento da engrenagem do sistema melodramático, Farias optou por jogar o jogo da metalinguagem e criou um produto raro na nossa cinematografia. Talvez nenhum filme exponha com tanta clareza o intrincado jogo de forças em ação no campo do cinema brasileiro da época. Parodiando aqui a célebre fala de Alan Williams (1992) acerca de *O cantor de jazz*, podemos dizer que se Roberto Carlos em ritmo de aventura não existisse, ele teria que ser inventado.

Como apontaram negativamente alguns críticos no calor da hora, é inegável que o filme opera como palco para desfile dos sucessos do disco homônimo, lançado um ano antes, e se apropria claramente elementos do musical *Help*, dos Beatles. No entanto, talvez em contingência dos conflitos que então permeavam a prática e o discurso de Roberto Farias - entre um desejo de alinhamento com o chamado filme sério, de tintas neorrealistas, e os vínculos com um cinema popular e comercial (FREIRE, 2012) -, nasceu um filme dentro de um filme, que falam o tempo todo de si mesmos e de outros filmes. Em um regime autoconsciente e intertextual no qual convivem, em boa consonância, paródia, sátira e pastiche, ali estão a chanchada, os novos cinemas, o nosso cinema novo e a televisão. Tudo junto e misturado com grafismo, Beatles, idolatria, ditadura militar, James Bond, cibernética, astronáutica, nonsense e merchandising. Isso tudo, é claro, tendo como ponto de articulação o desfile de alguns dos maiores superhits da história da canção popular brasileira, mostrados, muitas vezes, com uma escrita cinematográfica bastante saborosa, como é o caso do jogo de luz, sombra, enquadramentos e montagem no momento em que o protagonista é mostrado, por meio de planos fechados e em preto e branco, cantando o hit “Negro Gato”.

A recepção crítica da época até reconheceu a qualidade técnica do filme, mas não poupou mais nada. A trilogia de Roberto Carlos, como um todo, soou nas vozes legitimadoras do cam-

po do cinema como filmes oportunistas, escapistas, alienados, politicamente equivocados, meras cópias de filmes estrangeiros, panfletos turísticos ou apenas plataformas para potencializar as vendas de long-plays e compactos. (DIAS Jr., 2012) Reação compreensível, tendo em vista o panorama extremamente politizado e polarizado da época. Autores contemporâneos, como Zeca Kahale e Jocimar Dias Jr, contudo, reunidos no livro Os múltiplos lugares de Roberto Farias, flagram em Roberto Carlos em ritmo de aventura muitas das virtudes detectadas pela nossa análise imanente da obra.

Chamando atenção para o fato de que o musical pode ser considerado o gênero mais explorado pelo diretor Roberto Farias ao longo de sua carreira⁷, Dias Jr. (2012) não vê somente pastiche nas apropriações que o filme faz das chanchadas, dos Beatles e de Elvis. Ao contrário, vê com bons olhos a chave de paródia explorada pelo diretor: “Tal apropriação, se por um lado demonstra o desejo de equiparação com a qualidade técnica do cinema hegemônico, por outro torna claro o gesto paródico de Farias em relação a este mesmo cinema.” – e dá valor de crítica à relação satírica que o filme estabelece com as forças simbolicamente mais potentes do campo do cinema brasileiro da época:

A associação entre paródia e metalinguagem adquire um caráter de crítica ao próprio cinema brasileiro em RC em ritmo de aventura, sobretudo na personagem caricata do “diretor genial” interpretado por Reginaldo Farias, que julga ter poder completo sobre o “filme dentro do filme”. (...) O personagem do diretor, irritado com a perda de controle sobre a obra, esbraveja “Desapareça!” girando com um rifle na mão, numa clara citação ao Corisco de Deus e o Diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1964). (Id., p. 202, aspas do autor).

Mesmo pensando em consonância com vários aspectos das críticas negativas que o filme recebeu, Dias Jr. diz ainda:

Apesar de todos esses pontos de vista serem válidos para a reflexão do filme em questão, é importante salientar a relevância do trabalho de Roberto Farias, principalmente através da utilização de uma série de estratégias menos usuais de decupagem e encenação, como a montagem fragmentada e a metalinguagem explícita no contexto do cinema brasileiro comercial da época.

No mesmo diapasão, Zeca Kahale (2008), talvez um tanto hiperbolicamente, mas, decerto, também com algum grau de justiça, compara a estrutura de Roberto Carlos em ritmo de aventura à do cultuado 8 1/2, de Fellini (1963). Nossa análise não está sozinha, portanto, quando detecta nesse filme uma aposta ousada de narrativa e encenação, que gerou uma obra que dialogou com as forças simbólicas da época e cumpriu seu destino nas bilheterias. Segundo Paulo César de Araújo (2014), Roberto Carlos em ritmo de aventura foi assistido por 4 milhões de espectadores. Considerando que os dois filmes seguintes da trilogia também fizeram boas bilheterias, ambos com cerca de 2.700.000 espectadores, segundo dados da Ancine, cabe perguntar por que este veio do musical dirigido à juventude deixou de ser explorado na década seguinte, ao contrário do que aconteceu na Argentina com os filmes de Palito Ortega e Sandro, que continuaram a ser produzidos ao longo das décadas de 1970-80. Musicais brasileiros com a chamada “música jovem” como gênero musical dominante só voltariam às telas em meados dos anos 1980, com uma feição bem distinta dos da Jovem Guarda.

BRock e cinema na década de 1980

Atentas a um fenômeno que se manifesta inicialmente em de casas de show, como Noites Cariocas e Circo Voador, no Rio; e Aeroanta, em São Paulo, e, ao mesmo tempo, em contingência da crise que a atinge a partir do início da década de 1980, as indústria fonográfica, em grande parte por conta de um regime de contenção de custos, volta a investir massivamente em bandas de música jovem, produtos que podem ser gravados com um investimento financeiro substancialmente menor. Segundo Eduardo Vicente (2008), no final da década de 1970 prenunciava-se a crise que iria interromper a trajetória ascendente da indústria do disco. Ainda na primeira metade da década seguinte, observa-se nas majors um processo de redução de elenco e a busca por novos mercados e a nichos específicos, como o segmento da música para crianças e para o público jovem. Na área do rock, isso implicou a prospecção de novos artistas e a sua preparação para o mercado fonográfico, ação que viria a gerar o fenômeno que se tornou conhecido como BRock, o rock brasileiro dos anos 1980. (DAPIEVE, 2004; VICENTE, 2008).

A programação da emissoras de rádio e de televisão, assim como as prateleiras das lojas de disco, passaram a ser, pouco a pouco, massivamente ocupadas por grupos como Blitz, João Penca e seus Miquinhos Amestrados, Os Paralamas do Sucesso, Engenheiros do Hawaii, Legião Urbana, Barão Vermelho, Sempre Livre, Gang 90 e as Absurdettes, Biquini Cavadão, Hanói Hanói, Hojerizah, Iral, Ultraje a Rigor, Lobão e os Ronaldos, Metrô, Magazine, Grafitti, e cantores como Léo Jaime, Kid Vinil, Lulu Santos, Lobão e Ritchie.

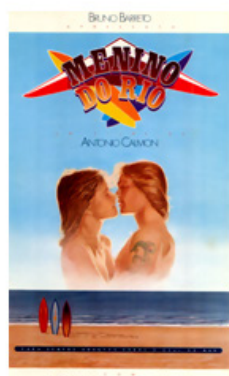
No campo do cinema, a estratégia de explorar um potencial mercado jovem no Brasil, asentada na estratégia que une práticas de produção, distribuição e exibição cinematográficas às dinâmicas do mercado fonográfico e da televisão, tomou um novo fôlego no período. A compreensão desse momento, assim como sua inserção numa possível história do cinema musical em nosso país requer um esforço de análise que seja capaz de articular aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais de um determinado momento histórico à consideração de elementos das próprias obras considerados sob a luz do paradigma musical.

De acordo com esse esforço necessário, e considerando que esse artigo trilha um caminho cujas pistas já tem sido levantadas por alguns autores (destacamos, aqui, o trabalho fundamental de Artur Autran sobre o pensamento industrial no cinema brasileiro e, mais especificamente, a análise sociológica de Zuleika Bueno sobre o cinema juvenil no Brasil), o que se pretende agora é delinear uma primeira análise da sinergia particular entre o cinema nacional e o fenômeno da música popular massiva batizado pelo crítico e pesquisador Artur Dapieve (2004) como BRock, dentro da pesquisa mais ampla sobre o cinema musical no Brasil e na América Latina que estamos realizando.

Do ponto de vista das dificuldades de implementação de uma indústria cinematográfica nacional, é sabido que o grande desafio entre nós tem sido, segundo as palavras de Artur Autran, que “para chegar à industrialização era necessário além de produzir filmes, também distribuir e exibi-los. Porém, estas duas atividades já possuíam uma estruturação econômica que não apenas prescindia do produto brasileiro, como este ainda provocava turbulências na sua forma padrão de funcionamento.” (2004, p. 171). Nossa cultura industrial cinematográfica, assim, parece ter centrado suas forças na produção e enfrentado sucessivas dificuldades na proposição de saídas para a consolidação de uma cadeia bem articulada com as etapas fundamentais da distribuição e exibição.

Historicamente, a criação da Embrafilme em 1969, em pleno regime militar, apresentou uma determinada resposta a essa dificuldade – ainda que temporária e com todos os problemas que não cabem aqui e agora discutir.

Contudo, é sabido que mesmo no interior da Embrafilme persistiu uma disparidade considerável entre a produção e a distribuição do produto cinematográfico brasileiro. Os filmes BRock, que aqui nos interessam, foram produzidos dentro desse contexto e contaram majoritariamente com o apoio da Embrafilme durante a década de 1980, delineando um corpus que vai de *Menino do Rio* (realizado por Antonio Calmon em 1981) a *Rádio Pirata* (dirigido por Lael Rodrigues em 1987), passando por títulos como *Garota Dourada*, *Beth Balanço*, *Tropclip*, *Rock Estrela* e *Areias Escaldantes*.



É preciso considerar, ainda, que se tratava de um período que, se por um lado pode ser considerado como o de uma “boa fase” do cinema nacional – marcado pelo lançamento e consagração de títulos como *Pixote*, a lei do mais fraco (Babenco, 1980); *Gaijin*, caminhos da liberdade (Tizuka Yamazaki, 1980); *Eu te amo* (Jabor, 1981) e *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1981) –, por outro lado foi aquele a partir do qual se verificou um acelerado processo de desestruturação do campo cinematográfico brasileiro devido, principalmente, a um contexto de crise econômica que veio a culminar na extinção da Embrafilme em 1990.

Esse é, em linhas gerais, o cenário em relação ao qual esses filmes foram ao mesmo tempo fruto e resposta, ao apostarem na exploração de um determinado público consumidor juvenil que vinha sendo articulada simultaneamente em diferentes partes do país nos anos de 1980. Se em São Paulo e na região Sul as propostas dessa exploração foram mais alternativas, tais como o Cinema de Vila ou o movimento do super 8 nos Pampas, a resposta carioca se viu moldada para o consumo e representação de uma juventude burguesa zona sul que tinha como referência o espaço do Circo Voador – palco em que artistas de uma cultura jovem e alternativa já há alguns anos consagrada

no meio carioca pela atuação do grupo teatral Asdrúbal trouxe o trombone, se reunia a bandas de pop-rock que emergiam no mesmo período. Como bem pontua Zuleika Bueno (2008, p.57), “Diferentemente dos grupos paulistas e gaúchos (...), os grupos juvenis cariocas não possuíam um projeto cinematográfico articulado;” porém, “as expressões estéticas e criativas dos grupos juvenis reunidos no Circo foram absorvidas de forma selecionada e fragmentada por um cinema juvenil realizado, principalmente, por profissionais experientes e consagrados.” Dentre esses profissionais figuraram nomes como os da família Barreto, Tizuka Yamazaki e Nelson Motta, por exemplo. Ao apostarem numa equação que reuniu cinema, público jovem e rock nacional, esses agentes formularam, assim, uma tentativa particular de responder às dificuldades do mercado cinematográfico nacional, acionando outros agentes culturais de época, notadamente aqueles de um cenário musical que se encontrava em plena ascensão no período.

Concluindo essas breves considerações contextuais, o que se quis destacar até aqui é o interesse, para a análise desse cinema BRock, de se levar em conta a configuração de um tipo específico de produto cinematográfico que necessariamente deve ser considerado segundo sua inserção em determinadas dinâmicas do campo cultural em um momento específico da história do cinema nacional. Contudo, ao passo que essas dinâmicas e contextos se apresentam a nós como complexos e instigantes em termos de pesquisa, o mesmo não se pode dizer quando nosso olhar de pesquisadores se vê direcionado para cada um dos filmes desse corpus isoladamente, num esforço de análise interna.

Apresentados muitas vezes como algo inovador no panorama do cinema nacional, os filmes BRock, de um modo geral, apostaram em fórmulas e esquemas narrativos que eram velhos conhecidos do público e cujo sucesso instantâneo era esperado nas bilheterias. Os Beach movies dos anos de 1960, protagonizados por Frankie Avalon, tiveram assim sua releitura carioca anos 80 em *Menino do Rio* e na continuação *Garota Dourada*, por exemplo, incorporando ao mundo do surf outros esportes do momento como a asa delta; outra grande aposta dessa cinematografia foi o clássico tema da busca pela fama por um personagem recém-chegado à “cidade grande”; aqui temos como maior exemplo a jovem Beth que vai de Governador Valadares para o Rio tentar uma chance em uma gravadora ou ainda suas pseudo-cópias de Tropclip, filme que inclusive faz questão de explicitar para o espectador sua filiação à Beth Balanço – um dos protagonistas, Emiliano, não só é de Governador Valadares como, em uma das cenas do filme, tenta sem sucesso contatar Beth que, agora como personagem virtual de Tropclip, já teria encontrado a fama na cena carioca e poderia ajudá-lo em sua própria trajetória rumo ao sucesso.

Outra grande aposta desse conjunto de filmes também foi a comédia; e comédia de um tipo específico que, se por um lado teve como origem a irreverente geração do Asdrúbal, por outro lado acabou por desembarcar e se estabelecer na Rede Globo, local onde de fato se consagraram nomes como Andréa Beltrão, Diogo Vilela, Débora Bloch e Luiz Fernando Guimarães, dentre outros atores de uma “geração TV Pirata” que atuaram em grande parte dos elencos dos filmes aqui em questão – numa demonstração da tal absorção “selecionada e fragmentada das expressões estéticas e criativas juvenis” por agentes consagrados da indústria cultural.

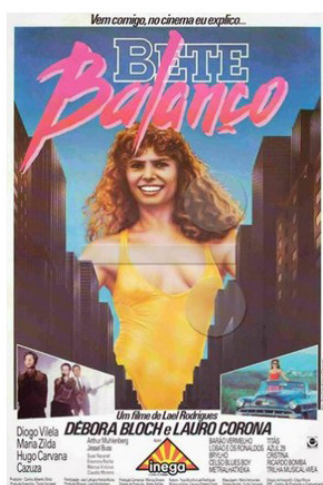
Finalmente, do ponto de vista específico de uma análise da performance musical nesses filmes se observa uma mesma fórmula, com poucas variações, que parece se repetir na maior parte deles. Longe de elaborações cenográficas ou coreográficas sofisticadas, características do musical hollywoodiano ou mesmo de produções brasileiras anteriores, o número musical se vê quase

sempre inserido nos filmes BRock como a performance de palco de diferentes bandas que serão motivadas narrativamente pela presença dos personagens do filme seja como parte do público seja como integrantes do próprio show; em muitos casos, ainda, essa performance musical vai se justificar pelo simples estabelecimento de relações, de modo geral óbvias, entre a letra das canções que são executadas no palco e o momento que é vivido pelos protagonistas na trama.

De um modo geral, é possível dizer que a maior parte das performances de palco que configuram a presença do número musical nesses filmes funcionou como vitrine para bandas do momento, tais como Barão Vermelho, Titãs, Tokyo e Metrô, segundo uma estratégia que respondia diretamente aos anseios do mercado fonográfico. Houve ainda casos menos frequentes, mas bastante característicos das dinâmicas que costumam ser estabelecidas entre os campos do cinema e da música, em que um ídolo da música jovem foi também intérprete de um dos personagens da trama (nesse caso, o exemplo mais bem-sucedido é o de Léo Jaime em *Rock Estrela*).

Apenas em uma ou outra exceção ao que parece ser a regra da performance musical no cinema BRock dos anos de 1980, é que o número musical irá se inserir como ilustração de um desejo ou sonho dos personagens, numa estratégia bastante comum ao gênero musical e que tem como principal efeito opor à realidade difícil vivida pelo protagonista a irreabilidade espetacular e sedutora concretizada pelo número musical. Contudo, mesmo nesses momentos, um espectador minimamente conhecedor do gênero musical não pode deixar de notar a pobreza de recursos de cena e de coreografia característicos dessa produção, o que se justifica, ao nosso ver, tanto por uma evidente escassez de recursos como pela tentativa de consolidação de um produto de retorno financeiro alto e de consumo rápido (muitos desses filmes, inclusive, foram anunciados como “filmes de verão”).

Apesar dessa relativa homogeneidade, que permite e justifica uma análise conjunta de tais filmes como parte de uma história do desenvolvimento específico do gênero musical no Brasil, é preciso também chamar a atenção, mesmo que telegraficamente, para a existência de distinções entre os filmes desse corpus. Sob esse ponto de vista, é evidente o protagonismo de *Bete Balanço* nessa produção, justificando a consideração dos demais filmes BRock como seus equivalentes funcionais (BUENO, 2008).



Como nos mostra Bueno (2008, p. 61), citando material de divulgação,

Bete Balanço pareceu para grande parte da opinião pública um cinema completamente inovador. A reação da imprensa demonstrava a eficácia das estratégias de marketing da fita, as quais divulgavam o oferecimento de um produto supostamente inédito no cinema brasileiro: “um filme para um segmento do público jovem que nunca foi visto, sequer ouvido e jamais viu sua imagem em cinema”.

Ainda segundo a mesma autora (p. 62), o filme foi realizado em poucas semanas, com um orçamento de US\$ 60 mil e obteve um bom retorno nas bilheterias: “Conforme os relatos da época, na estreia do filme a avenida Nossa Senhora de Copacabana ficou tomada pelos jovens, que formavam uma fila imensa em frente aos cinemas.” De acordo com dados na Ancine⁸, 1.327.377 espectadores pagaram ingresso para ver Bete Balanço.

Entre as hipérboles do discurso vendedor da obra, as reflexões de Bueno e o afluxo de mais de um milhão de jovens às salas cinema, existe, de fato, um filme do qual se pode dizer que é um produto vitorioso não só do ponto de vista de um momento privilegiado de sinergia entre as indústrias do audiovisual e do jornalismo cultural, mas também sob a perspectiva do filme em si mesmo. A narrativa utiliza como motor principal um dos mais tradicionais do cinema musical: uma cantora em busca de sucesso no ramo do show business, fórmula intensamente explorada no musical clássico de Hollywood e nas comédias musicais brasileiras, por exemplo. Além disso, decerto em decorrência do ritmo de produção e do baixo orçamento, o filme, apesar da fotografia competente e das canções que deixaram marcas profundas na memória de uma geração, está longe de poder ser considerado um obra técnica e artisticamente sofisticada. No entanto, o filme tem a virtude ter levado às telas, talvez pela primeira vez no mundo do cinema comercial brasileiro dirigido ao público juvenil, uma protagonista jovem transgressora, de uma cidade do interior do Brasil, que fuma maconha e vive sua sexualidade sem os freios do moralismo judaico-cristão. Indo da personagem à atriz, não se pode deixar de mencionar o fato de que o trabalho de Débora Bloch, com o suporte de um elenco formado por nomes como Diogo Vilela, Hugo Carvana e Andréa Beltrão, recebeu dos jurados do Prêmio Air France e da Associação Paulista de Críticos de Arte os troféus de melhor atriz. Além disso, o filme faz com que, em seu caminho na luta pelo sucesso, a jovem Bete se depare com os últimos ecos da ditadura militar e com o jogo sujo que se dá nos subterrâneos da indústria do entretenimento. Em Bete Balanço, isso é mostrado não na chave satírica como acontecia na tradição das comédias carnavalescas, mas em regime realista, a exemplo do que acontece em filmes com Rio Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e O prisioneiro do rock (Jailhouse Rock. Richard Thorpe, 1957).

O exame dos dois contextos aqui examinados, nos mostra, em primeiro lugar, que o cinema musical brasileiro buscou caminhos de sobrevivência mesmo após o ciclo das chanchadas musicais. Não foi somente esse, é claro, o veio do musical explorado nas décadas investigadas. Nos anos de 1960, os filmes da Jovem Guarda conviveram com comédias musicais nos moldes da chamada “chanchada” como Um candango na Belacap (Roberto Farias, 1961); Briga, mulher e samba (Sanin Cherques, 1961); Virou bagunça (Watson Macedo, 1961); Bom mesmo é carnaval (J. B. Tanko, 1962); Quero morrer no carnaval (Fernando Cortés, 1962); Tio Samba (A. A. A. de Carvalho, 1963) e Carnaval barra limpa (J. B. Tanko, 1967). Na década seguinte, na qual não foi possível encontrar filmes voltados para o público juvenil, o veio do musical passou a ser explorado por diretores ligados, em variados graus, ao contexto que Ismail Xavier (2006) chamou de Cinema Brasileiro Moderno, como É Simonal (Domingos de Oliveira, 1970); Quando o carnaval chegar (Carlos Diegues, 1972); A noite do espantalho (Sergio Ricardo, 1974); Morte e Vida Severina (Zeli-

to Viana, 1977) e Assuntina das Américas (Luiz Rosemberg Filho, 1976). Os filmes do BRock, na década de 1980, chegam às salas de cinema em um contexto no qual estão presentes filmes como Cabaret Mineiro (Carlos Alberto Prates Correia, 1980), Tabu (Júlio Bressane, 1982), A estrada da vida (Nélson Pereira dos Santos, 1983), Ópera do malandro (Ruy Guerra, 1986) e Um Trem para as Estrelas (Carlos Diegues, 1987), provas incontestáveis de que o veio do musical de ficção continuou a ser explorado no âmbito de uma cinematografia com ambição artística e voltada para o público adulto.

Nos dois momentos do nosso cinema musical aqui discutidos, por fim, percebe-se uma dinâmica que buscou a conquista e consolidação de um determinado nicho de mercado juvenil como alternativa viável para a sobrevivência do cinema comercial nacional. Nos dois casos, o elo entre os filmes e o jovem é o rock, o que pode nos levar à inferência de que, ao menos naquela época, para as instâncias responsáveis pela existência desses filmes, no universo da canção popular massiva somente o rock teria potência de atração de jovens brasileiros às salas de cinema para assistir a um musical. A análise dos filmes da Jovem Guarda e do BRock, nos mostra, ademais, que esses filmes são importantes, especialmente, por operarem como registro de um cinema em busca do tesouro e de duas representações da juventude brasileira que dançam, sempre em el compás del rock'n roll, entre os “símbolos do triunfo do rapaz direito” nos filmes dos nossos reis do ié-ié-ié e a delicada nudez transgressora e drogada de Bete Balanço.

Notas

(1) Este artigo foi desenvolvido no âmbito dos estudos preliminares dos projetos de pesquisa “O Cinema Musical na América Latina: ficção, documentários e novos formatos”, apoiado pelo edital FAPESB 11/2013 de Apoio à Formação e Articulação de Redes de Pesquisa no Estado da Bahia, e “Os musicais no Brasil: cinema e televisão”, apoiado pelo edital Universal MCTI/CNPq Nº 14/2013.

(2) Palito Ortega estreia como protagonista de musicais em 1964, em *El club del clan* e segue estrelando filmes do gênero até *Cosa de Locos* (Enrique Dawi, 1981).

(3) O título desse filme deriva também de um programa televisivo: *A Grande Parada*, apresentado por Jerry Adriani e exibido na TV Tupi.

(4) Sobre imagens de jovens de classe média nas ruas e com a canção “Good day Sunshine”, interpretada pelos Beatles, ao fundo, a voz no narrador diz: “A indústria vende aos jovens todos os sonhos. Os principais produtos são o sucesso e a felicidade. O universo dessa moderna indústria é conformista e totalmente isento de angústia. Qualquer traço de revolta é logo vulgarizado em moda. O que surgiu como protesto social, vira estilo de roupa ou corte de cabelo. Os novos uniformes da obediência. Sem dúvida são bons exemplos os ídolos da música jovem, símbolos do triunfo do rapaz direito.”

(5) Em depoimento concedido a esta pesquisa, realizada no dia 03/09/2015, no Rio de Janeiro. Trecho editado contend a fala disponível em <http://lafposcom.com.br/entrevista-com-roberto-farias/>

(6) Roberto Carlos em ritmo de aventura (1968); Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa

(1968); Roberto Carlos a 300 km por hora (1971), todos dirigidos por Roberto Farias. O último filme da trilogia não faz parte do nosso corpus por não ser uma obra enquadrável da chave dos musicais.

(7) Roberto Farias começou a carreira na Atlântida, como assistente de diretores como José Carlos Burle e Watson Macedo. Função na qual trabalhou em muitas comédias musicais. Como director, assinou 3 obras do gênero: Rico ri à toa (1957), No mundo da lua (1958) e Um candango na Belacap (1961).

(8) Disponível em http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf. Acesso 22/10/2015.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Paulo César de. O réu e o Rei. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

AUTRAN, A. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro, tese apresentada para obtenção do título de doutor em Multimeios no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004,

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUENO, Z. As harmonias padronizadas da juventude: a produção de um cinema juvenil brasileiro, Comunicação, mídia e consumo, São Paulo, vol. 5, n.13, jul. 2008, p. 41-69.

DAPIEVE, Arthur. BRock: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 2004.

DIAS Jr., Jocimar. Dois Robertos em ritmo de musical. In. CHALIPE, Hadija e NETO, Simplício. Os múltiplos lugares de Roberto Farias. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012, p. 200-203.

FREIRE, Rafael de Luna. In. CHALIPE, Hadija e NETO, Simplício. Os múltiplos lugares de Roberto Farias. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012, p. 108-119.

FRÓES, Marcelo. Jovem Guarda: em ritmo de aventura. São Paulo: Editora 34, 2000.

KAHALE, Zeca. Roberto Carlos em ritmo de aventura, o 7 ½ de Farias. In. CHALIPE, Hadija e NETO, Simplício. Os múltiplos lugares de Roberto Farias. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012, p. 158-162.

VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008.

WILLIAMS, Alan. Historical and theoretic issues in the coming of recorded sound to cinema. In. ALTMAN, Rick. (Org.). Sound theory, sound practice. Nova Iorque: Routledge, 1992.

XAVIER, Ismail. Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

Filmografia referida

A estrada da vida (Nélson Pereira dos Santos, 1983)
A noite do espantalho (Sergio Ricardo, 1974)
Agnaldo – perigo à vista (Reynaldo Paes de Barros, 1969)
Amor en el aire (Luis César Amadori, 1967)
Areias Escaldantes (Francisco de Paula, 1985)
Assuntina das Américas (Luiz Rosemberg Filho, 1976)
Bete Balanço (Lael Rodrigues, 1984)
Bom mesmo é carnaval (J. B. Tanko, 1962)
Briga, mulher e samba (Sanin Cherques, 1961)V
Cabaret Mineiro (Carlos Alberto Prates Correia, 1980)
Carnaval barra limpa (J. B. Tanko, 1967).
Convención de vagabundos (Rubén W. Cavalloti, 1965)
De vento em popa (Carlos Manga, 1957),
É Simonal (Domingos de Oliveira, 1970)
El club del clan (Enrique Carreras, 1964)
El compás del rock'n roll, (José Díaz Morales, 1957)
Em busca do tesouro (Carlos Alberto de Souza Barros, 1967)
Eu te amo (Arnaldo Jabor, 1981)
Gaijin, caminhos da liberdade (Tizuka Yamazaki, 1980)
Garota Dourada (Antonio Calmon, 1984)
Help! (Richard Lester, 1965)
irou bagunça (Watson Macedo, 1961)
Jerry, a grande parada (Carlos Alberto de Souza Barros, 1967)
Jovens pra frente (Alcino Diniz, 1968),
Juventude e ternura (Aurélio Teixeira, 1968)
Juventude transviada (Rebel without a cause, Nicolas Ray, 1955)
La locura del rock'n roll (Fernando Méndez, 1957)
Los chiflados del rock'n roll (José Díaz Morales, 1957),
Menino do Rio (Antonio Calmon, 1981)
Minha sogra é da polícia (Aloísio de Carvalho, 1958)
Morte e Vida Severina (Zelito Viana, 1977)
Na onda do ié, ié, ié (Aurélio Teixeira, 1965)
O homem que virou suco (João Batista de Andrade, 1981)
O prisioneiro do rock (Jailhouse Rock. Richard Thorpe, 1957).
Ópera do malandro (Ruy Guerra, 1986)
Opinião Pública (Arnaldo Jabor, 1967)
Os incríveis nesse mundo louco (Brancato Junior, 1967)
Os reis do ié-ié-ié (A hard day's night. Richard Lester, 1964)
Pixote, a lei do mais fraco (Babenco, 1980)
Pobre príncipe encantado (Daniel Filho, 1969)
Quando o carnaval chegar (Carlos Diegues, 1972)
Quero morrer no carnaval (Fernando Cortés, 1962)
Quiere casarse conmigo...?! (Enrique Carreras 1967)

Rádio Pirata (Lael Rodrigues em 1987)
Rio Zona Norte (Nélson Pereira dos Santos, 1957)
Rio, verão e amor (Alcino Diniz, 1967)
Roberto Carlos e o Diamante Cor de Rosa (Roberto Farias, 1968)
Roberto Carlos em ritmo de aventura (Roberto Farias, 1968)
Rock Estrela (Lael Rodrigues, 1986)
Sementes da Violência (Blackboard jungle, Richard Brooks, 1955)
Tabu (Júlio Bressane, 1982)
Tio Samba (A. A. A. de Carvalho, 1963)
Tropclip (Luiz Fernando Goulart, 1985)
Um candango na Belacap (Roberto Farias, 1961)
Um Trem para as Estrelas (Carlos Diegues, 1987)
Vai que é mole (J. B. Tanko, 1960)