

UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

EM RITMO DE AVENTURA: consumo, classe média e poder
no final dos anos 1960, a partir do filme de Roberto Farias

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Paulista – UNIP, para
obtenção do título de Mestre em
Comunicação.

FÁBIO DUMMER CAMARGO

SÃO PAULO

2021

UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

EM RITMO DE AVENTURA: consumo, classe média e poder
no final dos anos 1960, a partir do filme de Roberto Farias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob orientação da Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente.

FÁBIO DUMMER CAMARGO

SÃO PAULO

2021

Camargo, Fábio Dummer.

Em Ritmo de Aventura : consumo, classe média e poder no final dos anos 1960, a partir do filme de Roberto Farias / Fábio Dummer Camargo. - 2021.

165 f. : il. color. + CD-ROM.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2021.

Área de concentração: Configuração de Produtos e Processos na Cultura Midiática.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Heloísa de Araújo Duarte Valente.

1. *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*. 2. Classe média. 3. Consumo. 4. Audiovisual: 1960 I. Valente, Heloísa de Araújo Duarte (orientadora). II. Título.

FÁBIO DUMMER CAMARGO

EM RITMO DE AVENTURA: consumo, classe média e poder
no final dos anos 1960, a partir do filme de Roberto Farias

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Paulista – UNIP, para
obtenção do título de Mestre em
Comunicação.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente
Universidade Paulista – UNIP

Prof. Dr. Gustavo Souza Silva –
Universidade Paulista – UNIP

Profa. Dra. Márcia Regina Carvalho da Silva

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho às pessoas mais importantes da minha vida: meu pai Cleim (*in memorian*); minha mãe Elza; minha irmã Cristina; meu irmão Gabriel, meu afilhado Arthur; meus avós Olmer, Waldemar, Herondina, Ida e Rubens (todos *in memorian*); meu padrasto Rotel; minha cunhada Fernanda; minha eterna mestra Marione (*in memorian*); minha prima Valkíria e minha esposa Massumi.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais e meus antepassados, que me deram a preciosa oportunidade da vida.

À Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente, por ter sido, para além de uma Orientadora de excelência, uma voz sábia e generosa sempre pronta a afinar os descompassos pelos quais passei ao longo dessa jornada.

Aos professores doutores Gustavo Souza Silva e Ricardo Santhiago Corrêa, pelos apontamentos valiosos, diretos e precisos apresentados na banca de qualificação. Ao professor Gustavo por ter conseguido atender ao chamado para participar novamente na defesa dessa dissertação, e à Profa. Doutora Márcia Regina Carvalho da Silva, que prontamente aceitou o convite.

Agradeço a UNIP, seu corpo docente, direção e funcionários pela colaboração, competência e pronto atendimento sempre que precisei, principalmente na pessoa de Christina Rodrigues, Secretária do Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Agradeço também à Profa. Doutora Solange Wajnman que inicialmente me deu todo apoio ao me aprovar durante o processo seletivo para ingressar no Programa, e depois por todos os ensinamentos valiosos a que me acessou.

E a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, a minha gratidão.

“Tanta gente se esqueceu

Que o amor só traz o bem

Que a covardia é surda

E só ouve o que convém”.

(Roberto Carlos).

RESUMO

Esta dissertação parte de uma análise do longa-metragem *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (Farias, 1968), remontando ao cenário sócio-político-cultural que se amolda a partir do golpe civil-militar de 1964, nas metrópoles brasileiras. Tomando o filme por seu potencial enquanto documento histórico, analisa-se como o regime ditatorial se valeu da classe média brasileira para sua legitimação social usando, para isso, a expansão do consumo de bens e serviços por meio dos produtos culturais, com a finalidade de se consolidar. Partindo de critérios da análise fílmica dados por Aumont e Marie (2011), identificamos códigos visuais, narrativos e de trilha sonora que nos permitiram verificar que, para além da sua classificação como comédia musical de aventura, o filme encerra um sofisticado sistema de construção simbólica concebido pelo cineasta Roberto Farias. Nossa investigação aponta que, em troca de apoio institucional e comercial para a produção, o diretor ofereceu parceria ao Governo Federal e acabou angariando patrocinadores. A escolha do cantor Roberto Carlos, então ídolo da Jovem Guarda ultrapassa a demanda de promoção do artista. Esta pesquisa se apoiou nos estudos sócio-históricos de Daniel Aarão Reis (2014), Jessé Souza (2018) e Elio Gaspari (2002), entre outros. No campo das determinações mútuas entre a linguagem audiovisual e a música, intercruzamos com os elementos fílmicos ao conceito de paisagem sonora, de R. Murray Schafer (2001). Concluímos que as configurações da obra e das canções no campo sociocultural alçam *Em Ritmo de Aventura* da condição de mero produto cinematográfico para uma obra que refletiu, na esfera cultural, no sentido da mesma face diante do espelho, o clima de repressão e vigilância que o regime ditatorial impunha no final dos anos 1960, tendo sido usado para naturalizar tais expedientes enquanto os retratava em tom de comédia, o que confere ao filme significativo potencial de revelar aspectos ainda não explorados acerca do conturbado momento histórico em que foi produzido e lançado.

Palavras-chave: *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*. Classe média. Consumo. Audiovisual: 1960.

ABSTRACT

This dissertation starts from an analysis of the feature film *Roberto Carlos in Ritmo de Aventura* (Farias, 1968), dating back to the socio-political-cultural scenario that takes shape after the civil-military coup of 1964, in Brazilian metropolises. Taking the film for its potential as a historical document, it is analyzed how the dictatorial regime utilized Brazilian middle class for its social legitimacy, using, for this, the expansion of the consumption of goods and services through cultural products, aiming to consolidate itself. Based on the film analysis criteria, given by Aumont and Marie (2011), we identified visual, narrative and soundtrack codes that led us to verify that, in addition to its classification as an adventure musical comedy, the film contains a sophisticated system of symbolic construction conceived by filmmaker Roberto Farias. Our investigation points out that, in exchange for institutional and commercial support for the production, the director offered a partnership to the Federal Government and ended up attracting sponsors. The selection of singer Roberto Carlos, then idol of the *Jovem Guarda* goes beyond the artist's demand for promotion. This research was based on the socio-historical studies of Daniel Aarão Reis (2014), Jessé Souza (2018) and Elio Gaspari (2002), among others. In the field of mutual determinations between audiovisual language and music, we intersect with filmic elements the concept of soundscape, by R. Murray Schafer (2001). We conclude that the configurations of the work and songs in the sociocultural field are raised, in *Em Ritmo de Aventura*, from the condition of a mere cinematographic product to a work that reflected, in the cultural sphere, in the sense of the same face in front of the mirror, the feeling of repression and surveillance that the dictatorial regime imposed in the late 1960s, having been used to naturalize such expedients while portraying them in a comedic tone, which gives the film a significant potential to reveal aspects still unexplored about the troubled historical moment in which it was produced and released.

Key-words: *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*. Middle class. Consumption. Audiovisual: 1960.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Roberto Carlos pilota um caminhão de campanha, o M37, e um Dodge Charger, ambos fabricados pela Chrysler	41
Figura 2 – Roberto Carlos realmente ficou de pé sobre a murada do Cristo Redentor que dava para o penhasco de 700 metros do Morro do Corcovado. Porém, um dublê foi quem correu, visto que isso seria impossível devido à órtese que o cantor usa na perna direita. No detalhe, Roberto Carlos usa botas pretas e o dublê sapatos brancos, revelando um erro de continuidade	44
Figura 3 – Roberto Carlos dirige um Cadillac em Nova York, sonho de consumo da classe média brasileira.....	49
Figura 4 – José Lewgoy interpreta o vilão dentro do filme que é rodado dentro do filme, e acaba se revelando também vilão da trama, em si.....	109
Figura 5 – A personagem do diretor do filme, interpretada por Reginaldo Farias, funciona como um alter ego do diretor Roberto Farias, que simbolizou na barba a sua ligação com o Cinema Novo	110
Figura 6 – A interação entre Brigitte e Roberto Carlos é um indício de que ela é a vilã do filme gravado dentro da trama, mas que de fato ela não o é no enredo em si...	111
Figura 7 – Brigitte é cruel com seus comandados, esbofeteando-os impiedosamente, e aos poucos se desentende com Pierre, que é o vilão de fato.....	113
Figura 8 – Semelhança visual entre <i>A República</i> e Brigitte	117
Figura 9 – Brigitte anda com pose de soberana, tal como a representação da República.....	118
Figura 10 – Tal como a República, Brigitte pode ser dócil, mas usar seu braço armado quando julgar que é preciso	119
Figura 11 – Durante Marcha das Famílias, com Deus pela Liberdade, mulheres de classe média levavam suas jovens filhas em passeatas pedindo intervenção militar. Brigitte surge ao lado das garotas, defendendo a juventude usando um tanque do Exército. A República francesa aparece conduzindo a jovem República brasileira, também proclamada pelo Exército	123

Figura 12 – A transição de Brigitte, que passa de vilã a salvadora no final, é acompanhada pela sua mudança de figurino	124
Figura 13 – Roberto Carlos lança granadas contra os bandidos, mas ele de fato não as arremessa, embora as explosões aconteçam e de forma ameaçadora	136
Figura 14 – Roberto Carlos tem chofer particular e dá as ordens para uma fã dar os tiros dentro do tanque de guerra	138

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	SONHOS DE CONSUMO DA CLASSE MÉDIA NO FILME <i>ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA</i>	20
2.1	A ideia inicial e a chegada do diretor Roberto Farias ao projeto	20
2.2	Cultura juvenil e <i>American way of life</i> na década de 1960	21
2.3	Classe média em ritmo de ditadura	25
2.4	Razão pela qual a classe média conservadora aceita a rebeldia da Jovem Guarda	29
2.5	Roberto Carlos como marca no contexto do consumo dos anos 1960	32
2.6	As <i>carangas</i> e máquinas quentes para desfrute hedonista e ameaça aos que tentem impedi-lo	37
2.7	Roberto Carlos e a democracia do automóvel	42
2.8	A tomada da paisagem sonora brasileira representada no filme e a ideologia de fetichismo ao carro	46
2.9	O culto ao carro na Meca dos sonhos de consumo da classe média brasileira.....	48
3	A POLÍTICA DO REGIME DITATORIAL E O FILME <i>ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA</i>	54
3.1	A disputa pela narrativa social brasileira.....	54
3.2	A guerra simbólica como estratégia de controle social	56
3.3	O filme como instrumento simbólico do regime civil-militar	62
3.4	A fusão cênica entre sequestro e promessa de acesso ao consumo	65
3.5	Análise da trilha sonora da perspectiva das salas de estar usadas como cativeiro	69
3.6	O contexto social brasileiro que podemos identificar na sequência 11	72
3.7	A velada relação simbólica entre cinema e poder	76
3.8	A carga simbólica presente na canção <i>E por isso estou aqui</i>	82
4	A CARGA SIMBÓLICA EM TORNO DE ROBERTO CARLOS E DAS PERSONAGENS DO FILME.....	90
4.1	O papel simbólico de Roberto Carlos na paisagem sonora brasileira	90
4.1.1	No escurinho do cinema e da geladeira.....	91

4.1.2	Sua Majestade Roberto Carlos, uma autoconstrução que se adequa ao modelo desejável do regime.....	94
4.2	A majestade tem seu reinado ameaçado.....	96
4.3	Roberto Carlos como trilha sonora da atmosfera social do Brasil	101
4.4	O papel simbólico das personagens	107
4.5	A dimensão simbólica da personagem Brigitte	114
4.6	Aspectos políticos da imagem de Brigitte	120
5	A CANÇÃO VOCÊ NÃO SERVE PRA MIM NO CONTEXTO DE VIGILÂNCIA SOCIAL DO FINAL DOS ANOS 1960.....	126
5.1	Contextualização sócio-histórica de <i>Em Ritmo de Aventura</i> relacionada às estratégias de repressão do regime ditatorial	126
5.2	A vigilância como método dos bandidos se torna parte da escalada de represálias do herói	128
5.3	<i>Você não serve pra mim</i> – a canção em cena	131
5.4	Critérios de ordem lógica do contexto e de ordem oculta dos participantes .	135
5.4.1	Critério da ordem lógica e de contexto: a intriga e onde e quando ela se passa.....	135
5.4.2	Critério da ordem oculta e dos participantes: os motivos da ação, quem e para quem	138
5.5	Critérios de ordem estética e de finalidades: Roberto Farias e o pacto velado com o modelo ditatorial.....	141
5.5.1	Critério da ordem estética/do criador e das finalidades: o autor cria em função de um para quê	141
5.6	Critérios de ordem psicanalítica e dos atos associados à ritmicidade	145
5.6.1	Critério da ordem psicanalítica e dos atos: o que move a personagem e os temas abordados.....	145
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
	REFERÊNCIAS.....	153
	ANEXOS	160
	Anexo 1	160
	Anexo 2	162

1 INTRODUÇÃO

Nos anos 1960, principalmente após o golpe civil-militar de 31 de março de 1964, gestou-se no Brasil uma nova gramática de relações sociais, econômicas e culturais. Tendo por pano de fundo a opressão política e o nacionalismo ufanista, viveu-se simultaneamente a emergência de uma cultura e indústria de massa, uma significativa metamorfose na cena musical brasileira, a acelerada modernização das metrópoles, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, e a consolidação identitária de uma classe média conservadora que buscava em seus hábitos e capacidade de consumo o principal traço de distinção em relação às outras classes.

Por vários motivos, dentre eles o pacto que deu por finalizada a ditadura civil-militar em 1985, que envolveu setores sociais, políticos e acadêmicos, esse conturbado momento da história recente não recebeu, até os dias de hoje, um aprofundamento que julgamos que seria bem-vindo dado o atual quadrante sócio-histórico brasileiro, tão marcado pela cisão entre ideologias desenhadas e calcinadas no imaginário nacional na segunda metade dos anos 1960.

Esse período foi marcado por disputas de hegemonia ideológica entre uma ala progressista ligada a sindicatos, estudantes e camponeses acusados de comunistas e associados ao Presidente João Goulart, deposto em 1964, e outra ala conservadora apoiada por uma elite orgânica ligada ao capital nacional associado-dependente, corporações multinacionais e o governo dos Estados Unidos, sendo estes chancelados pelos militares de alto comando das Forças Armadas brasileiras, tendo sido esta segunda ala a vencedora dessa queda de braços que acabou resultando em 21 anos de ditadura, com todos os efeitos de que até hoje se ressentem a sociedade brasileira.

Razão desse projeto ter sido bem-sucedido, é a percepção dos estratos ligados às elites de que estávamos diante do *boom* da cultura de massa, que passou a ser fundamental, posto que significava a legitimação do poder que teria sido concedido pela sociedade civil. É nesse contexto que o então regime ditatorial começou a se valer de modo ostensivo do controle da produção cultural no país, a fim de imprimir uma racionalidade específica em tempos em que a televisão ainda não era um decisivo difusor de massa. Assim, utilizou-se de veículos de mídia impressa, rádio e cinema a fim de se angariar legitimidade a um projeto modernizador que ocultava, por

trás de propaganda ufanista, métodos repressivos e uma cultura do medo que passou a impregnar a atmosfera social brasileira, à época.

Dado esse preâmbulo, aqui cabe ressaltar como é que fomos enveredar no tema escolhido para esta pesquisa. Ainda que o pré-projeto inicial desse mestrado, e que eu houvera planejado apresentar ao programa de pós-graduação, se referisse ao estudo das representações da classe média na mídia impressa dos anos 1960, foi conveniente uma mudança de rumos que acarretou na troca do tema/objeto, o que acabou resultando em grata surpresa. Em uma determinada disciplina foi apresentado uma espécie de desafio aos alunos que consistia em lançar um olhar crítico sobre um determinado longa-metragem que vinha sendo tomado, até então, basicamente como uma mera comédia musical aparentemente desprezível, e que tinha sido produzida declaradamente com objetivos comerciais por seus criadores.

Tratava-se do filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, dirigido por Roberto Farias e estrelado pelo maior ídolo musical daquele momento cujo apelo do nome foi parar no próprio título, num projeto que incluía o lançamento simultâneo do álbum e do longa a fim de que um alavancasse as vendas do outro. A proposta lançada na disciplina consistia em provocar o interesse de alguém em experimentar uma perspectiva analítica sobre o filme, as canções e tudo o que possível fosse detectável academicamente, a partir da produção audiovisual. Instigado, mas não convencido imediatamente, na mesma noite comecei a ler a biografia do cantor Roberto Carlos assinada pelo historiador Paulo César Araújo (2006), até pelo fato de eu mesmo ter cursado História em minha graduação.

Mais que afinidade com o texto do meu colega, percebi logo nas primeiras páginas que eu estava diante de uma verdadeira floresta de signos que poderiam atender, com folga, à minha intenção inicial de investigar as mudanças estruturais trazidas pelo processo modernizador, em vigor no Brasil na segunda metade dos anos 1960, relacionando justamente o trinômio governo ditatorial, classe média e consumo.

Convencido de que ali havia substância suficiente para uma dissertação, dei partida no empreendimento do projeto. No entanto, ainda era necessário encontrar ligações empíricas suficientes entre o filme, as canções, o diretor e o protagonista que justificassem tomar o longa *Em Ritmo de Aventura* como um índice da produção cultural dessa época, bem como estabelecer a sua correlação com elementos sócio-político-culturais que estavam em ebulição no país.

O primeiro indício de que poderíamos estar no caminho certo veio do calendário. O filme foi rodado no segundo semestre de 1967 e exibido a partir de fevereiro de 1968, exatamente no momento em que o regime ditatorial começava a recrudescer seus métodos de repressão ao mesmo tempo que lançava mão de propaganda ufanista (REIS, 2014, p. 66), caracterizada por promessas de um tempo de prosperidade e reconciliação democrática, conforme pretendia o recém-empossado presidente, general Artur da Costa e Silva, que assumira no lugar de Humberto de Alencar Castelo Branco em 15 de março de 1967. Evidentemente, algo não fechava nessa conta.

Foi então que mais por intuição do que por qualquer outra coisa, que começamos tentando encontrar algum elo entre o sucesso de bilheteria do filme idealizado, roteirizado e dirigido pelo cineasta Roberto Farias, e a nova fisionomia social que estava em gestação, naquele período, principalmente em grandes metrópoles brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro. Comecei, então, a fazer leituras basilares, principalmente após uma banca de qualificação bastante enriquecedora e pontual, e foi então que percebemos o real potencial do longa-metragem como índice e ícone da produção cultural daquele momento histórico do Brasil. E mais, da participação do mesmo na conjuntura sociopolítica de então.

Apesar do peso dos dias pandêmicos desabados sobre as cabeças de todos, isso não impediu que eu acabasse sendo “picado” por uma espécie de “mosca azul” dos pesquisadores. Mesmo tendo de trocar o formato do *corpus* pensado inicialmente, de mídia impressa para a película, percebi que não haveria de ser só de desvios o caudaloso rio do percurso deste trabalho.

Percebi que com alguma dose de empenho também haveriam de recair sobre minha rotina bons augúrios e recompensas aos esforços, que não foram poucos. Ciente de que seria necessário testar minha resiliência, de manhã à noite, todos os intervalos, finais de semana e feriados que eu tinha livre, passei a assistir dezenas, e até centenas de vezes, ao filme inteiro e sequências específicas, de modo que, para todos os efeitos imagináveis, eu acabei incorporando Roberto Carlos literalmente em cama e mesa. Dormir, sonhar e acordar com um ídolo, geralmente amado ou odiado por predileções afetivas e afetadas, passou a ser uma experiência tão difícil quanto enriquecedora ao tentar retratá-lo de modo sistematizado e o mais desafetado possível.

A estratégia básica passou por nos municiarmos bibliograficamente. Adquiri mais de 100 livros. Mesmo que em algum pudesse haver apenas uma pista, punha-o a caminho. Já na reta final, quando já havia massa crítica suficiente para dar contornos de sustentação ao material final, acabei descobrindo um livro recém-lançado (2020) pelo pesquisador Wallace Andrioli Guedes, que para a sua tese de doutorado na UFRJ entrevistou o cineasta Roberto Farias, em 2015. Farias, que falecera em 2018, jamais havia colocado de forma tão clara como havia sido a sua relação com o Governo Federal no período de produção e lançamento do filme *Em Ritmo de Aventura*.

Segundo o cineasta, com o objetivo de dar valor de mercado ao projeto e, assim, angariar patrocínios mais vultosos, procurou o General Adalberto Pereira dos Santos, do Comando do 1º Exército, no Rio de Janeiro, para fazer uma proposta. Em troca de apoio cênico para efeitos de ação comparáveis aos dos filmes de James Bond (RAMOS, 2004, p. 199), Roberto Farias ofereceu uma oportunidade de tornar positiva a imagem das Forças Armadas perante a população no próprio enredo do filme, conforme ele próprio revelou:

Eu via nisso [o envolvimento com as Forças Armadas] uma forma de dar valor de produção nos filmes porque a gente não tinha dinheiro. [...] Era preciso encontrar um jeito de continuar exercendo a minha profissão para fazer no futuro as coisas que eu realmente tinha vontade de fazer, num aspecto mais social, mais político (GUEDES, 2020, p. 238).

Constatados os inúmeros indícios de que o longa *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* teve um papel relevante na cena cultural brasileira do final dos anos 1960, o caminho natural seria cercá-lo no sentido de mergulhar em sua materialidade e encontrar pontos de conexão com o material já produzido a respeito dele. Logo de início, notamos que as fontes encontradas, acerca do filme, apresentavam inúmeras imprecisões.

Entre filtros, comparações e checagens necessárias para nos certificarmos da fidedignidade de uma gama enorme de informações, pudemos constatar que no longa há a presença de elementos das chanchadas e até do Cinema Novo (GUEDES, 2020, p. 203), prevalecendo, no entanto, um consenso de que *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* recebeu influência do filme *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964), que apresenta os integrantes dos *Beatles*, John, Paul, George e Ringo, sendo assediados por fãs enlouquecidas, situação que perpassa o longa brasileiro em torno do ídolo da Jovem Guarda (RAMOS, 2004, p. 202).

Rodado no segundo semestre de 1967, o filme leva o mesmo nome do disco, em formato *long-play*, lançado em novembro desse mesmo ano, ambos pensados para que impulsionassem comercialmente um ao outro. A estratégia foi bem-sucedida. O álbum se manteve em primeiro lugar de vendagem até junho de 1968, sendo considerado posteriormente o 24º disco brasileiro de todos os tempos, de acordo com a Revista *Rolling Stone* (ROCHA, 2017). O longa lotou cinemas no decorrer de 1968, somando 3.900.000 ingressos vendidos (CAETANO, 2019).

A tônica de nossa pesquisa foi a percepção paulatina, progressiva e cumulativa de que o longa é emulado de alguns signos sutis, e de outros nem tanto, que refletiam a fisionomia social de então. Assim, percebemos nele, mais do que uma livre incursão criativa e comercial do diretor pelo universo pop que despontava, traços da violência institucionalizada do regime ditatorial brasileiro (ALVES, 1984, p. 169), o que por si só torna o filme um documento fílmico que pode ser analisado a partir da perspectiva da memória (WATERSON, 2007, p. 52).

Após selar convênio com o Exército, o cineasta foi a campo e angariou patrocínio em troca de merchandising dentro da trama. Além de precisar colocar no roteiro situações em que as Forças Armadas fossem apresentadas de forma simpática, o cineasta teve de arranjar soluções cênicas para mostrar marcas como Pirelli, Coca-Cola, *Pull Sport*, Chrysler e *Pan American*. A esses compromissos ele teve que acrescentar as exigências do próprio Roberto Carlos, que determinou que sua personagem não poderia beijar, amar ou sofrer.

A saída encontrada por Roberto Farias foi usar de metalinguagem, criando uma trama em que um filme estaria sendo rodado dentro do próprio filme. Na história dentro da história, uma quadrilha internacional chefiada por uma emblemática personagem chamada Brigitte persegue Roberto Carlos a fim de sequestrá-lo e, assim, fazer com que suas canções fossem processadas por um computador e vendidas aos milhões, gerando lucro em alta escala. Ocorre que desde o começo do filme vai se estabelecendo uma confusão sobre o que seria o filme ou verdade, visto que os bandidos usam de armas reais contra o protagonista.

Enquanto é perseguido pelas suas fãs e sabotado pelo diretor, interpretado por Reginaldo Faria, o cantor pilota avião da Esquadrilha da Fumaça, passeia com chapéu de capitão da Marinha, comanda tanque de guerra do Exército e vai até o espaço sideral com um foguete da Nasa. Em constante fuga, mas sempre se divertindo, ele desfruta de salas de estar luxuosas, Cadillac vermelho, roupas de luxo e viagem a

Nova York, interpretando a própria persona Roberto Carlos, que fazia sucesso na mídia dos anos 1960.

A partir desses elementos visual e sonoramente identificáveis, a presente dissertação coloca em discussão como e com que efeitos se conjugam, dentro do filme, a classe média, o consumo e a ditadura civil-militar, seguindo as pistas advindas do próprio compromisso do diretor Roberto Farias com as empresas patrocinadoras, o Governo Federal e o cantor Roberto Carlos. No capítulo 2 discutimos a relação entre consumo e classe média a partir do uso, pelo cineasta, de elementos da cultura juvenil e do *American way of life* (estilo de vida norte-americano) na trama (ZIMMERMANN, 2013, p. 31). Também apontamos como o regime ditatorial, com promessas de acesso ao consumo, busca na classe média uma legitimação de base social e o que pode explicar o apoio a uma produção cultural de apelo de massa. Trazemos evidências de como o longa *Em Ritmo de Aventura*, assim como seu protagonista, levam para a tela um estilo de vida hedonista e individualista, mostrando o ídolo desfrutando de salas de luxo, carrões e viagens enquanto associa a sua imagem ao Exército, à Marinha e à Aeronáutica.

No capítulo 3, investigamos algumas evidências de como se engendram a política do regime ditatorial e o filme, no sentido de que na trama aparecem, romantizados e naturalizados, elementos como cativo, vigilância e sequestro, instrumentos que passavam a ser usados institucionalmente pelo Governo Federal justamente a partir de 1967 (GASPARI, 2002, p. 18), ano do acordo entre Roberto Farias e o Exército para viabilizar a gravação do longa.

A carga simbólica em torno de Roberto Carlos e das personagens do filme é a linha que seguimos ao longo do capítulo 4, embora ainda no capítulo 3 já tenhamos começado a seguir pistas nesse sentido. É nesse momento do texto que fazemos inferências sobre o papel simbólico de Roberto Carlos e das outras personagens principais que podem ser associadas a entes sociais simbolicamente definidos no complexo e sofisticado esquema montado pelo diretor Roberto Farias, já bastante experiente à época da realização de *Em Ritmo de Aventura*.

Na reta final, escolhemos para analisar, ao longo do capítulo 5, a sequência 18, quando Roberto Carlos canta *Você não serve pra mim* enquanto joga granadas nos bandidos, associando a performance do ídolo e a letra da canção ao contexto de vigilância e ameaça que o governo ditatorial fazia pesar sobre a sociedade brasileira, no final da década de 1960.

Com relação à metodologia, partimos de uma decupagem minuciosa e aplicamos filtros teórico-metodológicos de viés qualitativo, sócio-histórico e bibliográfico, procurando contrastar o longa *Em Ritmo de Aventura* ao campo social da produção cultural do período em que foi produzido e exibido. A partir de uma análise fílmica nos moldes dados por Aumont e Marie (2011), procedemos a combinação da análise de perspectiva filmológica com a musical. Quanto à análise fílmica, confrontamos os elementos fílmicos encontrados na decupagem – especificamente os códigos visuais e os códigos narrativos (AUMONT; MARIE, 2011, p. 95) e a trilha sonora (AUMONT; MARIE, 2011, p. 191) – com questões sócio-históricas e políticas ligadas à classe média conservadora brasileira em metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo, no final da década de 1960. Para a decomposição analítica do filme, tomamos o conceito de sequência segundo o qual se trata de “[...] uma sucessão de planos ligados a uma unidade narrativa, [...]”; ela é ao mesmo tempo a unidade básica da planificação técnica e, uma vez terminado o filme, a unidade de memorização e de ‘tradução’ da narrativa fílmica em narrativa verbal” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 54).

Para efeitos de organização inicial, na decupagem identificamos 32 sequências distintas, que estão descritas no anexo 2. O critério não foi por locações, planos ou consultando o roteiro do longa. Escolhemos tomar por uma unidade narrativa a atuação/movimentação de Roberto Carlos demarcada por um determinado contexto de sua performance.

Cada sequência, ou segmento, pode ser formada por mais de uma cena, locações diversas, vários enquadramentos, e movimentos e diálogos que não correspondem necessariamente a uma delimitação tradicional de análise fílmica, sendo que ao longo de cada capítulo é explicado o critério específico eleito para cada ponto de vista sustentado.

O procedimento básico adotado ao longo da pesquisa foi basear a análise exclusivamente no que o próprio filme revela (AUMONT; MARIE, 2011, p. 271). Por conta dessa postura, o processo de observação foi se tornando mais eficaz na medida em que optamos por uma “atitude ‘aberta’ que renuncia a encerrar a análise num significado final” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 91).

Por outro lado, para evitar uma flutuação excessiva, escolhemos como instrumental conceitual específico para compreender as sequências a noção de **código**, que Barthes (1973) *apud* Aumont e Marie (2011), segundo o qual é um

princípio que rege a relação simbólica entre significante e significado. Ou seja, é o levantamento dos significantes (os elementos tangíveis) – por exemplo, o carro no sentido material, sua forma, cor, velocidade e ruído –, e dos significados (o conceito abstrato relacionado ao elemento tangível) – por exemplo, o carro como símbolo de status e posição social.

Por códigos visuais, especificamente, tomamos os seguintes aspectos: composição dos cenários, incluindo atores e figurantes; a cidade (o pano de fundo físico de cada cena); os objetos (salas e seus móveis e decoração, carros e demais meios de transporte como avião, máquina agrícola, helicóptero e foguete espacial, que abundam em todo o longa). Junto à descrição de tais elementos detectáveis visual e objetivamente, observamos os movimentos, ou seja, os deslocamentos dos atores no campo e os movimentos de câmera. Por seu turno, à guisa de códigos narrativos elegemos objetivos investigativos pré-determinados para a presente pesquisa, debruçando-nos sobre nuances sócio-históricas do posicionamento da classe média conservadora brasileira no contexto da ditadura civil-militar.

Para a discussão do processo histórico, elegemos Daniel Aarão Reis (2014), Elio Gaspari (2002) e Maria Helena Alves (1984), intercruzando uma fotografia daquele momento à uma visão crítica da classe média brasileira presente em Jessé Souza (2018), buscando elementos do consumo na década de 1960 em Maíra Zimmermann (2013). Para as análises que tangeram a relação música-audiovisual que aparecem no longa trouxemos ao debate o conceito de paisagem sonora, de R. Murray Schafer (2001), embasando-nos nos apontamos de Juan Pablo González (2016) e Heloísa de Araújo Duarte Valente (1999, 2009).

Por fim, convém registrar que não é objetivo do presente trabalho decifrar e/ou impingir/supor posicionamentos políticos do diretor Roberto Farias e nem de Roberto Carlos, mas sim anotar, por constatação e testagem metodológica adequada, aonde o filme e as canções se encaixam ao momento político de repressão, censura, vigilância e violência velada que vigiam, à época, em todo o Brasil.

Acerca desse momento em que se cerceava o que podia ou não ser pensado, dito e feito política e socialmente, penso que convém ao pesquisador lembrar que o pior surdo é aquele que não quer ouvir ou que só ouve o que convém... por covardia.

2 SONHOS DE CONSUMO DA CLASSE MÉDIA NO FILME *ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA*

2.1 A ideia inicial e a chegada do diretor Roberto Farias ao projeto

Originalmente, Roberto Farias não estava no projeto inicial que, sem ele, teria ganhado contornos no mínimo muito diferentes. É possível chegar a essa conclusão a tomar por baliza o perfil dos primeiros produtores escolhidos por Roberto Carlos e seu influente agente, o empresário Marcos Lázaro, um argentino que na década de 1960 “profissionalizou o *show business* no Brasil” (ARAÚJO, 2006, p. 159).

Ambos haviam destinado a realização de um filme com protagonismo do ídolo da *Jovem Guarda* a cargo do produtor francês Jean Manzon, radicado no Brasil desde a década de 1940. Conhecido por ter modernizado o fotojornalismo brasileiro atuando nas revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* a partir de 1943, desde 1952 Manzon produzia documentários sobre o Brasil, chegando a ser premiado em Cannes (1955) e Veneza (1958). Em 1963, o cineasta havia lançado *Nordeste – Problema Nº 1* e *As favelas vão acabar*, descrevendo a pobreza extrema de nordestinos e favelados cariocas, temas que não se alinhavam com o governo ditatorial que assumiu em 1964, desejoso de apresentar à sociedade um Brasil grande, sendo criada posteriormente, inclusive, uma agência exclusiva para propaganda otimista e ufanista (REIS, 2014, p. 81).

Para a direção do longa, o francês escolhera o também premiado cineasta paulista Luiz Sérgio Person, entusiasta do moderno neorrealismo italiano que, em 1965, havia rodado o longa *São Paulo Sociedade Anônima* (Socine Produções Cinematográficas, 1965), que viria a ser considerado o sétimo melhor filme brasileiro já produzido (EWALD FILHO, 2016, p. 39). Na trama estrelada por Walmor Chagas, ficava explicitado o machismo e a brutalidade que atravessavam o perfil de um cidadão de classe média paulistano que conquistava um emprego na Volkswagen, na virada dos anos 1950 para os 1960.

Por não se alinhar temática e esteticamente à ideia de ter Roberto Carlos como protagonista de um longa-metragem do padrão dos filmes que dirigia, o primeiro a pedir para sair do projeto foi Person, que acreditava que o resultado seria, no máximo, uma chanchada (HAVT, 2016). Jean Manzon lembrou, então, de Roberto Farias, que apresentou um argumento que custaria algo em torno de 500.000 dólares, um valor astronômico para a época.

Sem saber como levantar o valor, quatro semanas depois Manzon demitiu Farias da função. Este, no mesmo dia, retornou ao escritório e propôs comprar os direitos do filme. Manzon aceitou imediatamente¹, cobrando apenas os US\$ 25.000,00 que já havia investido até aquele momento com a pré-produção (HAVT, 2016). O francês via, ali naquela proposta, a sua chance de desembarcar de um projeto que, no fundo, não acreditava que daria certo, mas que também não se encaixava ao seu histórico cinematográfico.

Roberto Farias assinou contrato que previa o pagamento a Manzon somente após a estreia e se apresentou a Roberto Carlos e Marcos Lázaro, que acataram de pronto a proposta e os meios de chegar ao objetivo: ir a campo oferecer publicidade para grandes empresas, pedir empréstimo em bancos usando o prestígio do ídolo da Jovem Guarda e oferecendo ao governo ditatorial da época uma oportunidade de mostrar para a sociedade brasileira uma face amigável do Exército (GUEDES, 2020, p. 238), justamente num momento em que vários setores de oposição formatavam uma aliança mais orquestrada contra a repressão iniciada com o golpe civil-militar de 1964, conforme aponta a economista e doutora em ciências políticas Maria Helena Moreira Alves (1984, p. 115), em sua tese de doutorado no *Massachusetts Institute of Technology* (MIT).

2.2 Cultura juvenil e *American way of life* na década de 1960

Na década de 1960, produtores culturais, principalmente de países desenvolvidos, encontram “na juventude do mundo industrializado, esperançoso na recuperação econômica gradual do pós-guerra, seu principal público entusiasta – e por isso seu consumidor em potencial”, aponta Fróes (2000, p. 17), jornalista e pesquisador especialista na cena musical brasileira da década de 1960, especialmente a Jovem Guarda. Desse modo, no Brasil, assim como no resto do mundo, dá-se uma frenética produção de símbolos que demarcassem territórios através de práticas de consumo, visando-se a expansão da indústria cultural.

¹ Informações descritas por David Havt, ex-produtor de cinema norte-americano e que foi o diretor de produção do filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*. Publicado na seção on-line *Direto da Redação*, fórum de debates editado pelo jornalista Rui Martins. Disponível em: <http://arquivo.correiodobrasil.com.br/804190-2/>. Acesso em: 10 out. 2020.

Assim, a sensibilidade adolescente ganha dimensão na medida em que a juventude passa a orientar a indústria e a cultura de massa (MORIN, 1997, p. 157). Mais do que adquirir objetos e desfrutar deles, sua obtenção passou a ser associada a práticas de lazer e sociabilidade, fazendo com que os jovens encontrassem no ato de consumir a forma material de uma narrativa particular de autoidentidade (ZIMMERMANN, 2013, p. 41-42).

No epicentro desse processo está a indústria cultural norte-americana que visava difundir o *American way of life* (padrão de vida norte-americano), fazendo com que produtores culturais brasileiros tais como gravadoras, canais de televisão e agências de publicidade selecionassem símbolos atrelados a bens de consumo, gerando um processo em que:

Com o desenvolvimento dos meios de comunicação e da cultura de massas – fabricada a partir dos processos industriais de produção –, a juventude foi buscar seus símbolos materiais e culturais nos produtos da indústria cultural: filmes, discos, livros, roupas etc. (ZIMMERMANN, 2013, p. 22).

Inserido nesse contexto, o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* é icônico na emergência da cultura juvenil que se dava naquele momento no Brasil, em “um processo que fundiu cinema, música e modo de vida urbano, a partir de meados dos anos 1950” (RAMOS, 2004, p. 196). Privilegiando a visualidade e o chamado efeito aventura, Roberto Farias toma partido dessa tendência e usa de toda a sua habilidade para fazer conversarem, na execução do projeto, elementos tais como:

Juventude, cinema, televisão, indústria fonográfica, publicidade, consumo e idolatria [...] que, somados, possibilitaram a criação da Trilogia Roberto Carlos, [...], fazendo uso de todos eles de maneira inteligente e planejada. [...]. Em uma época em que não se podia dizer qualquer coisa, Roberto Farias abriu os olhos e os ouvidos para o que estava sendo feito e usou um universo que já estava em circulação, enriquecendo-o de forma coerente, contribuindo diretamente para o processo de formação da cultura juvenil brasileira (CURI, 2012, p. 148-149).

Roberto Carlos em Ritmo de Aventura está circunscrito em um movimento, dado a partir da segunda metade do século XX, em que tanto o cinema quanto a música incorporaram o perfil do rebelde sem causa e ajudaram a borrar a fronteira entre a rebeldia em si e a consumação social dessa revolta, tornando-a lúdica e hedonista. O longa, e suas canções cantadas em coro nas salas lotadas de Rio de Janeiro e São Paulo, atendia à busca identitária pela individualidade irreverente e ao

mesmo tempo adequada, num processo de expansão do *American way of life* em que “O boom econômico norte-americano transformou rapidamente a revolta juvenil em domesticação, condensada no *rock*” (VALENTE, 1999, p. 65).

Em relação à sinopse do filme, ao cruzarmos várias fontes percebemos insuficiências ou imprecisões do ponto de vista de nossa decupagem para esta pesquisa (ver descrição das sequências no anexo 2). Em vista disso, apesar de limitada ao escopo do enredo, elegemos a descrição que está disponível no *website* oficial da Cinemateca Brasileira, a fim de passar uma noção inicial que será problematizada no transcorrer do presente texto. Em que pese ser simples e superficial, foi a sinopse mais correta que encontramos segundo nosso critério de análise. A descrição abaixo foi baseada em consultas a seções de cultura e cinema dos jornais *Correio da Manhã* e *Jornal da Tarde* datados da época do lançamento do filme.

Roberto Carlos, ídolo da música jovem brasileira, é perseguido por um bando que pretende utilizá-lo para a produção em massa de canções, com a ajuda de um cérebro eletrônico. Roberto, que está fazendo um filme com o vilão francês Pierre, é obrigado a fugir de helicóptero, avião, automóvel, tanque e até foguete espacial, indo do Rio para São Paulo, Nova Iorque e Cabo Kennedy. No fim tudo acaba bem para ele, seus amigos e os adversários (CINEMATECA BRASILEIRA, s.d.).

Enquanto viaja pelo mundo e desfruta de salas luxuosas, iate, *tour* de helicóptero, Cadillacs e casacos de pele no passeio por Nova York, o protagonista de *Em Ritmo de Aventura* interpreta o que seria o próprio Roberto Carlos enquanto persona midiática, extravasando uma autoafirmação pessoal, rebelde e até mesmo violenta, de seu individualismo/hedonismo em versos como “Eu sou terrível”, “Você não serve pra mim” e “Quando você se separou de mim / quase que a minha vida teve fim”. Vale registrar que tais temáticas são lugares-comuns no cancionário da Jovem Guarda, sendo Roberto Carlos aquele que se tornaria o seu epígono a partir de 1968, mesmo após deixar o programa *Jovem Guarda*, em janeiro desse mesmo ano.

Tal postura libertária ao nível individual, associada ao acesso a bens duráveis de consumo, leva a uma identificação da juventude brasileira de classe média urbana com o ídolo. Assim, o alcance em massa ao filme acabou ajudando a legitimar um ideário que, a um só tempo, atraía os jovens filhos de classe média e ia ao encontro dos anseios consumistas de seus pais.

O que pretendemos demonstrar, no transcorrer desse texto, é que tal estratégia acabou servindo tanto para propósitos de consumo, quanto de controle político durante o governo da ditadura civil-militar que vigia no Brasil, àquele momento. Ao assimilar a noção de rebeldia juvenil por meio de um processo estético-simbólico universalizante, o longa-metragem se tornou reprodutor de um padrão cultural único (CHAUÍ, 1981, p. 40), o que fez dele agente de uma forma específica de controle social que passava, à época, a ser exercida a partir da manipulação de códigos visuais e da paisagem sonora brasileira.

Tal inferência se torna plausível aplicando à dimensão do som de *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* a noção do uso da paisagem sonora² enquanto projeto de poder, principalmente a partir da Revolução Industrial, percepção segundo a qual “não é, simplesmente, fazer o Ruído mais forte; ao contrário, é uma questão de ter autoridade para poder fazê-lo sem censura” (SCHAFER, 2001, p. 114).

Partindo dessa perspectiva, a tomada da paisagem sonora brasileira pelo governo ditatorial, tendo *Em Ritmo de Aventura* como um importante aliado, revela que o contraditório discurso sobre democracia das forças de coalizão conservadoras, no final dos anos 1960, está alicerçado na liberdade que o consumo proporcionava, e não na dimensão política desse conceito, correspondendo ao que Baudrillard (1995) chama de “Revolução do Bem-Estar”, noção segundo a qual:

O princípio democrático acha-se então transferido de uma igualdade real [...] para a igualdade diante do objeto e outros signos *evidentes* do êxito social e da felicidade. É a *democracia* do ‘*standing*’, a democracia da TV, do automóvel e da instalação estereofônica, democracia aparentemente concreta, mas também inteiramente formal, correspondendo para lá das contradições e desigualdades sociais à democracia formal inscrita na Constituição (BAUDRILLARD, 1995, p. 48).

Assim, nesse cenário de embaçamento entre a noção de liberdade política e a proporcionada por quem tinha acesso ao consumo, a cultura juvenil e o *American way of life* se sedimentam, no Brasil, a partir do uso dessa fronteira borrada entre noções de liberdade pelas elites orgânicas que davam sustentação ao regime ditatorial de então, e pela ocupação deliberada da paisagem sonora brasileira a partir de filmes como *Em Ritmo de Aventura*.

² Por paisagem sonora entenda-se o conceito elaborado pelo compositor R. Murray Schafer, que a entende como qualquer ambiente acústico, não importando sua natureza (2001).

2.3 Classe média em ritmo de ditadura

A escolha de colocar a classe média em interface com a análise do filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* reside no fato de que o universo dos seus espectadores era majoritariamente formado por moradores de áreas urbanas e com renda suficiente para adquirir e consumir produtos culturais. Isso nos leva a concluir que esse público era predominantemente constituído por pessoas com acesso à renda e que aspirava, ao adquirir tais bens culturais, melhorar as condições de vida e ascender socialmente.

Esse contingente, que contrasta com a massa de trabalhadores menos qualificados a quem era destinado o trabalho braçal, destaca-se em funções de natureza técnica, ou alcança postos de chefia que tem acesso ao consumo de bens duráveis como casa própria, automóvel e eletrodomésticos. Tal ascensão passa a demandar um capital cultural e social próprio a partir de um repertório simbólico que desse sustentação e justificasse a sua posição diferenciada, visto que era:

[...] formada por segmentos sociais constituídos por trabalhadores intelectuais com interesses materiais e perspectivas ideológicas comuns, incapazes de serem situados tanto na classe operária quanto na burguesa (POCHMANN, 2014, p. 22).

Sobre a relação entre a classe média brasileira e a ditadura do regime-civil-militar (1964-1985), é imprescindível pontuar que apenas recentemente tal correlação vem sendo vasculhada mais a fundo no campo da pesquisa. Esse aspecto tem origem a partir de uma frente ampla – social, política e acadêmica – que deu por finalizada a ditadura civil-militar em 1985, o que funcionou como um modulador da discussão, relegando-a em considerável medida ao silêncio, à dicotomia ou à confusão, haja vista que nessa versão intencionalmente minimizada:

[...] a ditadura fora obra apenas dos militares, reconstruídos como bodes expiatórios, responsáveis únicos pela *noite escura* e pelos *anos de chumbo* [...] embora os militares tenham sido protagonistas – inegáveis – de primeiro plano, tendo exercido sempre a Presidência da República, além de inúmeros outros papéis relevantes, a ditadura nunca foi obra exclusivamente sua (REIS, 2014, p. 127).

A imagem dos militares como um braço forte e moralizador, que se apoiava em um discurso de defesa da democracia e da família enquanto cumpria a missão contra

a corrupção e o comunismo (SIMÕES, 1985, p. 90), precisava de uma legitimação que vinha de uma base social de apoio, formada por uma parcela da sociedade simpatizante ao golpe, que “incluía setores como os meios de comunicação, o empresariado, tecnocratas e membros da hierarquia clerical” (SILVA, 2017, p. 87). Esse grupo usa como estratégia radicalizar sua propaganda ideológica anticomunista usando justamente como argumento a radicalização das esquerdas, sendo que é desse modo que as forças conservadoras “armavam os botes, porque, além de numerosos, eram diversos, heterogêneos” (REIS, 2014, p. 39).

A essa guerra ideológica, que tomava as capas dos jornais e das revistas numa verdadeira cruzada que visava mobilizar a classe média em favor de uma elite orgânica (SIMÕES, 1985, p. 26), ultrapassava sua natureza moral, subjetiva e não-tangível. Tal aquiescência aos métodos impostos pela ditadura civil-militar passa pelo dado objetivo do poder de consumo como espécie de senha de acesso a uma classe diferenciada.

Para entendermos melhor o contexto social do apoio dessa classe média ao regime, vejamos alguns aspectos que cercam o golpe efetivado à 31 de março de 1964. Dias antes, a 13 de março, Jango realiza um comício com 350.000 pessoas, no Rio de Janeiro, buscando ratificar socialmente demandas populares, as chamadas reformas de base (REIS, 2014, p. 40).

Apoiado pelas classes trabalhadoras e camponesas, estratos temidos pelas elites e pela classe média a partir da guerra ideológica dos Estados Unidos contra o comunismo (BARBROOK, 2009, p. 286), o então presidente acena com decretos de ordem nacionalista. Estes regulariam a remessa de lucros de empresas estrangeiras para o exterior, deixaria o monopólio da importação de petróleo com o Brasil, promoveria a expropriação de refinarias particulares e de terras e, em síntese, prepararia o terreno para a realização de uma ampla reforma agrária (REIS, 2014, p. 33).

Tomando as forças que articularam o golpe representadas pela figura de uma pirâmide verifica-se, no topo, a presença de empresários, latifundiários, políticos e militares. Cada grupo tinha sua própria motivação: empresários viam seus lucros ameaçados pela limitação da remessa de lucros; militares vinham de golpes fracassados (não-consumados por eles mesmos) em 1945, 1954, 1955 e 1961 (IANNI, 1989, p. 12); políticos civis de direita perdiam sistematicamente as eleições para os progressistas (Getúlio Vargas sobre Eduardo Gomes para Presidente em 1950 e

Juscelino Kubitschek sobre Juarez Távora em 1955); e os latifundiários, por sua vez, viam o risco de perder boa parte de suas terras.

Na base dessa pirâmide, estava a classe média conservadora brasileira que era contrária a um desenvolvimento industrial nacional que gerasse mais empregos qualificados e renda para mais parcelas da população (SOUZA, 2018, p. 99). Por essa razão, temia as vozes que se opunham à desigualdade social e pleiteavam reformas nas estruturas do poder patriarcal, patrimonialista e de uma direita dita esclarecida e católica. A característica fundamental dessa classe média é:

[...] consumir a baixo custo mercadorias importadas, desde manteiga dinamarquesa até carros importados. Assim como a elite agrária, ela ganha com uma taxa de câmbio que lhe possibilita manter um estilo de vida europeu nos trópicos, a grande marca de sua distinção social (SOUZA, 2018, p. 101).

Assim, essa camada da população se identifica com o liberalismo das elites, apoiando projetos contra uma industrialização capaz de promover a inclusão de uma quantidade maior de estratos populacionais ao padrão de vida com acesso a bens de consumo de luxo, como o carro. Além disso, há uma questão estrutural objetiva por detrás desse cenário político, que é importante que pontuemos aqui. O uso da disseminação articulada, via veículos de imprensa da época, de pautas de costumes e de ojeriza a comunistas, servia de “munição” ideológica para sustentar benesses objetivas e concretas à classe média. Um bom exemplo, nesse sentido, é o incentivo à aquisição de automóveis.

Com o crescimento da oferta agregada de bens de consumo duráveis a partir da política de substituição de importações do governo Juscelino Kubitschek, montadoras multinacionais se instalaram e se fortaleceram no Brasil (Volkswagen, Chrysler, Ford, Vemag etc.), o que significava a necessidade de se criar um mercado de consumo interno.

Diante de um parque industrial automobilístico já bem estruturado, o setor econômico do regime civil-militar viu a necessidade de criar um público consumidor, a fim de resolver o problema do equilíbrio entre a oferta e a demanda, em território brasileiro. Em artigo de 1977, o economista Bresser Pereira descreve a estratégia da economia nacional aplicada pelo governo ditatorial, que era concentrar a renda na classe média. A ideia era aumentar a procura de bens de consumo de luxo, especialmente os automóveis (PEREIRA, 1977, p. 21).

Assim, de um lado, houve aumento de salários de tecno-burocratas e, por outro, achatamento de salários da classe trabalhadora. Essa estratégia se materializou, no escopo da sociedade, em um mecanismo de naturalização da desigualdade social que tinha dois pilares: a) o controle da narrativa social³ por intermédio das grandes empresas de comunicação, cujo modelo se gestava e acabaria atrelado à linguagem que o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* inaugura; b) a consciência de uma classe média que via, principalmente na aquisição de um carro, a realização da sua autoafirmação; ou seja: a um só tempo mais próxima da classe alta e mais distante da classe baixa, da qual era sequiosa por se desgarrar (OWENSBY, 1994, p. 9).

Desse modo, o carro se torna um bem durável cuja cultura em torno de si se sedimenta pela disseminação do *American way of life*, o que se dá por via do cinema e se alicerça, materialmente, sobre uma estratégia econômica específica do governo ditatorial brasileiro, que é atingir uma camada da população que desse conta de sustentar o parque industrial automobilístico já existente. Nesse empuxo, em torno desse aquecimento da economia e a geração de um mercado consumidor, várias multinacionais também foram atraídas, principalmente de manufatura de eletrodomésticos.

Diante disso, é possível afirmar que a aquisição de um carro era cercada por uma importante carga ideológica. Conforme aponta Baudrillard (1995), adquirir um automóvel agrega simbolicamente ao imaginário a sensação de consumir de forma ritual aquilo que já foi acontecimento histórico, na medida em que ao comprá-lo “o que se consome é o prazer simultâneo, misto e cúmplice do automóvel e dos prestígios defuntos de tudo aquilo cuja morte é significada pelo automóvel – e também por ele ressuscitados!” (BAUDRILLARD, 1995, p. 103).

Assim, se de um lado ele é um objeto símbolo do estilo de vida ligado ao prazer, às práticas de lazer e à afirmação da individualidade que a cultura juvenil relacionava a hábitos de consumo (ZIMMERMANN, 2013, p. 22), por outro o automóvel representava, para a classe média brasileira, de um modo geral, a adesão à ideologia dominante dada pelo regime civil-militar que se impunha à época. Essa camada da população encontrava no desfrute desse bem um sentido para suas conquistas

³ Tomamos como definição de narrativa social uma cadeia de signos sociais, históricos e culturais específicos (SQUIRE, 2014, p. 273), que acaba prevalecendo enquanto visão de mundo que dita as formas sociais, políticas e econômicas de uma população/país, em uma determinada época e contexto.

peçoais que acabavam proporcionando um sentimento de pertencimento a um contexto histórico maior, sintetizado pela aquisição do veículo, cujo acesso era amplamente divulgado por propaganda oficial de se tratava de uma conquista de um Brasil que se modernizava e começava a obter resultados econômicos com o jamais antes havia sido visto no país (ALVES, 1984, p. 147).

2.4 Razão pela qual a classe média conservadora aceita a rebeldia da Jovem Guarda

Posto que o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* transpõe para a tela do cinema grande parte dos signos presentes no programa *Jovem Guarda*, torna-se importante compreendermos a razão pela qual a classe média conservadora brasileira aceita e assimila o tipo de rebeldia debochada e bem-humorada da atração vespertina de domingo que acabara a vir dando nome ao movimento homônimo. Esse aspecto requer uma reflexão sócio-histórica, do contexto que remonta aos anos 1950 e 1960.

O nacional-desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek e a industrialização acelerada da segunda metade da década de 1950, ajudara a aglutinar trabalhadores urbanos e setores estudantis na luta por reformas que pressionavam a repartição de poder e riqueza no Brasil (REIS, 2014, p. 36). Esse processo, que desagradava as elites, ganha também a repulsa de uma pequena parcela da população que já havia alcançado estabilidade econômica, tais como profissionais liberais, pequenos proprietários, muitos professores e jornalistas, e todos aqueles que achavam que tinham a perder com uma redistribuição da riqueza.

Pertenciam a esta parcela da população, neste trabalho descrita como classe média conservadora brasileira, os pais das famílias mais abastadas que temiam que seus filhos e filhas se parecessem com *hippies* no corte do cabelo, na forma como se vestiam e naquilo que escolhiam para ler. Isso ocorria, principalmente a partir de 1964, porque, em uma sociedade mergulhada em vigilância e medo impostos pelas estruturas de coerção do governo ditatorial (ALVES, 1984, p. 28), se tornava cada vez mais perigoso que jovens considerados politicamente rebeldes fossem para passeatas enfrentar gás lacrimogêneo, ou mesmo acabassem presos e torturados pelo fato de se oporem ao regime.

Assim, a esses pais interessava que seus filhos preferissem Regina Duarte a Leila Diniz, assistissem *Ao Mestre com carinho* (James Clavell, 1967) e não *Terra em*

Transe (Glauber Rocha, 1967), tivessem seu cabelo alisado e não crespo (LEITE, 2012, p. 78); enfim, que extravasassem sua rebeldia escutando os rocks de autoafirmação hedonista de Roberto Carlos e não o chamado para a resistência de Geraldo Vandré, com seus versos inteligentes sobre flores vencendo canhões (ALMEIDA, 1996, p. 80).

Sob esse cenário brasileiro específico, o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* ocupa um lugar deliberadamente demarcado: sua abordagem o torna um instrumento no processo de deslocamento da rebeldia enquanto rebelião para a rebeldia enquanto fruição de objetos e culto a ídolos do *Por Art* ligados à cultura juvenil de então (RAMOS, 2004, p. 196). Afinal, o protagonista, do começo ao fim da trama luta para escapar dos bandidos, preocupado apenas em fazer música, cantar, salvar/agradar suas fãs e curtir seus passeios de carro, avião, helicóptero, iate e foguete espacial.

Esse papel a princípio, apolítico do longa, sem deixar de ser político, justamente pela deliberada forma de se posicionar para se alinhar ao processo econômico e social vigente – está vinculado genealogicamente ao histórico de seu protagonista e a temática de suas canções já a partir do início da década de 1960. Desde o LP *Splish Splash* (1963), Roberto Carlos já retratava comportamentos e hábitos identificados com a classe média alta – fumar, dirigir carros, ir ao cinema e fazer sucesso social entre os amigos –, em letras de seu repertório como a própria canção que dá nome ao álbum⁴, *Parei na contramão* (1963), *É proibido fumar* (1964) e *Calhambeque* (1964), essas últimas sendo fruto de parcerias entre Roberto e Erasmo Carlos.

Tal sucesso e estilo credenciam Roberto Carlos a estrelar o programa *Jovem Guarda*, que estreou pela TV Record em 5 de setembro de 1965, embora Celly Campelo, Sérgio Murilo e Erasmo Carlos tenham sido cogitados antes para a função (ARAÚJO, 2006, p. 132). As transmissões ao vivo a partir do teatro da emissora, em São Paulo, que haviam assumido o lugar do futebol nas tardes de domingo, tornar-se-iam o ápice do que Fróes (2000) define como “movimentação eletrificada”, que tomava a juventude brasileira desde meados dos anos 1950, mais precisamente a parcela jovem urbana com acesso a cinema e aos poucos aparelhos de televisão que havia no país, à época, cujo total não passava de 250 mil televisores, ou seja, apenas 5%

⁴ Versão de Erasmo Carlos para a música de Bobby Darin, lançada nos Estados Unidos em 1958.

das residências, conforme aponta o Censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 1960 (ALVES, 2004, p. 30).

Esse movimento, que fazia pipocar grupos como *Renato e seus Blue Caps*, *Golden Boys* e *The Youngsters*, e ídolos como Demétrius, Jerry Adriani e Trini López, e que surgiu em torno do mercado fonográfico disputado por gravadoras como CBS, RCA e Odeon (FRÓES, 2000, p. 43), acabou convergindo para uma estrela que despontava em vendagem, estilo, carisma e identificação com aqueles que aspiravam chegar à cidade grande e vencer na vida, tal como ele – Roberto Carlos.

O preferido das adolescentes agora apresentava o programa que sintetizava a onda do rock no Brasil num estilo musical que se convencionou chamar de lê-lê-lê⁵. Assim, jovens das classes emergentes que vinham de uma paisagem musical formada pelo samba-canção, rock balada norte-americano e pop italiano, acabam se identificando com Roberto Carlos que encarnava, naquele momento, o que mais se aproximava da visualidade sonora dos Beatles.

Desse modo, no centro da cena musical e televisiva do país apareciam as canções que remetiam ao desfrute dos objetos associados às elites daquele momento. Ao mesmo tempo, tais composições correspondiam à rebeldia com a qual todo adolescente se identificava. Tal contexto faz com que Roberto Carlos caia nas graças da classe média conservadora brasileira, que não via nas letras debochadas e bem-humoradas do ídolo uma rebeldia que precisasse ser levada muito a sério, na medida em que:

O automóvel, a velocidade e a conquista amorosa construíam a juventude enquanto esfera de liberdade e prazer. Esse hedonismo juvenil é uma das marcas de grande parte das composições da Jovem Guarda, que mesmo ironizando a moral dominante, não pretende questioná-la frontalmente. Faixas de levada mais acelerada e narrativa dinâmica conviviam lado a lado com o tom confessional de canções que adaptavam a vasta tradição romântica da música popular radiofônica ao universo juvenil das festas, brotos e namoros adolescentes (GARSON, 2015, p. 131).

Rodado exatamente no auge do programa *Jovem Guarda*, o longa-metragem *Em Ritmo de Aventura* se torna icônico na medida em que a performance do ídolo com automóveis e aeronaves ajudam a estabelecer um repertório de rebeldia considerado adequado para o regime ditatorial. Ao mesmo tempo, serve-se dele a

⁵ O termo lê-lê-lê definia um grupo de agentes, empreendimentos e linguagem musical ligada ao *rock'n'roll* e à juventude como grupo privilegiado (GARSON, 2015, p. 5). O termo nasceu de um abrasileiramento fonético do trecho *yeah, yeah, yeah* da canção *She Loves You*, dos Beatles.

nascente indústria de produtos culturais de massa. Dessa forma, o filme se encaixa ao perfil do *status* quo dominante de então, justamente por ser destituído de conotação política – ao menos em sua camada mais superficial – por estar ligado ao desfrute dos bens de consumo associados a uma gramática conservadora de não-confrontação.

2.5 Roberto Carlos como marca no contexto do consumo dos anos 1960

Para fins dessa dissertação, tomamos o consumo, conforme apresentado por García Canclini (2006a, p. 61), como um conjunto de processos socioculturais de apropriação e usos dos produtos que vai além da questão de gostos ou de moda, e que superam o senso comum de que seria uma mera relação de manipulação entre produtores e consumidores. Ancorado em Manuel Castells, para o autor uma maneira de definir consumo passa pela ideia de que se trata de:

[...] um lugar onde os conflitos entre classes, originados pela desigual participação na estrutura produtiva, ganham continuidade através da distribuição e apropriação de bens. Consumir é participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo (CASTELLS, 1974 *apud* GARCÍA CANCLINI, 2006a, p. 61-62).

Tal noção da dimensão do consumo como modulador principal de distinção social é útil para compreendermos o que representou, no Brasil dos anos 1960, o acesso a implementos tecnológicos e modernizantes em face da produção em escala e o consequente barateamento de bens de consumo duráveis.

Mais do que estipular um determinado estilo de vida, o que uma pessoa podia ou não comprar demarcava o lugar dela no encadeamento dos acontecimentos socioeconômicos a partir do acesso à publicidade e telejornais por meio dos próprios produtos que adquiriam como rádios, televisores e toca-discos. Logo, a música se torna um produto cultural associado ao consumo, que representa *status quo* e ascensão social. Desse modo, uma nova estética musical, que se torna cada vez mais visual, estabelece uma gramática radiofônica, cinematográfica e televisiva a partir do que se veicula via válvulas, vinil e película, ou seja, embora sua origem seja um signo auditivo, sua aquisição e fruição vai se tornando um compósito cada vez mais audiovisual (VALENTE, 2009, p. 144).

O efeito prático desse novo *modus operandi* socioestrutural foi uma acelerada reformulação do universo simbólico da classe média brasileira, que passa a incorporar

modos de vida moldados de acordo com o novo contexto midiático, por indústrias de objetos e entretenimento cujo objetivo é fazer com que o espectador se sinta impelido a encontrar o seu lugar no todo (McLUHAN, 2005, p. 392).

Assim, o acesso aos bens de consumo faz com que as estruturas informacionais e artísticas se tornem a base de um novo modelo de fruir os produtos culturais, fazendo com que escolhas estéticas, incluindo o gosto musical, se torne uma forma de representação que se estende a formas de pensar, agir e lidar com a realidade, e que acaba plasmando as estruturas sociais, culturais e até mesmo políticas.

É nesse ponto que a imagem de Roberto Carlos – aqui tomado enquanto ídolo que a juventude de então tem a se espelhar – configura-se central na medida em que os objetos e os bens tecnológicos que ele usufrui e manipula se tornam sonhos de consumo de quem aspira se distinguir ou ascender socialmente. Sua performance, comportamento e valores que aparecem nas canções e, logo em seguida, no cinema, ajudam a formular um novo conjunto de signos e expressões artísticas que passam a mediar as formas sociais de convívio nas principais metrópoles brasileiras, na medida em que:

[...] canções que tratam de emoções, amor, construções de gêneros, intimidade, sentimentos, afetos e outras questões da vida privada podem revelar sentidos políticos e afetivos, indo além de enfoques redutores que veem nestes repertórios apenas alienação, evasão e ideologias (ULHÔA; PEREIRA, 2016, p. 25).

No entanto, os sentidos e implicações políticas que o cancionero e o programa de televisão que Roberto Carlos protagonizava, potencializam-se devido ao fato de que a própria figura do então Rei da Juventude⁶ tinha repercussões sobre o consumo, no Brasil, ao longo da década de 1960. Na mesma proporção em que sua imagem era construída social e comercialmente, a partir do diálogo com diversos signos das linguagens e veículos midiáticos – rádio, televisão, imprensa e mercado fonográfico – , o cantor tinha plena consciência da sua condição de ídolo, fazendo uma série de exigências ao cineasta Roberto Farias. Entre outras condições, determinou que sua

⁶ O apresentador Chacrinha coroou Roberto Carlos “Rei da Juventude”, no palco do seu programa, no Teatro Astória, da TV Excelsior, em 1966, mediante uma espécie de cerimônia de coroação (REVISTA CIFRAS, 2021).

personagem não poderia se envolver amorosamente com nenhuma garota, conforme o próprio diretor assim descreveu:

[...] o Roberto Carlos, quando nós começamos a fazer o primeiro filme, me deu uma série de limitações com respeito à estrutura da história. Ele falou que ele não podia amar, não podia beijar, não podia sofrer, ele não podia uma série de coisas. Eu fui pra casa pensar que roteiro que eu ia escrever em que pudesse passar por fora de todas essas emoções, de todas essas possibilidades (SILVA; NETO, 2012, p. 249).

Embora tivesse de dar conta das contrapartidas publicitárias e as menções apologéticas às Forças Armadas, ao longo da trama, Roberto Farias resolveu tirar partido das imposições do cantor para apresentar, dentro da história, o próprio Roberto Carlos enquanto ícone do consumo e ídolo da juventude daquele momento. Para dar conta de objetivos tão pontuais, o diretor decidiu abrir mão de apresentar no roteiro qualquer verossimilhança com a realidade, valendo-se, para tanto, da metalinguagem⁷, optando pela ideia de encenar uma filmagem de um filme dentro do próprio enredo do filme.

Tomado pela crítica e vários autores como uma comédia musical *nonsense*, espécie de *thriller* de aventura de sessão vespertina (SANCHEZ, 2004, p. 75), o primeiro da trilogia de Roberto Farias tendo Roberto Carlos como protagonista⁸ foi retratado, ao longo dos 53 anos que já se passaram de sua estreia, basicamente na dimensão do humor e da paródia. Destacam-se análises que chamam atenção para a presença de elementos das chanchadas e até do Cinema Novo (GUEDES, 2020, p. 203), prevalecendo, no entanto, um consenso de que *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* recebeu influência do filme *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964), que apresenta os integrantes dos *Beatles*, John, Paul, George e Ringo, sendo assediados por fãs enlouquecidas, situação que perpassa o longa brasileiro em torno do ídolo da Jovem Guarda (RAMOS, 2004, p. 202). A diferença é os meninos de Liverpool se divertem; não estão jogando granadas contra bandidos, participando de exercícios militares com uso de artilharia pesada, atirando de dentro de tanques de guerra ou dando rasantes de helicóptero por sobre as cabeças da própria produção do filme, tal

⁷ Em 2012, o diretor explicou que a metalinguagem foi a alternativa que encontrou para conseguir alinhar soluções para o *merchandising*, para a coerência da história e ainda atender às exigências do próprio Roberto Carlos.

⁸ Após o sucesso de *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968), a trilogia cinematográfico-musical teve sequência com *O Diamante Cor-de-Rosa* (1969), com 2,7 milhões de ingressos vendidos, e *A 300 Km por Hora* (1972), com 2.600.000 pagantes (CAETANO, 2019).

como Roberto Carlos o faz, também se divertindo, ao longo da trama de Roberto Farias.

Mesclando um ar de deboche e irreverência, o protagonista posa de aventureiro *bom vivant* enquanto ameaça amigos e inimigos com artilharia e blindados, ao mesmo tempo em que vemos um desfile de situações extraídas fielmente do cotidiano de Roberto Carlos. Seu amor por carros importados e potentes, seu gosto pelo *glamour* de estrelar shows de auditório, seu costume de deixar à mostra suas joias prediletas, a obsessão em manter seus cabelos alisados⁹, e até mesmo a predominância do azul, sua cor predileta, que aparece em suas vestes na maioria das sequências – todos esses elementos visuais atravessam *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* do começo ao fim.

Aqui cabe pontuar o conceito de sequência que aqui adotamos para proceder à análise fílmica, segundo o qual trata-se de:

[...] uma sucessão de planos ligados a uma unidade narrativa, [...]; ela é ao mesmo tempo a unidade básica da planificação técnica e, uma vez terminado o filme, a unidade de memorização e de 'tradução' da narrativa fílmica em narrativa verbal (AUMONT; MARIE, 2011, p. 54).

As sequências de *Em Ritmo de Aventura* acabam se tornando uma sucessão de retratos do dia a dia do ídolo: os carros que ele dirige na trama não dão marcha à ré, como na vida real, ao contrário do veículo guiado pelos bandidos (sequência 2, aos 9'16"). Roberto Carlos precisa ser protegido da multidão quando o Chrysler Esplanada azul chega ao solo após ser guindado do prédio do Banco do Estado da Guanabara (sequência 20, aos 59'53"), lembrando a sua saída, sempre rodeada de fãs em polvorosa, do teatro da TV Record, ao final de cada programa *Jovem Guarda*. Na sequência 14, aos 36'39", o cantor aparece no terraço do edifício Copan, em São Paulo, para gravar uma cena para o filme que ele grava dentro do filme, usando uma bata (capa) preta que ele tinha comprado na Inglaterra, precisamente na mesma loja em que os Beatles compravam as suas (LEITE, 2012, p. 84).

No entanto, o preciosismo de Roberto Farias em atender o ídolo vai além e revela, nas sequências em que ele está confinado no quartel-general dos vilões (aos

⁹ Para ficar com os cabelos lisos, ao estilo dos Beatles, Roberto Carlos, que era crespo, usava a técnica chamada de touca de Nero, que consistia em pentear os cabelos no sentido horário e prendê-los com uma meia feminina. O cantor dormia com a meia e, antes dos shows, conforme estivesse a situação das suas madeixas, ficava até duas horas preso em seu camarim com a referida touca (ARAÚJO, 2006, p. 269).

13'22", 23'39" e 30'13"), a prata da pulseira que ele usa, o jacarandá dos móveis que realmente tinha em sua casa, e até a sua decoração preferida. Em suma, tais escolhas estéticas apresentavam o estilo de vida classe média alta do ídolo, cujo estilo de vida, sonho de consumo dos filhos e também dos pais, era constantemente pautado pela mídia impressa da época, conforme descreve Garson (2015).

A imprensa falava muito de sua coleção de carros importados e de seu apartamento forrado de veludo azul, decorado com obras de arte abstratas e móveis de jacarandá. Para abri-lo, uma chave de ouro maciço com seu nome gravado ('Periscópio', 1966, p. 7). O ouro, a prata, o veludo, o jacarandá, as obras de arte e o carro fundiam símbolos de poder de um monarca tradicional e de um burguês industrial, revestido por certo exagero arrivista: o rei encontrava-se com o *playboy* e o suburbano endinheirado em um conto de fadas afinado à sociedade do consumo (GARSON, 2015, p. 114).

As gírias que Roberto Carlos usava para fortalecer a sua marca pessoal, os clássicos "é brasa!" e "mora!", são devidamente explorados, durante o longa, para além de um inocente modismo jovem. Ele usa o termo "mora" aos 15'27", quando é rendido pelos bandidos, quando descreve a situação dos bandidos dentro do filme (63'23") e quando responde a uma pergunta de uma fã durante o passeio de iate (64'55"). O termo aparece até mesmo por escrito, impresso várias vezes repetido pelo computador que supostamente captura o talento musical do ídolo (aos 31'32"), quando podemos ler as frases "Cuidado com Roberto Carlos!" e, ao lado, "Ele é uma brasa! Mora".

Podemos afirmar que o uso das expressões foi meticulosamente calculado em função de que estavam associadas à marca *Calhambeque*, de propriedade de Roberto Carlos, que vendia de calças a minissaias; de bolsas a bonés; de cintos a sapatilhas e uma série de adereços que os jovens passaram a usar na época. Inclusive, um calhambeque aparece por inteiro na sequência 7 (aos 19'47"), ao estilo de *Easter Egg* (ovo de Páscoa, em inglês, nome dado para segredos que aparecem em filmes). Na sequência 15 (aos 43'25"), o desenho de um calhambeque aparece em uma espécie de mural, guiado pelo Pato Donald, numa referência também ao gosto do cantor por história em quadrinhos (ARAÚJO, 2006, p. 321).

Assim, é possível concluir que o ídolo maior do programa *Jovem Guarda*, que já em 1966 adquirira dois postos de gasolina com a bandeira *Shell* no Shopping Iguatemi (FRÓES, 2000, p. 136), e que posteriormente viria a ser dono de uma boate e uma locadora de automóveis, era um dos, senão o maior, símbolo do consumo de

massa que se engendrava no Brasil, no final dos anos 1960, em uma tal envergadura que, segundo Araújo:

A publicidade se apropriava dos bordões e gírias em anúncios que diziam: 'Está uma brasa a nossa liquidação'. O anúncio de uma nova peça de Dercy Gonçalves brincava: 'Coco, my darling, hoje, mora, é uma brasa'. Uma churrascaria de São Paulo estampava na porta de entrada: 'Aqui o churrasco é feito na brasa, mora!'. [...] Na época, [...] a marca Calhambeque passou a rotular uma gama variada de produtos que ia de cachaça a cebola (ARAÚJO, 2006, p. 141).

Assim, a saída criativa do diretor Roberto Farias acabou imprimindo, ao longo do filme, um discurso atravessado pelo consumo também devido ao fato de que Roberto Carlos estava no epicentro tanto da mídia nacional quanto da comercialização de produtos dos mais diversos setores da economia, o que faz do longa um importante aliado na consolidação dos signos e do comportamento que deveria pautar as aspirações de ascensão social por parte de quem queria se afirmar, ou alcançar esse patamar, enquanto classe média nas metrópoles brasileiras do final da década de 1960.

2.6 As *carangas* e máquinas quentes para desfrute hedonista e ameaça aos que tentem impedi-lo

Quando analisamos *Em Ritmo de Aventura* atravessando-o com a perspectiva da relação entre Roberto Carlos e veículos automotores, percebemos que o diretor Roberto Farias definitivamente deu vida e corporeidade cinematográfica a um sofisticado sistema simbólico, perceptível a partir “de uma certa quantidade de recorrências, de repetições mais ou menos sistemáticas” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 235), apresentando, em torno de automóveis e aeronaves, tanto a simbologia do poder da ascensão social do cidadão urbano quanto do poder bélico sobre quem supostamente ameaçasse sua soberania hedonista.

Coabitam, ao longo de toda a trama, carros e tanques, buzinas e canhões, pedestres e fuzileiros, Dodge Charger de passeio e Dodge M37¹⁰ de campo de batalha, que revezam na tela a fruição dos carrões e o poderio dos blindados, fazendo desfilar, diante de nossos olhos, o ponto “onde em grande parte a estética e a

¹⁰ Fabricado nos Estados Unidos pela Chrysler para a Guerra da Coréia (1950 a 1953), o Dodge M37 4X4 não era equipado com armas, mas era usado pelo Exército para transporte e ambulância em campo de batalha.

ideologia da máquina se encontram com a estética e a ideologia da guerra” (BERNARDINI, 1980, p. 12), algo já idealizado no pensamento dos artistas do Futurismo.

Das 32 sequências do longa, em 21 delas, ou seja, em 65% do tempo, aparecem veículos automotores, ora sendo usados para desfrute em passeios, ora sendo usados para ameaçar mortalmente adversários e até mesmo amigos¹¹. Com relação às canções, das 36 aparições de músicas audíveis no filme, entre cantadas e *playbacks* e com algumas se repetindo mais de uma vez, 10 delas contêm os elementos carro, máquina e avião relacionados nas letras: *Eu sou terrível* (seis vezes), *Por isso corro demais* (duas), *É papo firme* e *Quero que vá tudo pro inferno* (estas últimas uma vez cada), ou seja, em quase 30% dos momentos com trilha sonora se faz presente o elemento automóvel e/ou avião.

A partir da decomposição fílmica identificamos códigos visuais e narrativos, e da trilha sonora, o que nos possibilitou levantar aspectos relevantes em relação à função central da máquina na cultura contemporânea, e do carro no meio urbano brasileiro. Durante o longa, o protagonista aparece no interior de veículos automotores em duas situações diferentes: 1) guiando carros de luxo, helicóptero e avião por diversão e lazer; 2) conduzindo tanque, o mesmo helicóptero e até uma máquina de extração de minério para ameaçar, com violência bruta, embora sem lograr matar ou ferir, os bandidos e até membros da produção do filme que está sendo rodado dentro da história de Roberto Farias.

Podemos separar esses dois blocos visto que, dentro de cada agrupamento, encontram-se códigos visuais e narrativos afins. Para seu lazer, Roberto Carlos guia três Cadillacs e anda com chofer particular no banco de trás de um Chrysler Esplanada. São as seguintes as cenas com os Cadillacs, todos vermelhos: na sequência 23, do passeio de iate, enquanto paquera as suas fãs ocorre um *flashback* lembrando de quando vai pescar; na sequência 27, do passeio em Nova York, o protagonista desfruta da metrópole norte-americana; na sequência 28, ele chega ao Cabo Kennedy, logo antes de decolar para o espaço sideral. Na sequência 20, ele desce de guindaste dentro de um Chrysler Esplanada 1967. Logo a seguir, é conduzido por um motorista.

¹¹ Na sequência 31, que se dá após o desfecho e o clímax, configurando-se uma espécie de *making off*, Roberto Carlos pilota um helicóptero fazendo rasantes sobre as cabeças dos integrantes da equipe de produção, em pleno campo do estádio do Maracanã, obrigando os a se jogarem para dentro dos túneis que dão acesso ao gramado (entre 92'58" e 93'59").

Nesses quatro momentos, quanto aos códigos visuais, que correspondem aos objetos que vemos dentro do campo fílmico (tudo o que a câmera registra em seu enquadramento) e os movimentos de câmera utilizados, em comum temos: o elemento material carro e o próprio corpo do protagonista que, em todas essas sequências, aparece em situação de descontração: seja indo pescar, passeando em Nova York, chegando ao Cabo Kennedy ou sendo conduzido pelo seu chofer. Quanto à planificação (tipos de enquadramento), os movimentos variam entre planos geral, de conjunto, médios, americanos, primeiro plano, primeiríssimo plano e plano de detalhe, chamando atenção o fato de o diretor usar todos eles de forma abundante, com bastante variação entre eles mesmo dentro de uma mesma sequência, nas quais vemos desde os anéis dos dedos do cantor segurando o volante até a paisagem do Rio de Janeiro a partir do alto do morro do Corcovado.

Quanto aos movimentos, temos o uso de *travelling* (deslocamento da câmera em qualquer direção), *pan* (movimento em seu próprio eixo) e *zoom* (alteração do ângulo dentro de um mesmo plano), chamando a atenção o uso, pelo diretor, de planos-sequências. É o caso do momento em que, em Nova York, sem cortes, o carro em que a câmera está ultrapassa o Cadillac conversível que o protagonista dirige, deixa-se novamente ultrapassar por Roberto Carlos e fecha em *zoom in* para o habitáculo onde o ídolo guia calmamente (entre 77'17" e 77'38").

Quanto aos códigos narrativos, fica evidenciado que, enquanto desfruta do seu lazer dirigindo carros de luxo importados dos Estados Unidos, Roberto Carlos encarna o sonho de consumo da classe média brasileira (SOUZA, 2018, p. 101). Analisando a trilha sonora, ou banda de som, percebemos que quando o protagonista está em situação de lazer o ruído é menor e não invade a canção que ele canta, ou que se ouve em *playback*.

Isso já não ocorre quando o mocinho¹² está enfrentando os inimigos. Sua música entra com alta intensidade junto aos ruídos de bombas e cantadas de pneus como no início da sequência 24 (aos 66'54"), quando Roberto Carlos vai até o quartel general dos bandidos dirigindo um Dodge Charger 1967¹³. Enquanto ouvimos o som

¹² Embora no Brasil o termo "mocinho" seja usado para definir o herói de filmes de faroeste, nesta dissertação o utilizamos para nos referirmos ao protagonista. No plural, "mocinhos" faz referência aos amigos do herói, no caso o grupo RC-7. Quando falamos "mocinhas", nos referimos às fãs de Roberto Carlos, que o perseguem ao longo de todo o filme, sendo que no singular pode também fazer referência ao par romântico do mocinho.

¹³ Pelo merchandising da Chrysler, a empresa deu de presente um Dodge Charger 1967 para o diretor e outro para o protagonista (VOGEL; ROCHA, 2009).

do atrito das rodas no asfalto e, logo em seguida, na garagem, o som estridente do elevador para carros e o som futurista invadem a paisagem sonora.

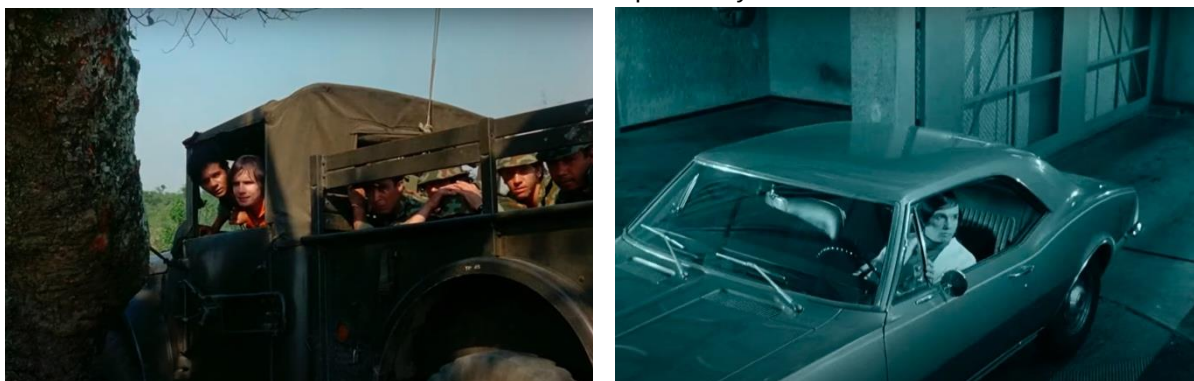
Aqui cabe ressaltar que a partir da noção de trilha sonora, ou banda sonora (AUMONT; MARIE, 2011, p. 193), que é a totalidade de sons presentes no filme, unimos, em alguns momentos do presente trabalho, a interdependência entre imagem e som com o conceito de paisagem sonora, no sentido dado por Schafer (2001), segundo o qual “o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade” (SCHAFER, 2001, p. 23).

Tomando essa noção por ponto de partida, percebemos que seria conveniente e possível trazer ao conjunto da análise uma discussão acerca do projeto de poder na dimensão sonora, visto que se carece de pesquisas nessa direção no contexto da urbanização brasileira durante os anos 1960. Entre bombas explodindo e canções românticas, zunidos de foguetes e solos de flauta, roncoss de carros possantes e melodias hipnotizantes, *Em Ritmo de Aventura* se mostra prolífico enquanto termômetro de uma conjuntura socioespacial específica desse momento nodal da história recente do país.

Um exemplo aparece na sequência 29, do treinamento de guerra. Enquanto faz *roncar* forte o motor do Dodge M37 do Exército (em 84’16”), o protagonista comanda explosões de tiros de canhão. Simultaneamente, sua música, que se para os momentos de lazer sobrepuja-se sobre a paisagem sonora destilando hedonismos e particularismos individualistas em suas letras, agora se funde ao pesado poder bélico para se lançar contra os bandidos.

A partir do dado objetivo exposto acima, começamos a reconhecer, em Roberto Carlos, na maneira como é apresentado e gera identificação com os sonhos de consumo da classe média, uma função legitimadora de uma conjuntura de violência velada que o governo ditatorial impunha, àquele momento (ALVES, 1984, p. 169). Do luxo que o protagonista desfruta ao uso de armamento pesado, a estética romantizada e juvenil utilizada pelo diretor Roberto Farias leva para a tela um herói que desfruta de sua posição social dentro de um Esplanada 1967, mas que também pilota habilmente um Dodge M37, ambos de fabricação da americana Chrysler. Ou seja, o estilo de vida de desfrute hedonista da máquina, que é o carro, se justifica e se articula com a necessidade de enfrentar vilões com a máquina bélico-militar, tudo embalado e romantizado pela figura e as canções do ídolo da juventude brasileira dos anos 1960.

Figura 1 – Roberto Carlos pilota um caminhão de campanha, o M37, e um Dodge Charger, ambos fabricados pela Chrysler



Fonte: Fotogramas do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968).

Aqui cabe resgatar aonde exatamente posa o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* se possível fosse tirar um retrato de como se acomodavam classe média, consumo e ditadura na cena sócio-histórica daquele momento específico. Não satisfeitos com a queda de Jango em 1964, setores civis que davam sustentação legitimadora ao regime ditatorial se valem da ascensão da chamada linha dura do Exército brasileiro na figura do novo Presidente da República, General Artur da Costa e Silva (REIS, 2014, p. 66), que assumira o cargo em março de 1967.

Ao mesmo tempo em que o Estado começava a se aparelhar para sistematizar métodos de repressão e tortura, estratos identificados com as elites, sob o pretexto de defesa da liberdade e da democracia, organizavam uma coalisão formada por políticos, principalmente da UDN (União Democrática Nacional), associações de mulheres de classe média como a CAMDE (Campanha da Mulher pela Democracia) e a mídia impressa de maior influência no país como os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã* (REIS, 2014, p. 49).

Campanhas articuladas e patrocinadas produziam sistematicamente propaganda ideológica, seguindo minuciosa estratégia de atuar em áreas sensíveis de possível oposição (ALVES, 1984, p. 56), o que incluía uma guerra de narrativas que disseminava que a influência comunista, principalmente russa e cubana, destruiria a família de bem e proibiria a religião cristã (SIMÕES, 1985, p. 37), o que incluía impedir o acesso à propriedade e ao consumo. Assim, metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo, que viam crescer o número de fuscas e tanques na sua paisagem, aos poucos foram sendo invadidas, via imprensa e entretenimento, pela ideia de que carros e blindados tinham de andar juntos pelo bem do país.

Printado indissociavelmente a esse cenário, *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, ao apresentar o ídolo de penetração e apelo nacional revezando entre volantes e manetes balísticos, demonstrando poder de fogo desproporcional diante de bandidos russos, cubanos e muçulmanos (acerca de tais estereótipos trataremos no capítulo 3), deixava claro de que lado a sociedade deveria estar se quisesse manter o acesso a bens de consumo duráveis, o que significava incluir, em seu campo de visão, que seria justo avançar mortalmente sobre aqueles que eram considerados inimigos de um alegado direito à liberdade que estaria supostamente ameaçada.

2.7 Roberto Carlos e a democracia do automóvel

Os dois Robertos, o diretor e o protagonista, não economizaram em transpor para a tela elementos da realidade cotidiana, tanto social quanto pessoal, do momento que viviam, seja na dimensão visual seja na sonora, de natureza fílmica. Situação que inegavelmente colaborava para que as multidões se identificassem com o ídolo, era o fato de Roberto Carlos ser conhecido, entre os seus biógrafos, como um artista que seria verdadeiro, sincero naquilo que dizia, fazia e pensava. Ele próprio atestou isso ao afirmar que “Acredito que – entre outras coisas – o meu público é fiel a mim porque eu jamais menti para ele... Bicho, eu sou um sujeito irritantemente coerente” (ARAÚJO, 2006, p. 331).

É importante frisar aqui que, no tocante à dimensão do som, o cineasta e o cantor emprestaram de suas trajetórias, até ali, mais do que os sucessos do ídolo para servir de trilha sonora para o longa. A soma de ruídos e canções criteriosamente orquestrada, como já vimos anteriormente, teve uma origem e um fim objetivamente predeterminados. O poder sedutor de *Em Ritmo de Aventura*, e que o faz um agente que contribui para uma percepção específica da realidade nacional por parte dos brasileiros, reside na combinação meticulosa de canções com ruídos, voz de sex *appeal* com freadas bruscas, melodia hipnótica e repetitiva com estrondos explosivos, incluindo o efeito sonoro de uma colisão de trânsito, transplantado diretamente de episódios em que Roberto Carlos de fato se envolveu em acidentes.

Conhecido por sua paixão por *carrões*, antes de ganhar o suficiente para adquiri-los ele costumava dirigir automóveis dos amigos na companhia deles, apresentando-os à imprensa e às fãs como seus motoristas e secretários (MARIANO, 1979, p. 37). Assim que ganhou a primeira *bolada*, logo após o sucesso dos LP's

Splish Splash e *Parei na Contramão*, ambos de 1963, em dezembro deste ano o cantor vendeu seu Fusquinha, seu primeiro carro, e adquiriu um *Chevrolet Bel Air* conversível branco (ARAÚJO, 2006, p. 283).

Em julho de 1964, em uma viagem pelo interior do Estado do Rio de Janeiro, para ser contratado para uma apresentação em um circo da cidade de Três Rios (RJ), Roberto Carlos dirigia em alta velocidade, numa espécie de competição com seu amigo e baterista Dedé, que ia junto e revezando ao volante, quem fazia mais quilômetros em menos tempo. Ao dar de cara com um boi cruzando a faixa, para desviar acabou capotando e levando à morte o empresário Roberto de Oliveira, que estava no banco de trás (MARIANO, 1979, p. 40). O cantor e os outros ocupantes sofreram ferimentos leves. No dia seguinte, Roberto Carlos foi fazer o show contratado, mesmo com um curativo devido a um corte no pescoço. Porém, isso não impediu que o boato de que havia morrido se alastrasse feito pólvora. Até o fato ser desmentido, o boato rendeu ainda mais publicidade ao cantor que, embora já no topo, ainda precisava se firmar como rei.

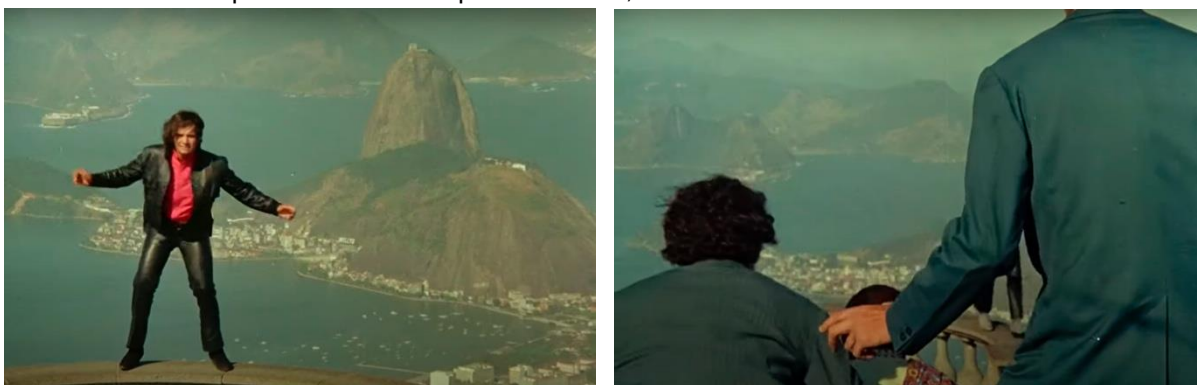
Esse episódio foi parar dentro do processo de criação e produção do diretor Roberto Farias, que precisou arranjar figurino, iluminação e enquadramento para que a cicatriz não aparecesse ao longo da trama, pois Roberto Carlos tinha ojeriza à ideia de que as fãs percebessem a marca, da mesma forma como escondeu, quanto pôde ao longo dos anos, que usa uma órtese na perna direita, parcialmente amputada em um acidente com um trem aos seis anos de idade (MARIANO, 1979, p. 88). Porém, ao arcar com o ônus – o protagonista aparece com gola alta na maioria das cenas –, o cineasta soube habilmente também tirar de tudo isso um bônus, levando direto para a sequência que abre *Em Ritmo de Aventura*, aos 10'23", o elemento acidente automobilístico.

Emblemática por servir de cartão de visitas, logo de início, do que viria pela frente em todo o filme, a sequência 2 (Perseguição no Corcovado), é composta por três blocos que vão de 2'09" a 10'37": 1) a subida do morro do Corcovado, em direção ao Cristo Redentor, quando os bandidos, em uma grande e pesada Limousine Cadillac Fleetwood 1962, perseguem Roberto Carlos em um esportivo *Roadster* GT¹⁴ Tormento vermelho, sem capota, deixando os cabelos alisados do ídolo ao vento; 2)

¹⁴ *Roadster* é um termo usado nos Estados Unidos para um carro de dois lugares, sem teto fixo ou janelas retráteis, e com o para-brisas aparafusado e não sendo parte originalmente integrante na carroceria. GT é sigla de grã-turismo, um automóvel de luxo e alto desempenho.

a perseguição a pé pelas escadarias – e até pela murada do monumento¹⁵ – e a conversa entre as personagens de Roberto Carlos e o diretor do filme que é rodado dentro do filme, interpretado por Reginaldo Faria; 3) a perseguição continua de carro, desta vez descendo o Corcovado até que a Limousine com os bandidos bate na traseira do carro de Roberto Carlos, que sai a tempo do veículo. Vale destacar que o diretor usou recursos cênicos e de áudio para evitar o abalroamento, em si, revelando a habilidade de Roberto Farias em driblar as deficiências das produções nacionais se comparadas às inglesas ou americanas (RAMOS, 2004, p. 199).

Figura 2 – Roberto Carlos realmente ficou de pé sobre a murada do Cristo Redentor que dava para o penhasco de 700 metros do Morro do Corcovado. Porém, um dublê foi quem correu, visto que isso seria impossível devido à órtese que o cantor usa na perna direita. No detalhe, Roberto Carlos usa botas pretas e o dublê sapatos brancos, revelando um erro de continuidade



Fonte: Fotogramas do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968).

Em cerca de oito minutos somos apresentados a aspectos com os quais conviveremos pelo restante do longa: a metalinguagem, a tomada da paisagem sonora pela performance do herói, *merchandising*, carros, ruídos (tiros, motores, freadas), uso apurado de recursos morfológicos e estilísticos por parte do diretor e o “claro esforço para dar a impressão de um eletrizante filme de aventura” (RAMOS, 2004, p. 199).

Ainda que a alegada sinceridade para com o seu público tivesse suas exceções, como no caso de esconder a cicatriz no pescoço e a deficiência na perna,

¹⁵ Nos extras do DVD do filme (2007), o diretor Roberto Farias elogia a coragem de Roberto Carlos, que ficou de pé, efetivamente, no vão de proteção que dava para os 710 metros de altura do Morro do Corcovado. O cantor, obviamente, não pode correr com a órtese que usa em sua perna direita, de modo que foi usado um dublê para a corrida. No entanto, o próprio Roberto Carlos ficou em pé e aparece, no corte, parando e se virando para os bandidos enquanto tem atrás de si o abismo. A seguir, ele dá o primeiro passo de uma nova corrida que de novo é realizada pelo dublê. Até hoje, em inúmeros *websites*, inclusive especializados, a informação é de que o cantor teria gravado toda a cena da corrida sobre a murada sem necessitar de dublê.

em geral ela funcionava para o *marketing* pessoal, que se estendeu ao filme, para além do que era visível. Suplantando o aspecto visual e da fruição que *Em Ritmo de Aventura* pode proporcionar, há várias perspectivas possíveis a partir das quais podemos lançar um olhar sobre a relação entre carros e Roberto Carlos, e os efeitos que essa fusão possam ter causado para a formação do imaginário e das representações da classe média conservadora brasileira, no final da década de 1960.

Como nosso enfoque é estabelecer paralelo do filme em contraponto com a cena sociopolítica brasileira no período de produção, lançamento e exibição do longa, intercruzamos algumas implicações políticas, antropológicas e de impacto na paisagem sonora das metrópoles, àquele momento. A partir da forma como o protagonista vê o mundo de dentro do habitáculo do seu automóvel em movimento, somada à noção de uso político e ideológico do barulho que automotores impõem à paisagem sonora, é possível inferir que, em plena repressão ditatorial, a classe média conservadora brasileira se espelhava nas representações audiovisuais do carro presentes no filme, vendo nela a liberdade individual e hedonista que pleiteava para si.

Além das implicações políticas que Roberto Carlos, suas músicas e a orquestração delas com ruídos dentro do filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*¹⁶, que a princípio ficam fora do campo de visão a partir de uma perspectiva superficial, há mais um aspecto que se faz pertinente destacar na presente análise, que é de ordem antropológica sob o viés da cultura material, dada em Miller (2013). Para este pesquisador, além de pertencermos ao universo geral do consumo, estamos também inseridos em um processo no qual fazemos objetos enquanto eles também nos fazem, especialmente os carros que, ao adquirirmos, produzem uma nova versão sobre nós na medida em que:

[...] têm efeitos em cadeia sobre outras formas culturais. Sabendo que minha família não me deixa ouvir Nirvana nem Hendrix em casa no volume que considero apropriado, posso meter o som na caixa a todo volume quando estou na estrada. Isso é um fragmento do que me faz ser o que sou, assim como outras implicações menos pessoais (embora muito poderosas) dos carros, como a indústria do petróleo e até as guerras (MILLER, 2013, p. 92).

Assim, escutando as canções de Roberto Carlos em seus carros, cantor e repertório devidamente aprovados pelas famílias brasileiras de classe média, essas

¹⁶ A título de exemplo, ao longo da trama, são mais de 100 explosões, equivalendo a cerca de uma a cada minuto.

passam a constituir uma autoimagem que desejavam impor sobre outras formas culturais, alicerçada em valores como Deus, Pátria e Família ao nível do discurso, apostolando a si mesmas como legítimos representantes de ideais superiores como a democracia (REIS, 2014, p. 48), palavra curiosamente evocada em conjunto com os militares. Como vimos, ostentar tal estandarte democrático tinha menos a ver com a dimensão real do termo, e mais com um carácter reivindicatório com vistas a garantir seu direito ao consumo, nem que para isso fosse necessário o expurgo dos direitos políticos de quem ameaçasse a sua posição na cadeia das coisas, como demonstraremos ao longo do presente texto.

2.8 A tomada da paisagem sonora brasileira representada no filme e a ideologia de fetichismo ao carro

É possível identificar o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* como exemplar de um fenómeno do século XX para o qual Schafer (2001) chama a atenção, que é a derrubada dos limites, na paisagem sonora, daquilo que é musical e não-musical (SCHAFER, 2001, p. 162); ou seja: a fronteira entre música e os outros sons que pertencem à paisagem sonora, não necessariamente musicais. Esse fenómeno, alerta o autor, fez com que a poluição sonora se tornasse não apenas um problema de saúde, mas um instrumento de poder, exercido por quem domina a máquina e o ruído que ela imprime nos ambientes, sem que haja percepção clara do receptor acerca da invasão da paisagem sonora.

Schafer adverte que emitir ruído é uma forma de manifestação de poder político. Ao fazer roncar o motor do automóvel ou da motocicleta, seu proprietário-condutor incorpora simbolicamente tal poder. Ainda que abordando tangencialmente, e a unir esse aspecto à análise fílmica e sócio-histórica, alinhamos a presente pesquisa à perspectiva oferecida pelo compositor e educador musical canadense quando afirma que “somente uma total apreciação do ambiente acústico pode nos dar recursos para aperfeiçoar a orquestração da paisagem sonora mundial” (SCHAFER, 2001, p. 18).

No caso do longa dirigido por Roberto Farias, percebe-se que o herói exerce o poder de dominar o espaço pelo controle da máquina e pelos estrondos com os quais ela agride os ouvidos e faz impor a presença do herói. Durante toda a trama, as canções e a voz de Roberto Carlos se fundem em pé de igualdade com uma quase

incessante saraivada de ruídos ligados à parafernália modernizante, do aço do chassi ao dos morteiros, da imponência do para-choque à dos fuzis, do rolamento veloz dos pneus ao avanço pesado das lagartas dos tanques¹⁷. Ao ser composta, em torno do ídolo, uma paisagem sonora violenta, bélica e ufanista de um lado, e hedonista, particularista e voltada ao entretenimento de outro, tal paisagem sonora comprova a entrega do poder político à personagem, pelo controle social a partir do ruído.

Enquanto o ídolo pilota e canta em tom de diversão, até mesmo com atitude algo irresponsável, o chamado ritmo de aventura deixa de fora do campo de visão qualquer discussão sobre os efeitos poluidores, sonoros e políticos de sua ação. Tais efeitos estão intrinsecamente relacionados ao simbólico do automóvel. Esse aspecto vai ao encontro da preocupação de Schafer (2001) quando afirma que:

Se há um problema de poluição sonora no mundo de hoje, isso se deve, com certeza, parcialmente e talvez mesmo extensamente, ao fato de os educadores musicais não terem conseguido dar ao público uma educação total no que se refere à consciência da paisagem sonora (SCHAFFER, 2001, p. 162).

Não é sem razão que educadores em geral, ao longo do século XX e nesse início de milênio, não adquiriram o costume de dar atenção às relações de poder que se dão na dimensão sonora do mundo e da sociedade. Por inúmeras razões, o processo de como se dá a obtenção de poder pela tomada da paisagem sonora não é percebido pelo grupo social. Uma das principais causas disso está no fato de estarmos diante de uma dupla diluição que enfumaça a linha que separa uma possível visão crítica informada e um simples deleite hedonista: (1) a diluição da música com o ruído e (2) a da ideia de entretenimento e lazer que borra a fronteira entre o que é diversão do indivíduo e o que é poluição sonora e projeto de poder político para a coletividade.

Assim, se *Em Ritmo de Aventura* obteve tamanho sucesso não foi por mera competência estética do diretor, mas porque este soube dar cores ao roteiro a partir de uma apurada demão de matizes subjetivos, e imperceptíveis à primeira vista, do momento sociopolítico que o Brasil vivia. Devidamente diluído em camadas simbolicamente carregadas e ao mesmo tempo invisíveis ao senso comum, um articulado e minucioso projeto de país fez com que o produto final *Roberto Carlos em*

¹⁷ Lagarta é como é conhecida a esteira sobre a qual os tanques avançam pelo terreno.

Ritmo de Aventura se tornasse um profícuo conjunto de signos com os quais a classe média conservadora se identificava, principalmente relacionados à ligação afetiva do brasileiro com o carro, sem que o público se desse conta do verdadeiro grau de indução ideológica que eles promoviam.

Na prática, a habilidade do cineasta deu vida a um conjunto de códigos visuais ligados ao carro enquanto objeto, somando a eles códigos narrativos relacionados ao desejo de consumir/possuir automóveis como símbolos de ascensão social. O conjunto visual resultante disso foi irretocavelmente empacotado por uma edição de trilha sonora formada por canções e *playbacks* relacionados ao prazer hedonista, e por diálogos e ruídos que remetiam à sensação de poder pelo domínio sobre o aço da maquinaria, que se universalizava no crescente meio urbano de então.

Enquanto pneus cantam e motores rasgam e tomam de assalto a paisagem sonora de todo um Brasil representado pelos monumentos e praias cariocas e pelo mar de prédios da capital paulistana, Roberto Carlos canta “Minha caranga é máquina quente, / eu sou terrível. [...] Você não sabe de onde venho, / o que eu sou / e o que tenho” (Carlos; Carlos, 1967). Podemos abstrair do conteúdo da letra uma imposição em tom mesmo de ameaça, evocando a sua origem, aquilo que ele é e o que possui. A ostentação do quanto ele se sente importante se soma à sua “máquina quente” e que, portanto, é melhor não provocá-lo. Enquanto a letra afirma e ratifica o controle do indivíduo sobre a máquina e sobre o espaço físico, o ídolo ao volante se sente empoderar e autoafirmar pela força do motor e seu ruído.

Assim, a soma entre música e som ambiente (no caso, ruídos) fazia com que o público de classe média se projetasse nas fantasias hedonísticas encarnadas no ídolo, e se identificasse com a ideia de que aquele estilo de vida estava intimamente atrelada à imposição do governo pelas armas, enquanto essa camada social desejava impor seus valores próprios em torno do que consumia, principalmente o carro.

2.9 O culto ao carro na Meca dos sonhos de consumo da classe média brasileira

Na sequência de número 27 (Passeio em Nova York, entre 75’27” e 78’18”) Roberto Carlos, recém desembarcado em Nova York, dirige um Cadillac vermelho, de bancos também rubros, fornecido pela General Motors americana, protagonizando um dos mais emblemáticos conjuntos de cenas da filmografia brasileira de todos os tempos.

Arriscando ser detida pela polícia caso fosse pega sem permissão ou seguro de responsabilidade civil para as gravações, a equipe foi parada por guardas. No entanto, isso ocorreu por conta da aplicação de uma multa de trânsito para Roberto Carlos. Era uma infração simples, mas que rendeu abordagem (HAVT, 2016). Nesse clima de aventura experimentado pela própria equipe de produção, o diretor Roberto Farias conseguiu reservar para o fim do filme o uso de códigos visuais inéditos até aquele momento da trama.

Pela primeira vez, o longa deixa de soar à uma nuvem de símbolos tomados por aleatórios, com a quebra evidente do frenesi de até então. A sequência faz parte de uma série de panorâmicas-*travelling* desde que Roberto Carlos sai do aeroporto de Nova York, agora com uma cadência que permite uma melhor fruição dos elementos cênicos. A velocidade dos movimentos de câmera e corte valoriza sobremaneira o espaço narrativo, com uma apropriação espaço-tempo que colocam em destaque o acontecimento e o lugar em que ele acontece (AUMONT; MARIE, 2011, p. 176-177).

A câmera nervosa da maioria das sequências de até então dá vez ao movimento que captura as vidraças de arranha-céus que refletem outros arranha-céus, criando um efeito de majestade da opulência daquela que já despontava como importante destino simbólico para o turismo de brasileiros ao exterior¹⁸.

Figura 3 – Roberto Carlos dirige um Cadillac em Nova York, sonho de consumo da classe média brasileira



Fonte: Fotograma do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968).

¹⁸ Brasileiros estão entre os grupos de turistas não norte-americanos que mais visitam Nova York (BUONO, 2019).

Roberto Carlos guia seu Cadillac com fisionomia introspectiva, um certo tom *Blasé*. É a mesma compleição ensimesmada da cena de sua ida de carro a uma pescaria solitária (64'11" a 64'39"). Desta vez ele está curtindo seu lazer hedonístico e solitário na Meca do sonho de consumo turístico, enquanto ouvimos *De que vale tudo isso*. Mergulhado na vontade de ter sua amada consigo, ele lamenta não poder mostrar/compartilhar com ela aonde ele chegou enquanto defende a pureza do seu amor.

De que vale tudo isso
se você não está aqui?
Meu amor, há quanto tempo
eu não falo com você.
Isto só me deixa triste
e sem vontade de viver.
E o meu amor que é puro,
pode crer, meu bem, eu juro,
é tão grande que duvido
que outro igual possa haver (Carlos, 1966).

O apelo melodramático, misto de autopiedade e chantagem emocional, induz a subordinação da amada ao **seu** amor e ao **seu** momento. Ainda que na seara da paixão amorosa, a letra revela dois dos pilares morais da distinção que viriam a se configurar no perfil da classe média brasileira em relação às camadas mais baixas, que é a noção platônica de virtude que separa os bons dos maus (SOUZA, 2018, p. 27), e a sua capacidade de reelaborar culturalmente tudo aquilo que o cerca a partir de uma subjetividade que considera única, somente sua, o que lhe conferiria o direito de usufruir solitária e individualmente do seu luxo e da sua ostentação.

Como vemos, a sequência do passeio em Nova York é carregada de potencial analítico que vai além de simplesmente colocar em evidência o prazer hedonista e individualista do ídolo do momento. Vemos na tela, com uso de forte apelo imagético, o consumo como o fenômeno que “aciona, pelo movimento de seus objetos/signos, diferenças dentro de códigos e valores dentro de hierarquias” (ROCHA, 1995, p. 154), estabelecendo a posição de pessoas e objetos dentro da ordem social.

Aqui, cabe tomar emprestado de McLuhan (2005) a noção do poder que o carro desempenhou na construção, tanto material quanto simbólica, do mundo como o conhecemos, no século XX, e a relacionarmos com a ideologia do fetichismo à máquina, em particular a exaltação ao automóvel como uma atitude de engajamento espiritual, presente no Manifesto Futurista de Filippo Tommaso Marinetti de 1909

(BERNARDINI, 1980, p. 11). Cronologicamente, tal simbologia data desde o advento dos primeiros automóveis, fazendo deles objeto de culto já mesmo pelas primeiras vanguardas artísticas.

Quando afirma que “o carro, mais do que qualquer cavalo, transforma o cavaleiro em super-homem” (McLUHAN, 2005, p. 250), este pensador deixa claro que, mais do que uma extensão e/ou um exoesqueleto metálico cuja conotação sexual e fálica faz os homens se sentirem maiores, o advento do carro redesenhou as formas externas (materiais) e as relações humanas no interior dessa materialidade, na medida em que:

[...] exerceu a típica pressão mecânica de explosão e de separação de funções. Rompeu os laços da vida familiar – ou assim pareceu agir – nos anos 20. Separou trabalho e domicílio em dezenas de subúrbios e estendeu muitas das formas da vida urbana ao longo das autoestradas, até que estas viessem a parecer cidades ininterruptas (McLUHAN, 2005, p. 253).

Já a questão automobilística como espécie de amálgama onipresente na construção do homem moderno, que o açoda em meio a uma avalanche de objetos que acabam isolando-o da coletividade, pode ser melhor compreendida a partir do texto que mudou os rumos da Arte Moderna na Europa, e que viria a servir de haste ao fascismo. Escrito por Marinetti a partir de um passeio que faz com seus amigos em um carro com o qual se acidentam (MARINETTI, 1980, p. 33), ao contrário de lamentar o fato, o poeta-ideólogo exalta o seu automóvel enquanto um ser vivo de sua intimidade – ele o chama de tubarão – que ressuscitou após receber um afago do seu dono, ou seja, pôde ser recuperado após o acidente. É então que Marinetti, depois dessa experiência, mesmo enfaixado devido aos ferimentos, passa a redigir os tópicos do emblemático manifesto que viria a marcar decisivamente a modernização na Europa e no restante do mundo.

Os 11 tópicos do Manifesto Futurista podem ser tomados sob o ponto de vista de uma exaltação violenta do “eu”, numa apologia grandiloquente à virilidade jovial e à guerra. Deixa claro que a volúpia por autoafirmação do homem moderno passa por dominar a mulher, queimar os livros de história, incitar às armas, paralisar o tempo e dominar o espaço, tanto físico quanto sonoro – tudo isso tomado a partir do ponto de vista de um motorista dentro de um automóvel. Marcado por uma “rica e movimentada fabulação, repleta de símbolos, alegorias e incitamento à ação” (BERNARDINI, 1980, p. 11), afirma o texto de Marinetti:

Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito de sua órbita. [...] O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente. Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher (MARINETTI, 1980, p. 34).

Cabe destacar que o ideólogo esteve no Brasil por duas vezes, em 1926 e 1936 (ROCHA, 2002), quando foi aplaudido pelas elites nacionais, com as quais, já naquele período, se identificava a ainda insipiente classe média brasileira de então. À época, tais elites do nosso país bradavam e militavam pelo racismo científico e pelo branqueamento da nação (CAMARGO, 2015, p. 13), aspirando, assim, se aproximarem de ideais da modernidade europeia da qual Marinetti era ilustre representante.

A classe média brasileira que se sente atraída pelos sonhos de consumo presentes no filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, se vê encarnada no seu ídolo desfilando com sua armadura moderna enquanto tudo o que o preocupa são **as suas coisas, as suas razões, os seus amores, o seu volante, o seu carro**. É o fenômeno segundo o qual os indivíduos se liberam dos vínculos históricos com o seu tempo e o seu espaço, a fim de se distinguirem uns dos outros (SIMMEL, 1973, p. 27). Importa-lhes, sobremaneira, o seu desfrute, declarando guerra a qualquer ideal libertário que ameace o seu status, lançando mão do patriotismo e do militarismo para defendê-lo.

Para deleite das plateias que lotaram os cinemas para assistirem *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* ao longo de todo o ano de 1968, o ídolo dirige cercado pela pomposa selva de catedrais financeiras de *Wall Street*. O ponto de vista do protagonista é explorado com cortes rápidos na única sequência de todo o filme que foi rodada à noite, numa clara opção estética de Roberto Farias para destacar os neons piscantes das fachadas de hotéis, restaurantes, teatros e, claro, da Coca-Cola, mais precisamente *Coke*.

Mais do que atizar desejos, essa sequência legitima o individualismo consumista e onírico de um lado, e a ousadia potente de quem domina a máquina de outro, usufruindo do poder que ela exerce para se impor sobre as outras pessoas consideradas menos merecedoras e de classes inferiores, traço típico do perfil da classe média conservadora brasileira, que se via representada e protegida em seu

direito ao consumo pela ditadura do regime civil-militar vigente, principalmente do meio para o fim da segunda metade dos anos 1960.

3 A POLÍTICA DO REGIME DITATORIAL E O FILME *ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA*

3.1 A disputa pela narrativa social brasileira

Há uma tendência de consenso, no meio acadêmico, de que o golpe civil-militar de 1964, e os 21 anos de ditadura que ele viria a instaurar, não foram uma ruptura e, sim, uma continuidade. A derrocada do presidente João Goulart a 1º de abril daquele ano, que sucumbiu diante de tropas mau-equipadas que saíram de Juiz Fora/MG a caminho do Rio de Janeiro/RJ em 30 de março (REIS, 2014, p. 44), apenas formalizava uma construção de projeto golpista que já se articulava há ao menos três anos.

Para fins de nossa investigação, tal noção de continuidade nos serve de delimitação do período, a fim de compreendermos que em parte considerável do século XX o simbólico, no sentido dado por Pierre Bourdieu (2020), foi sendo aprimorado e usado pelo aparelho estatal de modo articulado e progressivo. A inserção do Brasil na modernidade, iniciada na década de 1920; passando pela ditadura do Governo Vargas (1937 a 1945) e chegando à instável fase democrática entre 1946 e 1964, foi marcada pela formulação e controle sobre as representações simbólicas pelo Estado. A partir do golpe civil-militar, esse processo se intensificou na medida em que houve uma aposta cada vez maior na centralização das ações no setor cultural (MAIA, 2010, p. 190).

Tal estratégia serviu ao Governo Federal para criar uma memória que legitimasse suas opções políticas que visavam, via de regra e principalmente nos anos 1950 e 1960, manter a subordinação ao capital estrangeiro “reforçando assim a industrialização dependente e oprimindo as organizações populares e sindicais como forma de manter os salários baixos” (SOUZA, 2018, p. 138).

Trata-se de uma lógica de *status quo* dominante no Brasil cuja legitimação via dimensão simbólica foi procurada, em maior ou menor medida a depender da época, no setor intelectual. A crise política da Primeira República, a revolta dos suboficiais do tenentismo entre 1922 e 1927 e a Revolução de 1930, por exemplo, foram processos que resultaram na convocação de intelectuais para “propor mecanismos para o

desenvolvimento do país, debruçando-se na tarefa de construir a identidade, a memória, e finalmente, os rumos da nação” (MAIA, 2010, p. 192).

A partir dos anos 1950, aumenta a importância legitimadora pelo setor cultural e sob anteparo intelectual, na medida em que se dá um paulatino avanço das tecnologias comunicacionais, uma diversificação econômica e a ampliação do mercado de bens culturais na América Latina (GARCÍA CANCLINI, 2006b, p. 85). Especialmente no Brasil, esse cenário ampliou a disputa entre grupos sociais, sempre pleiteando benesses em torno do Estado, sobre quem detinha o poder de definir qual é o problema da nação e, assim, legitimar-se para falar em nome dela. A lógica por trás de obter a validação social sobre a sua própria narrativa do estado das coisas, era que a promessa de solução desse suposto problema, seja ele qual fosse, levaria à manutenção no poder do grupo que a sustentasse (BOLAFFI, 1982, p. 39).

Em linhas gerais, desde o Brasil Colônia até a década de 1950, a lógica reinante da narrativa social brasileira foi ditada pelas elites aristocratas e grupos ligados a elas, sendo que seus objetivos se resumiam a sufocar outros arranjos produtivos (SOUZA, 2018, p. 83). No entanto, com a rápida industrialização que começa justamente nos governos Vargas (1951-1954) e Kubistchek (1956-1961), ingressam, na luta por definir qual era o problema da nação, mais atores políticos e sociais que passam a ameaçar tais elites agrárias. Esse processo se acirra exponencialmente no período imediatamente anterior ao golpe de 1964 e logo depois dele, na medida em que há uma ampliação do volume e da dimensão do mercado cultural (ORTIZ, 2011, p. 82).

Assim, cresce proporcionalmente a este mercado, no Brasil e no mundo, a disputa pela hegemonia da narrativa social que se quer impingir à maioria da população brasileira, com vistas, claro, a orientar a política de Estado. Da mesma forma como até então esse processo vinha favorecendo as elites agrárias, o objetivo agora era a manutenção no poder para fazer valer as vontades políticas e econômicas do grupo que tomasse a dianteira, cultural e midiaticamente falando, naquele momento de importantes transformações sócio-político-culturais.

Mais fatores deram o tom acirrado da disputa pelo poder, no início dos anos 1960. Dentre eles, o aumento da população alfabetizada e a circulação de jornais e revistas impressos que resultavam na formação de uma cultura política em países da América Latina (GARCÍA CANCLINI, 2006b, p. 84). Tal cenário se soma ao *boom* da mídia audiovisual ocorrido à época, gerando um desafio de importantes proporções

para as elites nacionais, agora já com significativa influência de capital industrial multinacional.

Um dos caminhos encontrados pelos grupos que disputavam o poder foi a ampliação da ideia de que organizar a nação começava por organizar a cultura, começando tal processo pela “divulgação da produção cultural e a definição dos padrões culturais adequados ao direcionamento político imprimido pelo Estado” (MAIA, 2010, p. 188).

A razão pela qual é relevante discorrer sobre a conjuntura sociopolítica brasileira, enfatizando a importância estratégica da dimensão cultural, e consequentemente simbólica, está em identificarmos, no filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, qual é o seu papel e a sua importância a partir de sua repercussão, em termos de bilheteria, e de seu compromisso com o governo federal.

3.2 A guerra simbólica como estratégia de controle social

Em 1967, o governo, que até então, se sabia, era assumidamente autoritário, passa para uma ditadura de fato e de direito (REIS, 2014, p. 66). Ao mesmo tempo, para fins de refrear grupos adversários que se organizavam na resistência, julga que é hora de reforçar a noção de integração nacional como instrumento político, haja vista uma dupla ameaça que se agigantava: 1) o aumento da participação política da população e, 2) o advento da cultura de massa, que avançava no sentido de derramar produtos culturais que agora colonizavam os espíritos, e não apenas territórios geográficos (MORIN, 1997, p. 13).

Em face da complexidade que as elites de sustentação ao regime ditatorial encontravam para continuar a impor os rumos políticos da nação, tornou-se imprescindível lançar mão de expedientes mais sofisticados de controle social que até então não haviam sido necessários e/ou experimentados, ao menos em escala. Conforme aponta Souza (2018), até o final da década de 1920 não existia, no Brasil, um projeto articulado em torno de uma unidade nacional.

A dinâmica comercial era regionalizada e gravitava ao redor de tradições ideológicas próprias de cada local/estado. Com a ascensão de Getúlio Vargas em 1930 e o relativo afastamento das elites agrárias do poder decisório, especialmente a

paulistana, estas perceberam que as classes médias urbanas precisavam ser devidamente controladas (SOUZA, 2018, p. 103).

Assim, o governo ditatorial iniciado em 1964 ressuscita, em superlativa medida, três elementos fundamentais para a (re)tomada do poder por parte das elites econômicas, principalmente rurais, que se deu a partir dos anos 1930: 1) a criação de um mito nacional hegemônico; 2) o uso de um aparato legitimador dos intelectuais; 3) a atuação da imprensa também para legitimar supremacias.

É a luta pela conquista do mito nacional hegemônico que permite colonizar a cabeça da população como um todo em benefício de uma pequena elite. [...] A dominação econômica e política precisa dos intelectuais porque a legitimação dos privilégios injustos precisa parecer justa e desejável. [...] Já na década de 1920, a mesma elite havia montado o principal aparato estrutural de dominação ideológica das outras classes, ou seja, a imprensa (SOUZA, 2018, p. 112-113).

Tal mecanismo de controle ideológico encontra, entre meados dos anos 1950 e início dos 1960, uma classe média urbana formada por segmentos bem definidos que vinham se sentindo ameaçados pelo nacional-estatismo que visava fortalecer a indústria nacional – e, portanto, gerar empregos qualificados e melhor remunerados, o que tenderia a mudar, em alguma medida, a abismal desigualdade social que imperava no país (SOUZA, 2018, p. 99).

Essa classe média, que opta por se identificar com as elites econômicas e à chamada direita conservadora, tinha suas próprias demandas e melindres: coronéis com baixos soldos, patrões insatisfeitos com aumento de salários aos trabalhadores e a imprensa que se articulava politicamente junto à UDN (União Democrática Nacional), partido conservador que sistematicamente era derrotado nas urnas (CALDEIRA *et al.*, 1997, p. 292-293).

Tais demandas acabariam dando base e munição a um projeto golpista que sofrera um inesperado desmantelamento a partir de um episódio dramático, ocorrido 10 anos antes e que adiaria os planos de tomada de poder via golpe militar. O tiro que Vargas desfere em seu próprio coração a 24 de agosto de 1954 acaba atingindo seus adversários na medida em que a grande comoção popular, que levou multidões às ruas para chorar a sua morte, enfraqueceu as pretensões de golpe. O vice-presidente de então, o advogado Café Filho, assume e garante a realização de eleições democráticas (MARKUN; HAMILTON, 2001, p. 65-66), não sem claro, grande

turbulência se abater sobre a frágil democracia que imperava no Estado brasileiro, especialmente àquele momento.

Foi, no entanto, um adiamento e não uma mudança de rumos. Estava em marcha, e não se arrefeceu, uma lógica relativamente simples que já imperava desde a década de 1930 entre as elites brasileiras, principalmente agrárias: como não era viável controlar a classe média a pulso de ferro via aparato policial da mesma forma como se fazia com a classe trabalhadora e camponesa empobrecida, a solução seria recorrer à violência simbólica, nos termos que aqui consideramos a partir do conceito dado por Bourdieu (2020), segundo o qual o poder simbólico se torna eficaz porque dele resulta o:

[...] poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) [...] (BOURDIEU, 2020, p. 11).

É aqui que nossa análise começa a localizar historicamente, de modo mais específico, onde está inserido o longa-metragem *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*. Conjugando os elementos narrativos, estéticos, político-contextuais e sócio-históricos do filme, é possível tomá-lo por documento e índice da formação cultural e simbólica da classe média brasileira que, no final dos anos 1960, ganhava em importância estratégica ao então projeto de controle sociopolítico do país. Antes de arremetermos, no entanto, novamente à análise de aspectos fílmico-musicais específicos, é oportuno elencar aqui mais um traço da fisionomia ideológica brasileira, presente no momento que estamos retratando.

É preciso sublinhar que, em nosso recorte temporal de análise, estamos assentados exatamente em um dos nós górdios da ditadura civil-militar brasileira, ainda em seus primeiros e decisivos anos, que é a sua dimensão psicossocial. Estava sendo travada, nos idos de 1967-1968, que é exatamente onde se insere no calendário a produção de Roberto Farias, uma velada, mas nem por isso menos acirrada, guerra simbólica que, ainda que no território dos espíritos, para usar o termo de Morin (1997), ganhava um protagonista bem definido: a classe média, que é formada por um grupo que havia acumulado privilégios e favores com o nacional-estatismo de Vargas e JK, mas que agora nutria um:

[...] Grande Medo de que viria um tempo de desordem e caos, marcado pela subversão dos princípios e dos valores vigentes, inclusive dos religiosos. A ideia de que a *civilização ocidental e cristã* estava ameaçada no Brasil pelo espectro do *comunismo ateu* assombrava as consciências, trabalhadas há décadas por meticulosa e persuasiva propaganda contra a *ameaça vermelha* financiada pelo *ouro de Moscou* (REIS, 2014, p. 37-38).

Estava dada a armadura ideológica com a qual a classe média conservadora brasileira se blindaria em contraponto ao avanço da participação política das massas e às chamadas reformas de base prometidas pelo então presidente João Goulart, ou Jango, como era e ficou sendo conhecido historicamente. Uma torrente produção de significados, cujo magma era o medo, é posta em marcha pelo complexo IPES/IBAD (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais e Instituto Brasileiro de Ação Democrática), órgãos que representavam a elite orgânica dominante – militares intelectuais e tecnocratas empresários associados ao capital multinacional –, que passaram a cooptar e financiar:

[...] uma ampla campanha de desgaste do governo Goulart e do nacional-reformismo. Essa campanha político-ideológica visava impedir a solidariedade das classes trabalhadoras, conter a sindicalização e mobilização dos camponeses, apoiar clivagens ideológicas de direita na estrutura eclesiástica, desagregar o movimento estudantil e bloquear as forças nacional-reformistas no Congresso e, ao mesmo tempo, mobilizar as classes médias como a massa de manobra da elite orgânica (SIMÕES, 1985, p. 26).

Com o apoio de grandes jornais da época, como *O Estado de S. Paulo*, em cujos editoriais conspirava-se abertamente contra Jango (AQUINO, 1999, p. 39), a classe média conservadora vai à carga com valores morais que criminalizavam atos reivindicatórios como baderna, estudantes protestando como jovens transviados e toda forma de organização popular como esquerda subversiva que estava disposta a pilhar a pátria. Em suma, o aparato ideológico de direita usava como estratégia a sistemática criminalização de movimentos populares, associando-os ao crime enquanto “alimentavam a ideia de que importante era aniquilar o inimigo detestável, apoiado pelo movimento comunista internacional” (GODOY, 2014, p. 190).

Cabe observar, aqui, que no longa de Roberto Farias os bandidos-vilões são associáveis, pelas vestes, sotaque e barba, a estereótipos de russos, muçulmanos e

cubanos, perfis identificados pela cinematografia de Hollywood¹⁹ que desde o início da Guerra Fria, no pós-Segunda Guerra, como inimigos da América (SCHACHT, 2019). Essa estereotipagem, que poderia passar por um simples dado visual enumerável enquanto código narrativo, é, na verdade, filiada genealogicamente à um construto ideológico sofisticado e elaborado literalmente na caserna, aqui mesmo no Brasil.

O aparato simbólico, com o qual se arma a direita e a classe média conservadora brasileira, foi meticulosamente desenhado já em meados dos anos 1950, e justamente dentro dos quartéis. Nas dependências da Escola Superior de Guerra (ESG) é formalizada uma gramática ideológica que culminaria no rompimento com a democracia, ainda que em nome dela, em 1º de abril de 1964.

Trata-se da ideologia de Segurança Nacional que, na forma de uma linha de pensamento agora mais densamente consubstanciada, já havia surgido enquanto doutrina de defesa contra inimigos externos em 1946 (ALVES, 1984, p. 108), no governo do presidente Eurico Gaspar Dutra (1946-1951). A origem de seus fundamentos se deu no *National War College*, uma unidade de ensino norte-americana, localizada em Washington D.C., que é ligada ao Exército dos Estados Unidos.

Tal ideário passa a ser aprimorado pelo prestigiado então Coronel Golbery do Couto e Silva que, apoiado nos ensinamentos de Durkheim sobre solidariedade orgânica da nação, conclui, em 1958, um tomo intitulado *Planejamento Estratégico*, que viria a servir de cartilha do ideário militar, mas com ampla aceitação entre elites agrárias e a classe média conservadora.

Nessa obra, o militar, que foi o criador do Serviço Nacional de Informação²⁰ e Ministro da Casa Civil dos governos Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista Figueiredo até 1981, consolida dois pilares de sustentação do regime civil-militar brasileiro: 1) a guerra psicossocial contra o chamado inimigo interno e 2) o controle centralizado sobre o setor cultural.

¹⁹ Racismo, sexismo e anticomunismo atravessam o cinema produzido nos Estados Unidos desde os anos 1920, intensificando seu caráter de enaltecimento dos valores americanos em detrimento de seus inimigos históricos, sejam eles políticos, econômicos e ideológicos.

²⁰ Ainda que a intenção das altas patentes do Exército, incluindo o presidente Castello Branco, não fosse explicitamente criar um órgão secreto de perseguição política (ALVES, 1984, p. 72), na prática o Serviço Nacional de Informação (SNI) funcionou como uma agência de espionagem instituída oficialmente pelo Decreto-Lei Nº 4.341, de 13 de junho de 1964, tornando-se a ferramenta institucional do Poder Executivo para instrumentalizar e operacionalizar toda sorte de métodos repressivos postos em marcha, a partir de então.

A ideia de combater um inimigo interno emerge do cenário internacional da Guerra Fria em que os Estados Unidos temiam o avanço, via infiltração de guerrilheiros insurretos e de ideários comunistas, tal como ocorrera com sucesso em Cuba no ano de 1959, quando Fidel Castro derrubara Fulgêncio Batista e instaurara o comunismo na ilha (REIS, 2014, p. 38).

Assim, tendo em favor de si a suposta – e temida – possibilidade da chamada comunização do Brasil, somada a uma tradição anticomunista que predominava entre as elites brasileiras desde a década de 1920, Couto e Silva redige, já no item número 1 do que chamou de Conceito Estratégico Nacional, o cerne ideológico de um combate total, incluindo o âmbito psicossocial, contra quem dentro do país se insurgisse contra o Poder Nacional, na medida em que a segurança partia:

[...] em tempo de paz e durante a guerra, do conjunto de ações estratégicas, visando, tanto no **âmbito interno** como no campo internacional, à **superação ou neutralização dos antagonismos** que se manifestem contra a consecução ou salvaguarda daqueles Objetivos Nacionais (SILVA, 1981, p. 59, grifos nossos).

Ato contínuo a esse controle interno, que se ampliava à dimensão simbólica, era a centralização do setor cultural que passa a ter uma função social integradora, fundamental ao controle social que se pretendia.

A noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma postura política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais. “[...] A única condição é que esse poder seja submisso ao Poder Nacional com vistas à Segurança Nacional” (ORTIZ, 2011, p. 82).

As diretrizes doutrinárias apontadas por Couto e Silva, em sua obra, serviriam de lastro ideológico à uma linha de atuação que se materializaria em duas frentes de controle que estavam intimamente interligadas: a) de um lado, o controle cultural a partir da instalação, em fevereiro de 1967, pelo presidente Castello Branco, do Conselho Federal de Cultura (CFC) (MAIA, 2010, p. 191); b) e, de outro, o controle civil pela repressão propriamente dita e agora avalizada pela Constituição promulgada em 24 de janeiro de 1967.

Na próxima seção abordaremos sobre como esses instrumentos do governo ditatorial se tornam importantes para compreendermos como o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* representa um produto, em si mesmo, em total consonância e

com serventia específica diante dos chamados Objetivos Nacionais do Governo Federal de então.

3.3 O filme como instrumento simbólico do regime civil-militar

Como vimos até aqui, o projeto de controle das forças ditatoriais civis e militares que se instrumentaliza nos anos seguintes ao golpe de 1964, é embasado na tomada da dimensão simbólica a partir de órgãos oficiais e na letra da lei. Enquanto o Conselho Federal de Cultura visava uma política cultural “com o objetivo de construir uma nação desenvolvida e harmônica” (MAIA, 2010, p. 187), promovendo uma unificação e domínio político e social por meio da simbologia patriótica, o artigo 91 da nova Carta Magna, publicada um mês antes, que rezava sobre a Segurança Nacional, garantia que:

Indivíduos e organizações poderiam ser considerados criminalmente responsáveis por deixar de fornecer informação sobre as atividades daqueles considerados pelo Estado como parte do “inimigo interno”. Como em qualquer Estado totalitário, os indivíduos eram juridicamente transformados em informantes (ALVES, 1984, p. 108).

Nesse ponto, é importante lançar um olhar mais detido ao desenrolar cronológico dos acontecimentos sócio-político-culturais do primeiro semestre de 1967, para fins de localizarmos pontualmente o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* nesse contexto. Isso nos possibilita abstrair dos elementos fílmicos o potencial de revelar aspectos sócio-históricos que não são detectáveis sob uma visada superficial do longa-metragem.

Os acontecimentos que acabam sendo determinantes para que o longa se encaixe – e seja justificável aferi-lo – para além de sua dimensão estética, podem ser enumerados em quatro atos de uma mesma linha cronológica, dados em sequência: 1) em janeiro de 1967, é outorgada a nova Constituição, que legaliza a vigilância e os métodos do regime civil-militar, o que inclui, na prática, o expediente do sequestro e da tortura; 2) em fevereiro, cria-se o Conselho Federal de Cultura, que recebe o direcionamento de unificar a narrativa nacional em torno dos valores cívicos que consolidassem a ideia de Estado-nação (MAIA, 2010, p. 194); 3) em março, assume a presidência do Brasil o General Artur da Costa e Silva que, “apesar de seus

compromissos com a chamada linha dura, vinha com promessas de reconciliação democrática e de desenvolvimento econômico” (REIS, 2014, p. 66).

Antes de completarmos essa lista relacionando o filme de Roberto Farias a uma determinada linha de atuação governamental, cabe destacar que o novo mandatário em chefe do governo ditatorial lança mão de um duplo movimento, no sentido de unificar a narrativa social brasileira. Com vistas a um controle total que afastasse, segundo seu ponto de vista, o perigo de qualquer insurreição comunista, Costa e Silva levará, às últimas consequências, duas ações que serão a tônica de todo o restante do período de ditadura que se estendeu até 1985: a) disseminar, via setor cultural, a propaganda cívica de uma nação harmônica e, b) controlar juridicamente cada cidadão que discordasse das ações e métodos do governo federal.

À luz desses dois pilares estratégicos, cabe elencar o quarto acontecimento cronológico que alinha o filme ao contexto sociopolítico brasileiro do primeiro semestre de 1967: 4) em um momento que não podemos precisar especificamente a data, mas que foi entre março e junho, o diretor Roberto Farias procura o comando do 1º Exército, na pessoa do General Adalberto Pereira dos Santos, que por sinal viria a se tornar o Chefe do Estado-Maior do Exército quando da promulgação do AI-5 e, depois, vice-presidente da República do governo Ernesto Geisel (1974-1979).

Conforme já vimos anteriormente, Roberto Farias propõe, em troca de apoio institucional e do ponto de vista de logística cênica, passar uma imagem positiva das Forças Armadas para a população brasileira (GUEDES, 2020, p. 238). Eis como se insere, no contexto sócio-político-cultural brasileiro, o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*: a proposta do longa se encaixou à ideia do recém-empossado presidente Costa e Silva, que era a de transparecer que estava disposto a uma reconciliação democrática, desde que o modelo não fosse desafiado por outros grupos e interesses. No entanto, àquela altura em que o contato foi feito por Roberto Farias, já havia sinais de que “o diálogo prometido funcionava mal, ou não funcionava” (REIS, 2014, p. 69).

Vale destacar, aqui, que se fosse possível tirar um retrato do momento sócio-histórico do ano de 1967, o filme já apareceria, não sendo total ineditismo da presente pesquisa estabelecer essa relação, embora aqui a estejamos destrinchando. O próprio historiador Daniel Aarão Reis (2014), ao descrever a “complacência, indiferença ou a cumplicidade franca em relação ao regime ditatorial” (REIS, 2014, p. 68), cita textualmente o filme com o então ídolo da Jovem Guarda.

Ao relacionar as obras cinematográficas que fariam parte da resistência ao regime em comparação a outras que geravam grandes bilheterias, o autor deixa claro que os filmes que traziam crítica social recebiam públicos reduzidos. Pelo contrário, aqueles que aparentemente levavam apenas entretenimento descomprometido, acabavam recebendo mais público justamente de uma camada que tinha condições de pagar ingresso, ou seja, de uma classe média ou de quem aspirava pertencer a ela. O referido historiador, ao descrever o cenário sócio-político-cultural da virada de 1967 para 1968 salienta que:

[...] em relação ao cinema, a memória social compraz-se até hoje na ênfase a certos filmes e autores, como *Os fuzis*, de Ruy Guerra, ou *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, obras clássicas de uma cinematografia de resistência. De alta qualidade estética, atraíam reduzido público. Os campeões de bilheteria eram Roberto Farias com um filme sobre Roberto Carlos, melhor bilheteria de 1968 [...] (REIS, 2014, p. 69).

Dessa forma, o longa se encaixa a uma genealogia dos fatos que nos permite tomá-lo por um produto cultural de massa carregado de uma importante carga simbólica que, além de ser um índice de seu tempo, estava intrinsecamente ligado aos propósitos de controle psicossocial que o regime ditatorial de então tomava por meta, inclusive, institucional.

No entanto, no filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* fica evidente não apenas a propaganda de natureza cívica que intencionava atrair simpatia ao regime civil-militar, o que fica evidente no uso da Esquadrilha da Fumaça (sequência 21, de 60'04" a 63'00"), do chapéu de capitão da Marinha usado por Roberto Carlos (sequência 23, de 63'29" a 66'53") e da aparição amigável dos fuzileiros do Exército que poupam a vida dos bandidos no final (sequência 30, de 82'39" a 89'57"). Além de aspectos mais estritamente políticos, tal como a vigilância e a cultura do medo, aparece de modo explícito, ao longo do filme, um expediente amplamente utilizado pelo governo ditatorial brasileiro, que é o sequestro, prática também usada por grupos de resistência armada ao então regime opressor (CARMO, 2001, p. 96).

Conforme veremos a seguir, a habilidade do diretor Roberto Farias em acomodar interesses comerciais, institucionais e os pessoais de Roberto Carlos, tem o seu ápice na conjugação lúdica – e aparentemente despretensiosa – de um elemento de fundo do cenário político brasileiro, que era o rapto de pessoas, com outro elemento caro ao contexto socioeconômico do final dos anos 1960, que era o

desejo de consumo que predominava entre todos que queriam ascender socialmente, principalmente em metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro.

3.4 A fusão cênica entre sequestro e promessa de acesso ao consumo

É importante reforçar, neste ponto, que o objetivo desse trabalho não é decifrar intenções ideológicas suspeitas de Roberto Farias ao escrever o roteiro e filmar *Em Ritmo de Aventura*. Pelo contrário, o que estamos aqui escrutinando, sob a premissa de que no longa existem camadas simbólicas passíveis de análise, revela uma proeza filmográfica de notável magnitude, que consistiu em alinhar simbolismos subjetivos e sutis de forma estético-cinematográfica sem deixar de atender ao que o diretor sabia servir para uso político do filme pelo governo federal.

No entanto, indo ao registro fílmico – ou seja, o que está morfologicamente visível de fato em termos de campo (tudo o que a câmera registra), quadro (o retângulo que vemos projetado sobre uma superfície plana), ângulo (o que vemos na tela medido em graus) etc. –, e levando em conta que “a ideologia de um texto está nesse texto” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 272), vamos encontrar um aspecto central do próprio conceito de ideologia, enquanto instrumento simbólico a serviço de um determinado projeto de poder, que é o aspecto lacunar, amplamente usado no longa ora analisado.

A chamada lógica lacunar, ou lógica do branco, nos termos colocados por Chauí (1981), se dá quando o não-dizer se torna a própria tática de comunicar aquilo que deveria ser imposto, evitando/neutralizando qualquer resistência, visto que:

[...] Através da ideologia, são montados um imaginário e uma lógica da identificação social com a função precisa de escamotear o conflito, [...]. Não é por obra do acaso, mas por necessidade, que o discurso do poder é o do Estado nacional, pois a ideologia nacionalista é o instrumento poderoso da unificação social, não só porque fornece a ilusão de comunidade indivisa (a nação), mas também porque permite colocar a divisão fora do campo nacional (isto é, na nação estrangeira) (CHAUÍ, 1981, p. 21).

Assim, o elemento ideológico, aqui posto enquanto Estado nacionalista, que não aparece explicitamente no longa, fica patente, por exemplo, na estereotipificação dos bandidos como inimigos russos, cubanos ou muçulmanos. É preciso, entretanto, ressaltar que o fio condutor da narrativa de Roberto Farias, ao longo de todo o filme,

não estabelece correlações simples ou facilmente dedutíveis, embora elas estejam lá e em considerável medida.

Ocorre que por debaixo das opções estéticas declaradas pelo diretor de que teria pensado na ajuda do Exército “para fazer uma coisa bem ampla, talvez um pouco inspirada no filme do James Bond” (GUEDES, 2020, p. 237), há uma significativa margem lacunar. O longa é cindido, do começo ao fim, por fendas narrativas que permitiram que ele fosse plasmado por ao menos um conceito aplicado pelos militares do governo ditatorial de então, que era justamente alcançar “a conversão mais fácil e rapidamente pela infiltração insuspeitada de uma ideia diferente ou por um argumento que contorne a oposição instintiva” (HART, 1967 *apud* GODOY, 2014, p. 61).

Assim, por exemplo, no filme não se fala abertamente da grandeza do Estado-nação brasileiro, mas podemos inferir o código narrativo que assim podemos descrever: bandidos estrangeiros perseguindo um herói brasileiro, o que escamoteia o nacionalismo presente no filme enquanto mecanismo de controle social do governo. Usando dessa lógica de análise, podemos avançar e questionar, por exemplo, por qual razão o herói e seus amigos, o grupo RC-7²¹, são sequestrados e colocados em um cativeiro que é uma sala de estar confortável, sem se importarem com o fato de estarem sendo vigiados e sob a mira de metralhadora. Cercaremos essa questão com maior minúcia, a partir daqui.

Em 1967, quando o filme de Roberto Farias foi rodado, a prática do sequestro já era um elo vital do processo que fez da tortura e da morte uma política de Estado no Brasil (GASPARI, 2002, p. 18). Embora esse método tenha tomado grandes proporções a partir do AI-5, com o recrudescimento do regime no final de 1968, a noção de repressão, tomada por doutrina, estava presente desde 1964 enquanto método recorrente (ALVES, 1984, p. 171).

O sequestro também foi usado ostensivamente por grupos de resistência armada ao regime ditatorial entre 1969 e 1972, quando integrantes da diplomacia dos Estados Unidos, Japão, Alemanha e Suíça foram feitos de reféns (REIS, 2014, p. 74-75). A pesada repressão das forças militares e paramilitares do Governo Federal acabou por exterminar ações como essas, que foram desaparecendo na mesma medida em que seus organizadores foram sendo sequestrados e mortos. Ao todo,

²¹ Os sete integrantes do Conjunto de músicos de Roberto Carlos – Bruno, Dedé, Gato, Maguinho, Nestico, Raul e Wanderley – que formavam o então chamado RC-7, fazem importante participação como coadjuvantes no elenco do filme.

entre 1964 e 1985, foram 434 pessoas desaparecidas ou assassinadas, e mais de 20.000 foram raptadas e torturadas²².

Em 1967-1968, período em que se deu a produção e o lançamento de *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, a sociedade se encontrava mergulhada na cultura do medo em que qualquer pessoa – um vizinho, parente ou amigo – podia ser um delator em potencial devido ao artigo da Constituição que, como vimos anteriormente, impingia punição a quem soubesse e não delatasse ações contrárias ao regime. Pairava, na atmosfera social da nação, um clima de coação generalizada sob o qual “a população sabia, assim, da existência da repressão, e experimentava a realidade da violência institucionalizada de Estado” (ALVES, 1984, p. 169).

Espécie de retrato em movimento fiel desse momento sócio-histórico, o longa de Roberto Farias revela, a partir de uma decomposição fílmica, ao menos dois aspectos relacionados ao consumo e à classe média conservadora que dava sustentação ao regime civil-militar: a) a relação entre consumo, tecnologia e controle/vigilância das pessoas ao estilo *big brother*, e que para efeitos deste texto definimos como **olho-que-tudo-vê**, que aparece em seis sequências (11, 13, 17, 24, 26 e 31, conforme anexo 2), e b) o expediente do sequestro, que está presente em nada menos do que 12 (4, 8, 9, 11, 12, 13, 16, 18, 23, 24, 25 e 26) do total das 32 sequências que compõem o filme. Isso corresponde a quase metade de toda a trama.

De pronto, cabe ressaltar que as determinações mútuas entre o filme e a realidade social da época possuem um caráter ambíguo e ao mesmo tempo complementar. Se de um lado o aspecto lúdico dá o tom brincalhão estilo *non-sense* do longa, por outro o uso sistemático do sequestro, do cativo e da vigilância relativizam e naturalizam os métodos severamente utilizados pelo regime ditatorial de então.

A validação dessa percepção pode ser obtida a partir da análise fílmica que propomos neste capítulo. Para o recorte das sequências relacionadas ao sequestro, escolhemos um elemento cenográfico que aparece em todas as vezes em que o protagonista é sequestrado pelos bandidos. Trata-se da sala de estar, que serve de locação em seis das 12 sequências relacionadas ao rapto como elemento narrativo.

²² Entre 1964 e 1968, foram torturados e assassinados 34 inimigos do regime. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/quantas-pessoas-foram-mortas-e-desapareceram-durante-ditadura-militar-brasileira.phtml>. Acesso em: 19 jun. 2021.

A cada vez que Roberto Carlos é sequestrado é levado/acomodado a uma sala de estar, cujos códigos visuais são os seguintes: sofás, mesa de centro, tapetes, cortinas, lustres, abajures e decoração formada por quadros e esculturas. Sempre em ambientes confortáveis, o ídolo ora está cercado pelos bandidos (sequência 4, de 13'22" a 15'26"), ora está compondo uma canção no cativado enquanto é observado pelo olho eletrônico do computador da personagem Brigitte, que até esse momento da trama é identificada como vilã (sequência 11, de 23'39" a 29'57").

Em outras duas oportunidades, também sob a guarda dos vilões, o ídolo está devidamente acomodado em salas requintadas – quando escreve respostas para as cartas que recebe de suas fãs (sequência 16, de 43'16" a 44'20") e, ao ser capturado novamente, quando canta ternamente para uma boneca de pano enquanto é enviado para Nova York dentro de uma caixa/contêiner (sequência 25, entre 70'11" e 74'14"), como se fosse ele mesmo um produto de exportação.

Para a captura de imagens para esses momentos, o diretor opta por movimentos de câmera que privilegiam a suavidade com que o protagonista se locomove, ora em *zoom out*, ora em *travelling*²³, em tomadas que enquadram detidamente os objetos dispostos em cena, valorizando o desfrute dos ambientes por parte da personagem principal.

Já os códigos narrativos podem ser múltiplos a depender do viés de análise escolhido – moda, comportamento, estilo, por exemplo –, visto que se tratava de uma época em que os produtores culturais, alinhados ao processo de industrialização, escolhiam símbolos materiais atrelados a bens de consumo (ZIMMERMANN, 2013, p. 22).

O ângulo de apreciação escolhido por nós diz respeito ao estilo de vida relacionado ao conforto desejado, à época, por quem almejava ascender socialmente. A sala de estar, enquanto objeto de desejo, subentendendo-se aqui como o sonho da casa própria, era, depois do carro, o bem mais cobiçado como símbolo de status social. Conforme aponta Alves (2004), esse aspecto pode ser aferido a partir dos dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), cujo censo de 1970 aponta o crescimento no número de cômodos em significativos 10 pontos percentuais em relação ao recenseamento de 1960. O número de domicílios com seis cômodos

²³ *Zoom*: dentro do mesmo plano, alteração gradual do ângulo de visão, sendo *zoom in* quando diminui (aproxima) e *zoom out* quando aumenta (afasta). *Travelling*: deslocamento da câmera em qualquer direção.

ou mais saltou de 28% para 38% em apenas 10 anos. Esse dado revela que a sala de estar passava a ter importância para a classe média brasileira (ALVES, 2004, p. 21).

O aspecto mais intrigante e relevante identificado, ao tomarmos os elementos **sala de estar** e **sequestro** como uma mesma unidade de análise, é a incompatível atitude do protagonista e seus músicos. Em que pese estarem cativos e sob a mira de metralhadora e pistola, divertem-se e/ou trabalham compondo e tocando músicas, como se não houvesse perigo. É nesse ponto que a banda sonora se torna uma ferramenta útil para a decodificação aqui proposta.

3.5 Análise da trilha sonora da perspectiva das salas de estar usadas como cativoiro

Ao acrescentarmos o critério de trilha sonora, ou banda sonora, aos códigos visuais e narrativos acima descritos, necessariamente reduzimos o nosso recorte e nos detemos a uma sequência em que Roberto Carlos aparece cantando em uma sala de estar um de seus maiores sucessos. É na sequência 11, na qual ele compõe *E por isso estou aqui* (Carlos, 1967) no cativoiro do quartel general dos bandidos (entre 23'39" e 29'57").

É importante pontuar, aqui, que as cenas externas que registram o lado impetuoso do herói fundem, a partir da observação do som diegético (AUMONT; MARIE, 2011, p. 202), as canções, em performance em tempo real ou em *playback* pelo cantor e os sons de motores, pneus, bombas e tiros, transmitindo, aí sim, uma atmosfera de perigo que, no entanto, remete ao estilo aventura. Trata-se de uma edição de trilha sonora que exemplifica o que Schafer (2001) constata como interação entre a música e o ambiente na produção de sons.

Por exemplo, enquanto a máquina de combustão interna deu à música a longa linha de sons de baixa informação, a música deu à indústria automobilística a buzina com alturas definidas, afinadas (na América do Norte) em terças maiores e menores (SCHAFFER, 2001, p. 163).

Essa observação é relevante, para o arcabouço desta dissertação, justamente por dar conta do aspecto ideológico e de tomada de poder que, ao longo do século XX, está associada à invasão das máquinas na dimensão da música, que ajuda a

“introduzir o homem moderno no potencial musical do novo mundo que surgia” (SCHAFER, 2001, p. 161).

No entanto, por se tratar de Roberto Carlos, quando no filme sua canção se mescla a explosões, freadas, buzinas e bombas e suas letras dão conta de uma autoafirmação hedonista rodeada de bens duráveis de consumo, estamos diante do que González (2016) chama de uma pluralidade de práticas sociais que envolvem a canção, e que devem ser levadas em conta a partir da ampliação da “intertextualidade analítica do texto musical” (GONZÁLEZ, 2016, p. 122).

Quando aqui aventamos sobre a conjunção entre o ruído das máquinas e a música enquanto projeto de poder, e a necessidade de se levar em conta, intertextualmente, que uma canção atravessa e é atravessada pelo contexto social em que é produzida/escutada, é apenas para chamar a atenção de que essas perspectivas de análise reforçam o aspecto lacunar – e o consequente espaço para uma análise dirigida – que temos, diante de nós, no rico conjunto de significados sócio-históricos e musicológicos de que o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* é constituído.

Conforme já observamos, as canções/*playbacks* de Roberto Carlos são audíveis em meio ao som ambiente da cidade, dos céus, do mar e do campo de batalha (motores de carros, turbinas de avião, ronco das lanchas e explosões de bombas de canhão) em nove das 32 sequências do longa (2, 7, 9, 18, 20, 21, 23, 30 e 31, cf. Anexo 2). Dentre elas, destacamos/recapitulamos: Roberto Carlos é perseguido e metralhado; ao som de tiros enquanto ouvimos *Eu sou terrível* (sequência 2, de 2’09” a 10’37”); o ídolo lança granadas contra os bandidos, com o som das explosões enquanto se ouve *Você não serve pra mim* (sequência 18, das granadas na Mina); o protagonista pilota um avião da Esquadrilha da Fumaça que cai e explode, com o som de explosão simultâneo ao *playback* da canção *Quando ao longo da sequência*.

O que objetivamos inferir até o momento, a partir da descrição do som diegético das sequências acima referidas, é que a canção (voz, música em seu arranjo) do ídolo toma o ambiente sonoro da cidade e seus monumentos, fundindo na imagem e no som as belezas de um Brasil grande, que transmite a noção de ser unificado e forte – Praia de Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Baía de Guanabara e Cristo Redentor –, que eram associadas à propaganda ufanista, otimista, construtiva e positiva que o governo ditatorial difundia, inclusive com agência especialmente criada

para isso, a Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp), que criava slogans como:

[...] *Pra frente, Brasil. Ninguém mais segura este país. O futuro chegou. Brasil, terra de oportunidades. Brasil, potência emergente.* Para os que ainda discordavam, restava a porta de saída, segundo plágio de conhecida campanha estadunidense: *Brasil, ame-o ou deixe-o* (REIS, 2014, p. 81).

Diferentemente da ação frenética em terra, ar e mar, nos momentos em que Roberto Carlos está em salas de estar, que são as locações internas, a trilha musical, que é a canção em si, toma toda a paisagem sonora do ambiente. É como se estivesse sendo ouvida do próprio disco, ou seja, com qualidade e sem ruídos externos, apesar de o local estar sendo guindado por maquinários aeroportuários barulhentos (sequência 25), ou quando o protagonista pede acompanhamento do Conjunto RC-7 e, em pleno cativeiro, o que era para ser uma criação de improviso sai como um som limpo e irrepreensível (sequência 11).

Nesses dois exemplos, a sonoridade tem a função de deleitar, acomodar e até mesmo extasiar o espectador que, ao projetar-se na tela e se identificar com o ídolo, emaranha-se ao gozo hedonístico fazendo desaparecer, ou nem sequer permitindo que adentre em seu campo de visão/percepção, o que representa estar sequestrado e confinado, sob a mira de bandidos que estão o observando por toda parte. Vale registrar que o efeito acústico dessas sequências acabou sendo, nas salas de cinema, uma espécie de reprodução dos shows ao vivo de Roberto Carlos durante a transmissão do Programa *Jovem Guarda*, com a plateia cantando junto com o ídolo, mas com a diferença de que este estava na tela, com *closes* e refrãos que levavam as fãs à loucura (LEITE, 2012, p. 85).

Partimos da premissa que, tanto nas locações externas em que ambiente e música se fundem prevalecendo as canções do ídolo, quanto nas internas em que melodia e letra remetem a particularismos indiferentes ao derredor de ameaça e reclusão, o sons diegéticos (que está dentro do campo e que as personagens podem ouvir) e os não-diegéticos (que é perceptível apenas ao espectador) acabam tomando uma dimensão estruturante mais sofisticada. Se tomarmos o que vemos e ouvimos na tela como representação da paisagem sonora brasileira, os elementos simbólicos que remetem ao alcance onipresente do poder de fogo das Forças Armadas – céu, mar, terra, ar –, somados ao sequestro, vigilância pelo **olho-que-tudo-vê**, estar sob a

mira de metralhadoras e ainda assim continuar a usufruir de salas de estar luxuosas enquanto se trabalha e se vive normalmente –, então temos as canções de Roberto Carlos como a própria trilha sonora do Brasil que o governo ditatorial e a classe média conservadora presumivelmente desejavam: o controle da narrativa social brasileira em favor de tomar o controle político, mantendo os próprios interesses e privilégios de uma minoria sobre uma maioria, tudo recoberto de euforia desenvolvimentista e de usar como argumento a moral, os costumes e a religião contra uma suposta ameaça comunista (SIMÕES, 1985, p. 90), representada, no caso do filme, pelos bandidos estereotipados.

Na próxima seção enumeramos, a partir da análise de contexto presente na sequência 11, aspectos que nos permitem reconhecer uma complexa e bem elaborada construção simbólica na qual se combinam os propósitos comerciais e estéticos do diretor Roberto Farias com os interesses e as intenções subliminares do governo do regime civil-militar ao apoiar a produção do longa, e de forma aberta e ostensiva.

3.6 O contexto social brasileiro que podemos identificar na sequência 11

O mapa que desenhamos até aqui sugere o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* como instrumento simbólico a serviço do regime civil-militar, que usa o apelo comercial do longa com vistas a assumir, a exemplo do que fazia com todo o setor cultural, a narrativa social brasileira, principalmente a partir da gestão do presidente Couto e Silva, iniciada em março de 1967.

Delineado esse quadro, se faz necessário sustentá-lo empiricamente, sendo que, para tal, escolhemos lançar um olhar mais aproximado do que a sequência 11 pode nos revelar a partir de uma decomposição analítica mais detida. A ideia é enumerar alguns pontos de inferência, descrevê-los e a seguir relacioná-los.

Para começar, nominemos o prazer estético proporcionado pelas canções de Roberto Carlos, principalmente no ambiente doméstico da sala de estar, como nosso item de **número 1**, tomado assim mesmo, ou seja, numericamente, para fins de acompanhamento e posterior cruzamento das informações.

A primeira observação, do ponto de vista metodológico, fazemos a partir do que Aumont e Marie (2011), citando Michel Chion, constata sobre o efeito da trilha sonora. Esta, quando submergida e submetida à pista ótica do filme, faz com que a

soma de imagem e música orientem o público para um outro lugar ou imaginário (AUMONT; MARIE, 2011, p. 195). Esse papel das canções de Roberto Carlos, durante as cenas em que está tecnicamente enclausurado, pode ser melhor decodificado a partir da canção *E por isso estou aqui* (Carlos, 1967), que é justamente a música que, segundo o que é mostrado, ele estaria compondo ali mesmo, em pleno cativeiro.

Para estabelecermos uma dedução lógica, nos termos de Bardin (2016), entre a trilha sonora – mais especificamente música e letra – e os códigos visuais e narrativos, faz-se necessário, antes, fazer algumas observações sobre a dinâmica da sequência 11.

O grupo RC-7, recém capturado pelos bandidos, chega à sala ampla onde Roberto Carlos já está confinado. Circunspecto e notadamente alheio ao que acontece em seu entorno, ele compõe *E por isso estou aqui* dedilhando seu violão. A partir daí, toda a cena é uma sucessão de inverossimilhanças, ou seja, diálogos, atitudes e movimentos improváveis em face das reações de todas as personagens, que acabam de ser sequestradas e trancafiadas em um cativeiro.

Logo que os integrantes do Conjunto RC-7 entram, Wanderley vê o patrão e diz: “Olha o Roberto aí” (aos 24’35”). Observemos que a relação entre o cantor e seus músicos é, ainda que sutilmente, entre patrão e empregados. Esse é o item **número 2** ao qual retornaremos logo a seguir. Reservemo-lo.

No enquadramento, em plano geral e à guisa de código visual, enquanto com tranquilidade os músicos se aclimatam ao ambiente confortável, vemos sobrepostos vários elementos visuais do local. O movimento de câmera revela o requinte dos móveis, obras de arte, instrumentos musicais e cortinas que tomam as paredes de alto a baixo, com um pé direito alto, estilo mesmo de uma mansão, que é o que de fato é o “quartel general” dos bandidos.

A profundidade de campo na referida sequência, que é a distância entre os pontos mais próximo e o mais distante das imagens que são visíveis com nitidez, revela, de modo simultâneo, uma profusão de itens que remetem ao luxo e ao conforto. Aqui, reservemos, enquanto informação destacada, a profundidade de campo como nosso item **número 3**.

Seguindo na descrição da dinâmica da cena, vemos Bruno – outro integrante do grupo de músicos RC-7, que também interpretam a si mesmos na trama – se aproxima e pergunta: “Ôh, cara! O que você está fazendo aí?”. Roberto Carlos

responde sem olhar para o funcionário, olhos fixos no papel em que redige a letra, apoiado sobre o violão, concentrado em seu trabalho. Diz ele: “Música”.

A seguir, o integrante Gato pergunta: “Quem são esses caras de metralhadora aí fora, hein?”. Roberto Carlos responde olhando para Gato com uma expressão de espanto, mas ainda assim sem preocupação aparente em relação a isso: “Bandido”, diz o protagonista. Gato esboça uma feição de espanto também não muito preocupada e, imediatamente, segue fazendo o que todos os outros estão, se aproximando de seus instrumentos de trabalho, o teclado, a guitarra, o baixo e assim por diante.

Antes de seguirmos com a descrição das ações nessa sequência, cabe observar que causa estranheza não haver diálogo algum sobre a razão de estarem ali, nem planos de fuga e nem qualquer sinal de apreensão. Cada um vai fazer o que lhe cabe, segue sua vida normalmente enquanto estão em plena restrição de sua liberdade. Temos aqui, em nossa dedução lógica dos aspectos que encadreamos a seguir, o item de **número 4**: a rotina sendo desfrutada/cumprida, de forma até um tanto *blasé*, em uma situação de perda do direito de ir e vir.

Outro aspecto importante a se destacar nessa sequência 11 é que não há merchandising, registro institucional das Forças Armadas ou um par romântico para o ídolo, aparições que, como vimos, exigiram de Roberto Farias soluções cênicas específicas. Portanto, diferente das 18 sequências, ou 60% do filme, que tiveram de ser arranjadas para atender aos patrocinadores, ao Governo Federal e ao protagonista, essa situação teria sido criada aparentemente sob total opção estética do diretor Roberto Farias.

No entanto, essa hipótese não se sustenta se aplicada à uma sistematizada análise do conteúdo em que são articuladas a superfície do texto e suas características, junto aos fatores que determinam essas características (BARDIN, 2016, p. 47). Se numa primeira visada superficial se assiste a uma cena sem compromisso com a realidade, parecendo intencionar o simples deleite das fãs, numa segunda verificação, e indo ao universo real de Roberto Carlos, começamos a notar que a construção dessa sequência não foi a partir de elementos aleatórios ou meramente visando a diversão.

Voltando à dinâmica da sequência, os músicos, ao se encontrarem com o cantor para dialogarem pela primeira vez no filme – já haviam estado em cena juntos na sequência 3, que é a do palco do Programa *Jovem Guarda* no início –, percebemos

uma relação de informalidade que de fato prevalecia entre os integrantes da banda e o ídolo (FREIRE, 1968, p. 88). Fica claro, inclusive, o fato de que todos estavam cientes de que se o chefe, exigente na vida real, estivesse trabalhando, essa era a senha para que todos também estivessem prontos imediatamente. Ato seguinte, Roberto Carlos simplesmente chama Wanderley, que já está ao teclado, e pede um som de cravo. O protagonista então se senta com o violão e canta a música *E por isso estou aqui*, desta vez com todos os arranjos, iniciando aos 25'06" e indo até 27'26".

A canção, no âmbito do filme recém-composta, é acompanhada pelos músicos numa situação que é transplantada do dia a dia da banda que acompanha o ídolo maior do momento, no Brasil. Um exemplo é o processo de criação da composição *Eu te darei o céu*, que inclusive aparece na sequência 12 (aos 31'00"), que foi composta em 1966. Pouco antes de uma apresentação em Presidente Prudente (SP), os integrantes foram surpreendidos por Roberto Carlos que chegou com uns acordes de violão solicitando que todos ajudassem a criar os arranjos da nova música ali mesmo (ARAÚJO, 2006, p. 148).

Eis o item de **número 5** dos aspectos que estamos elencando ao longo dessa seção: Roberto Carlos, em que pese estar sequestrado, demonstra que o mais importante para ele é trabalhar, fazer o seu dever e bem-feito, enquanto os seus funcionários sabem que, qualquer que seja sua condição de capturados, precisam dar conta do recado diante do patrão.

Levantados e descritos os cinco itens que se nos salta de uma observação mais detida, na soma deles temos um recorte de informações potencialmente reveladoras. De pronto, não estamos diante do que à primeira vista aparenta se tratar de uma desconexão que não mereceria ser levada a sério. Segundo o que podemos observar a partir da morfologia da captação das imagens, percebemos que a letra da canção, o fato de todos estarem em cativeiro e os objetos em cena (a sala e o luxo), transmitem simbologias aparentemente distintas. Todavia, se contextualizadas, revelam camadas que a própria canção e a imagem do ídolo escamoteiam, e que tendem a ser interpretadas como mera opção estética sem maiores compromissos.

O aconchego da sala de estar, acusticamente protegida, somado ao prazer estético sonoro proporcionado pela canção de Roberto Carlos (nosso item de **número 1**); a relação hierárquica entre o chefe e seus subordinados indo ao ato laboral (**número 2**); a profundidade de campo revelando objetos de um dos maiores desejos de consumo daquele momento, no Brasil, que é a sala de estar (**número 3**); a rotina

do cotidiano sendo seguida de modo alheio à perda do próprio direito de ir e vir (**número 4**); o fato de Roberto Carlos priorizar o seu trabalho e exercer controle sobre a situação (**número 5**) – todos esses aspectos corroboram com a naturalização do instituto do sequestro e do cativo dentro do filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*. Não do sequestro *per se*, mas de como a sociedade brasileira vivia – ou deveria viver – o seu dia a dia, trabalhando e cumprindo seu papel naturalmente apesar da atmosfera de medo, vigilância e também, aí sim, já sob o fantasma do sequestro à espreita enquanto prática efetiva de uma política de Estado.

3.7 A velada relação simbólica entre cinema e poder

Ao entrecruzarmos os elementos fílmicos e sonoros, nossa análise passa por uma série de fatores em separado, para depois reconstruí-los sob uma decodificação simbólica que escapa aos olhos e ouvidos do senso comum. No filme visto em sua superfície, os elementos fílmicos são “distribuídos na percepção do espectador segundo a relação que mantém com o que este vai vendo” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 195).

Para chegarmos à conclusão de que o longa *Em Ritmo de Aventura* resulta em uma simbologia específica, peculiar ao jogo do poder que se exercia em todas as esferas da sociedade brasileira àquele momento, partimos também da correlação de aspectos fílmicos e historiográficos, na medida em que é necessário se observar:

[...] no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela apresenta (FERRO, 2010, p. 33).

Ainda que tenhamos identificado na sequência 11 ao menos cinco aspectos sócio-históricos relevantes, vale observar que não há, evidentemente, uma tentativa explícita e apologética dos métodos repressivos do então governo ditatorial. Afinal, na trama o expediente estava sendo usado justamente pelos bandidos, enquanto as Forças Armadas aparecem como aliadas do herói. No entanto, a decomposição da obra pela análise fílmica nos permite atribuir um *status* metafórico presente na materialidade do que vemos e ouvimos nesse trecho do longa – e tão somente do que ele se nos revela a respeito do conteúdo do texto. Não se trata de uma análise do que

foi intencionalmente exposto ou não pelo diretor Roberto Farias, mas de dialogar diretamente com o que o texto explicita, na medida em que naquilo “[...] que se toca a esse conteúdo particular que é o conteúdo ideológico de um filme, pensamos que ele se encontra no texto – no texto – e não, por exemplo, na história contada, e ainda menos nas ‘intenções’ do ‘autor’” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 271).

Tomada a fidelidade ao que se detecta do *corpus* da presente dissertação como hipótese central, podemos, no entanto, lançar mão metodologicamente do que Bardin (2016) define como variáveis inferidas a partir das quais seja possível mensurar, via processo dedutivo, ou seja, inferencial, alguns aspectos importantes revelados pelos códigos visuais, narrativos e de trilha sonora. Efetuar associações a partir do lugar em que se situa o emissor, no caso Roberto Farias, pode elucidar o que há por trás do discurso tomando por ponto de partida determinados índices, valendo-nos de que:

[...] este processo dedutivo ou inferencial a partir de índices ou indicadores não é raro na prática científica. O médico faz deduções sobre a saúde do seu cliente graças aos sintomas, do mesmo modo que o grafólogo que pretende proceder com seriedade infere dados sobre a personalidade do seu cliente a partir de índices que se manifestem com frequência suficiente, ou em associação significativa com outros índices (BARDIN, 2016, p. 47).

Observando estritamente os dados objetivos da sequência 11, podemos inferir, sob o viés sociopolítico e econômico, que vemos na tela a representação de uma classe média, ou que se aspirava como tal, que se identifica com Roberto Carlos e seus músicos. Aqui cabe ressaltar que o acesso ao consumo, no Brasil, especialmente relacionado à política econômica estabelecida pelo governo ditatorial a partir de 1964, acabou por se tornar decisivo, por exemplo, para que a parcela da população beneficiada se posicionasse ideologicamente a favor do golpe e seus métodos. É possível inferirmos nessa direção por uma razão relativamente simples: não havia lugar para todos na matemática criada pelo então Ministro da Fazenda Delfim Netto, nomeado por Couto e Silva em 1967, que alijava 80% dos brasileiros dos benefícios.

A ênfase da estratégia econômica do governo nos bens de consumo duráveis, impunha, na prática, um padrão específico de concentração de renda. [...] é importante observar que uma pequena classe média consegue, no período, manter e mesmo elevar ligeiramente sua parte na distribuição da renda. O que ajuda a compreender o relativo entusiasmo que integrantes desse grupo começaram a demonstrar pela política econômica do governo (ALVES, 1984, p. 149).

Essa informação se encaixa ao entendimento proposto da referida sequência que estamos analisando por um motivo pontual e objetivo. Mesmo cercada pela vigilância onipresente e, àquela altura da trama, estando efetivamente sequestrada – por mais que o aspecto lúdico do filme possa transparecer uma simples metáfora criativa – podemos reconhecer a classe média brasileira na dinâmica das personagens. Sua ação, estranha e aparentemente desconectada do fato de estarem em pleno cativeiro, levando sua vida normalmente por mais que a opressão/ameaça estivesse evidente, corresponde à uma tendência de postura da classe média conservadora diante das vantagens que obtinha em relação à grande massa empobrecida de brasileiros, conforme explica Alves (1984).

Como a nova prosperidade era evidente para os 20% da camada superior de beneficiários da renda, os protestos dos trabalhadores silenciaram ou pelo menos se acalmaram; e como o governo conseguia justificar a repressão alegando que terroristas comunistas ameaçavam o país e o próprio processo de desenvolvimento econômico, poucos motivos tinham as classes médias para arriscar a pele e as vantagens econômicas de que se beneficiavam apoiando a oposição. De modo geral, elas se mostraram inclinadas a concordar com a repressão, durante aqueles anos (ALVES, 1984, p. 150).

Vale recapitular, aqui, onde se encaixa o fato de uma minoria da população ter sido beneficiada e, assim, não se sentisse à vontade nem para apoiar, ou ainda se posicionasse contrária, a qualquer manifestação popular por melhorias nas condições de vida dos 80% de brasileiros mais pobres. Esse relevante pilar de sustentação do regime civil-militar, que é o acesso da classe média ao consumo, soma-se a outros dois fatores já citados anteriormente no processo que levou ao êxito a manutenção do governo ditatorial, no Brasil.

Trata-se, agora, de três fatores, usados como ferramentas de cooptação que rodavam em segundo plano sob a propaganda política ufanista de um Brasil Grande, termo cunhado pelo governo apontando que apostava no desenvolvimento como força de propaganda (ALVES, 1984, p. 150): 1) a cultura do medo que era disseminada; 2) os benefícios concretos recebidos pela classe média, ligados do acesso ao consumo, que acabamos de explicar; e 3) o advento da cultura de massa, de cujo direcionamento dependia o controle da narrativa social, tendo sido criado para este fim Conselho Federal de Cultura, que visava manipular a produção cultural com o propósito de unificá-la e direcioná-la para fins de legitimação ideológica.

Torna-se conveniente também reforçar, neste ponto, a relevância que o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* possui neste exato momento de início do

recrudescimento do controle do regime civil-militar sobre a sociedade brasileira. A aprovação do roteiro, por si mesma, e a cooperação mútua entre o governo ditatorial e o diretor Roberto Farias durante a produção, que se deu no segundo semestre de 1967, configuram um exemplo de relação direta de um cineasta com o Estado, tema tratado por Marc Ferro (2010) e que cabe pontuar aqui, ainda que sem maiores aprofundamentos.

Por paradoxal que pareça, a relação entre cultura e revolução – cabe lembrar aqui que o Ato Institucional Nº 1, decretado a 9 de abril de 1964 por representantes das três Forças Armadas e por juristas de direita, foi assinado pelo autodenominado **Comando Supremo da Revolução** (REIS, 2014, p. 51) – é inaugurada, no que diz respeito especialmente ao cinema, na Revolução Russa de 1917.

Logo que a sétima arte surge e maravilha o mundo, no alvorecer do século XX, tanto “Na Rússia ‘atrasada’ quanto na Europa ‘avançada’, o cinema apareceu, desde seu nascimento, como uma invenção quase perversa que seria capaz de subverter a ordem estabelecida” (FERRO, 2010, p. 159).

Enquanto magnatas temiam a exposição não controlada de sua imagem em ações em prol da classe industrial, por sua vez os vencedores bolcheviques, partido que toma o poder em 1917, atravessam praticamente toda a década de 1920 sem ter uma dimensão exata do poder de promoção que o cinema possuía para consolidar um projeto político de Estado. No entanto, quando a *intelligentsia* soviética percebe o impacto, no exterior, de filmes como *O Encouraçado Potemkin* e *O fim de São Petersburgo*, se torna o primeiro regime da História a reconhecer a força disseminadora de ideários legitimadores de ações e objetivos governamentais (FERRO, 2010, p. 162).

Quando trazemos a discussão da relação entre cineastas e regime autoritário para o cenário brasileiro, e especialmente no caso de Roberto Farias, é preciso atentarmos-nos para algumas especificidades. O que explica a aproximação de cinemanovistas e o governo ditatorial brasileiro tem a ver com sobrevivência do próprio fazer artístico e vai além da simplificação resistência *versus* colaboração. Para o cineasta Cacá Diegues, se tratava de uma política que se podia realizar a partir de dentro do governo, principalmente durante o governo Geisel, de 1974 a 1979 (GUEDES, 2020, p. 197). Se, de um lado, havia o desejo de legitimar o início da abertura política que se dava naquele momento por parte do Estado; de outro, a participação de egressos do Cinema Novo na Embrafilme - que é o caso de Farias-

se dava na medida em que eles viam que “[...] aquela porta, ligeiramente entreaberta em direção à democracia e às liberdades civis, poderia ser um dia escancarada, se plantássemos com firmeza nossos pés no estreito espaço que nos estava sendo concedido” (DIEGUES, 2014, p. 361).

Estabelecer esse paralelo é importante em face de dois aspectos: se do lado do Governo Federal há uma aprovação/intenção clara de usar o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* para ajudar a positivar a imagem das Forças Armadas perante a sociedade brasileira por reconhecer no cinema um importante aliado, do lado do cineasta vemos um Roberto Farias que desde os anos 1950 se afina a temas alinhados ao *status quo* governamental dominante, e não apenas a partir de 1974 quando ele assume a Embrafilme.

Em tempos democráticos, especificamente os governos Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart, entre 1951 e 1964, o diretor fez parte do chamado romantismo revolucionário (GUEDES, 2020, p. 130), que retratava excluídos e marginalizados como em *Cidade Ameaçada* de 1960 e *O Assalto ao Trem Pagador* de 1962. Trata-se de tramas que davam ênfase não à discussão social, mas ao gênero policial, sem, no entanto, deixar de usá-la como pano de fundo. Sua marca é a técnica mais próxima do cinema de entretenimento de massa do que do chamado cinema de autor.

Já em 1964, o diretor assume, em *Selva Trágica*, a temática e a estética cinemanovistas, sem, no entanto, ter sido reconhecidamente um representante do Cinema Novo na medida em que “realiza filmes no formato mais clássico, frequentemente dentro de gêneros cinematográficos pré-estabelecidos” (GUEDES, 2020, p. 131). O filme se torna o seu primeiro fracasso de bilheteria.

Também por essa razão, mas mantendo-se fiel ao cinema enquanto formato de expressão artística e profissional, Roberto Farias volta ao entretenimento de massa em *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), quando se aproxima do governo ditatorial e recebe do General Adalberto Pereira dos Santos, que aparece nos créditos pela substancial ajuda em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, cinco tanques de guerra para serem usados em cena (GUEDES, 2020, p. 154). Nos créditos iniciais, com 2’06” de duração e junto aos nomes do elenco, da produção e dos principais patrocinadores, é colocado um generoso agradecimento pelo apoio institucional recebido dos governos brasileiro e dos Estados Unidos.

Agradecemos ao Comando do 1º Exército G.U.Es. R.Es.I. Divisão aeroterrestre e em particular ao Gal. Adalberto Pereira dos Santos. Comando do Corpo de Fuzileiros Navais. Força Aérea Brasileira. Esquadilha da Fumaça. *National Air Space Administration. Kennedy Space Center* (Farias, 1968).

Para fins da presente análise, destacamos, na carreira de Roberto Farias, dois aspectos que nos interessam para apreendermos como ele retrata a atmosfera sociopolítica brasileira de 1967. Trata-se de características de seu perfil que não são necessariamente convergentes, mas se mostram complementares: 1) o diretor não se assume militante e/ou apoiador de governos ou ideologias quaisquer, enfatizando sempre sua prioridade em viabilizar seus projetos tecnicamente; 2) embora não assuma uma posição política declarada, sua apurada formação técnica e trânsito por temáticas de acordo com o modelo sociopolítico vigente, faz com que ele retrate, na narrativa de seus filmes, aspectos simpáticos e em sintonia com a linha governamental dominante do momento. Além disso, ele é também conhecido por lançar mão de vasto repertório, tanto cinematográfico quanto simbólico, mesmo em produções que se enquadravam ao gênero da chanchada (GUEDES, 2020, p. 147).

Assim, denotamos que, como dos 30 anos de filmografia de Roberto Farias 21 foram dentro da ditadura civil-militar instaurada em 1964, exatamente o número de anos que durou o regime, é natural, primeiro, a sua adesão ao modelo – o que não significa militância –, e, segundo, a articulação, nas histórias que ele conta, de elementos em consonância com as condições sociopolíticas vigentes, como se atesta ao se observar um:

[...] certo tráfego do diretor nas esferas do poder do regime militar, o que pode ter influenciado, ou avalizado, sua posterior indicação à presidência da Embrafilme, no início do governo Geisel, bem como sua postura relativamente simpática aos militares em *Pra frente, Brasil* (GUEDES, 2020, p. 154).

Ainda que produzido 15 anos depois, o filme *Pra frente, Brasil* de 1982 nos serve exemplarmente para explicar a habilidade de Roberto Farias em levar para a narrativa de seus trabalhos, de modo minucioso e milimetricamente calculado, aspectos do cotidiano brasileiro, ainda que de modo sutil. É o que percebemos na resposta que ele dá ao pesquisador Wallace Andrioli Guedes, na entrevista de 2015 já supracitada, quando o cineasta é questionado sobre como argumentou com a chefe

da censura em Brasília, Solange Hernandez, para tentar liberar a interdição inicial do referido longa²⁴. O diretor revelou que argumentou da seguinte forma:

Vocês estão preocupados com um filme que é um filme de cinema, não é um documentário. É claro que eu estou refletindo um pouco o clima político da minha época, mas eu não estou indo fundo não. Se fosse para ir fundo eu poderia ir muito mais fundo. Eu falei isso para a Dona Solange (GUEDES, 2020, p. 244).

Diante de todos esses aspectos da relação entre Roberto Farias e o Estado brasileiro, podemos inferir que a sutileza do cineasta, ao inserir sequestro e cativeiro no longa *Em Ritmo de Aventura*, estava, sim, relacionada com a atmosfera de medo e vigilância que imperava na sociedade brasileira, em 1967, marcadamente em metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo.

3.8 A carga simbólica presente na canção *E por isso estou aqui*

Uma das inferências que estamos a construir, e que se faz importante pontuar à esta altura do raciocínio, é a seguinte: a partir da trilha sonora do filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, todo o contexto social retratado no longa é pontuado e, em certo sentido sintetizado, por alguma canção de Roberto Carlos. Sua melodia, voz e temática remete o cidadão que aspira à ascensão social a se manter imerso em suas próprias emoções enquanto faz questão – e/ou lhe parece mais seguro naquele momento de violência institucional velada – de se manter alheio e/ou longe de movimentos sociais políticos e reivindicatórios.

Ainda tomando a sequência 11 como exemplo, vemos que, à uma primeira visada superficial, a naturalidade com que o protagonista e os músicos do RC-7 encaram o confinamento – e ainda desfrutando dele –, se tratava de uma situação que poderia ser vista como mera brincadeira ou, no máximo, uma opção estética do diretor. No entanto, sob determinados critérios de análise, percebemos que o longa reserva uma carga simbólica consideravelmente elaborada exatamente a partir do caráter publicitário e institucional do filme (RAMOS, 2004, p. 198).

Esse fato, por si só, já implica uma inexorável dimensão política no longa de Roberto Farias, que teve sua formação como diretor justamente nos anos 1950 e

²⁴ *Pra frente, Brasil* foi vetado pela censura um dia depois do término do Festival de Gramado de 1982, ficando um ano sem poder ser exibido, apesar do acesso de Roberto Farias ao governo federal.

1960. É neste período que o cinema, entre outras formas de comunicação como jornais, revistas, rádio e mesmo a ainda insipiente televisão, estabelecem regimes visuais e estéticos associados a valores de consenso nacional.

Nessa época, na medida em que midiaticamente “procurava-se fazer do consumo um ato patriótico” (ZIMMERMANN, 2013, p. 33), o fator ideológico era inserido nos produtos culturais por seus criadores, de modo inquestionado e/ou até mesmo inconsciente, atrelado a um ideário de fundo de que a economia nos levaria, enquanto Estado-nação, a um outro padrão civilizatório.

O que observaremos nesta seção é como, a partir das decisões na construção da trama do diretor Roberto Farias, os elementos consumo, sequestro e República se articulam simbolicamente com a canção *E por isso estou aqui*. Como veremos, é possível abstrair que há, no filme, uma gama de fatores que refletem o contexto social, político e comportamental presente nas metrópoles brasileiras, o que pode acrescentar para uma reelaboração sócio-histórica daquele período.

De início, chamamos a atenção para uma armadilha diante da qual é relativamente fácil ser pego distraído e deixar passar batido: após a decodificação fílmica que nos permitiu associar sequestro, consumo e questões ideológicas nas seções anteriores, talvez sejamos tentados a analisar a canção sob a perspectiva de uma relativa autonomia em relação às imagens, havendo inclusive no campo metodológico, conforme advertem Aumont e Marie (2011), dúvidas sobre se as trilhas sonoras, diálogos e ruídos seriam transponíveis para a análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2011, p. 194).

No entanto, para o caso específico da música fílmica – e que a nosso modo de ver é válido para as canções de Roberto Carlos dentro do filme –, os autores defendem também que nela coexistem os valores expressivo e representativo que, segundo eles, “são altamente convencionais, e dependem estritamente de considerações históricas e culturais em constante variação” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 196). Tomando essa observação por lastro, vamos dar à canção *E por isso estou aqui* um status de depoente a partir do conteúdo semântico da letra, e o que ela pode nos confessar a respeito do seu tempo histórico, bem como sobre como se relaciona com os elementos fílmicos já analisados.

Iniciemos pela caracterização da canção em sua constituição material, ou como de fato ela foi criada, e seu conteúdo, sem relacioná-lo, por ora, ao contexto do filme. A sonoridade instrumental presente em *E por isso estou aqui* surge do desejo de

Roberto Carlos de incluir, em seus trabalhos, instrumentos que ouvia nos discos dos *Beatles* e dos *Rolling Stones* (ARAÚJO, 2006, p. 155). Seu arranjo é composto por cravo sintetizado, violão (aço), quarteto de cordas, percussão e baixo, num rock balada folk algo de fato próximo à sonoridade encontrada nos *Beatles*, enquanto ao mesmo tempo bebe do barroco (FARACO, 2012, p. 78).

Quanto às condições em que foi criada:

[...] Roberto Carlos compôs num final de tarde de domingo, logo depois do programa Jovem Guarda. 'Eu estava triste com alguma coisa, mas não conseguia descobrir o que era, aproveitei meu estado de espírito para compor. Talvez seja esta a razão de gostar tanto dessa música'. De fato, é uma das grandes canções do repertório de Roberto Carlos (ARAÚJO, 2006, p. 155).

A declaração do ídolo, presente na mais completa biografia já feita sobre ele e assinada pelo historiador Paulo César Araújo (2006), nos revela dois traços importantes da personalidade do biografado: 1) ele é um especialista em transpor para canções românticas sentimentos de qualquer natureza – pelo filho, amigo, mãe, animais, carros e, claro, *paqueras*, namoradinhas e amantes (ARAÚJO, 2006, p. 407), e vai além, criando letras e melodias a partir de estados de espírito tais como solidão, amargura, tristeza etc.; 2) justamente essa habilidade, ou característica, revela sua autenticidade em relação ao que sente e, a um só tempo, um necessário desengajamento/distanciamento em relação ao objeto de suas composições, em certo sentido lógico, devido ao alto número e constante rotatividade de temas – **particulares**, dele – em torno dos quais ele cria.

Tal distanciamento, aqui, é colocado no sentido da reelaboração de seus sentimentos e dores pessoais, que são sua matéria-prima e precisam ir se sucedendo, dando substância para cada nova criação de seu vasto repertório. De acordo com dados do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), Roberto Carlos compôs 676 músicas, sendo a maioria em parceria com seu amigo Erasmo Carlos (BERNARDO, 2021).

Essa forma de criar pode ter relação com a acusação de alienado que recebeu ao longo de sua carreira, pecha da qual se defendia ferrenhamente, justamente pela aparente contradição entre a alegada sinceridade emocional e a forma como fazia da metáfora o seu trabalho, sem necessariamente se envolver, direta e objetivamente, com os elementos que o inspiravam. Certa vez, o cantor se posicionou afirmando que

conversava com seus músicos e demais empregados e, assim, se mantinha informado sobre o mundo como ele de fato é (ARAÚJO, 2006, p. 330).

Aqui, cabe chamar a atenção para uma postura do cantor com a qual o cidadão de classe média se identificava: quando Roberto Carlos se demonstra autêntico ao cantar os **seus** amores, as **suas** saudades, enfim, os **seus** problemas particulares, ele reforça a noção platônica de virtude autocentrada, ou seja, a ideia imperante no mundo ocidental e liberalista que faz crer que “as ideias morais são criadas por nós individualmente, como se cada pessoa tivesse seus próprios valores morais, tal como cada um tem sua bicicleta, seu carro ou apartamento” (SOUZA, 2018, p. 30). Ou seja, a noção de uma moral interna intrínseca, presente no íntimo da dita pessoa de bem, é que daria lastro de sustentação ao mundo exterior a partir da **sua** própria virtude, o que justificaria a defesa dos **seus** interesses particulares, mesmo se preciso fosse apoiar a ditadura civil-militar e seus métodos. Em linhas gerais, esse seria o perfil do assim chamado alienado de classe média brasileiro do final dos anos 1960: não se reconhecia alheio ou ignorante à realidade, mas alguém que defendia o direito à propriedade em nome dos justos valores morais e virtudes que defendia e julgava possuir.

Assim, sem precisar se posicionar publicamente a favor do regime, as canções, e a demonstração de sinceridade ao cantar o amor e as **suas** virtudes, sonhos e desejos particulares, deram conta de vincular Roberto Carlos à esfera sociopolítica tida por alienada, embora ele o negue. Em sua defesa partem não apenas fãs, mas também amigos de convívio íntimo, inclusive seu maior parceiro musical, o que rendeu:

[...] até um comentário do parceiro Erasmo Carlos. ‘Se ele se aliena, dessa alienação brota tudo que ele tem dentro de si. Puro, verdadeiro, honesto. A alienação de Roberto é construtiva’. Roberto colocaria a questão de modo diferente, é claro: ‘Acho que o artista deve fazer o que gosta, o que sente e, sobretudo, o que sabe fazer. Eu acho válido quando o cara sabe falar de certas coisas, mas que ele realmente entenda do assunto, acredite, mas sobretudo é preciso saber. Eu, por exemplo, sei fazer música de amor, música que fala dos temas comuns da vida a dois’ (ARAÚJO, 2006, p. 330).

A discussão sobre a alienação ou não do ídolo não é nosso foco aqui, mas sim frisar, neste ponto do texto, o mecanismo criativo de Roberto Carlos a fim de deixar claro a forma como ele traduz situações reais, pelas quais ele realmente é impactado, em letras românticas sem que sua inspiração nem sempre seja de fato o amor

sensual-erotizado por outra pessoa²⁵. Trazendo esse fato à baila do nosso interesse analítico, partimos de que há, nas composições do cantor, margem lacunar para interpretações sobre suas motivações, sejam elas oriundas de dramas particulares, mas também de ordem política, social, global e comportamental em geral.

Considerando o domínio de Roberto Carlos também sobre o reino da metáfora, apresentamos a letra de *E por isso estou aqui* com grifo nosso. Foi a forma escolhida para destacarmos trechos relacionados à **morte**, tema que será tratado como um índice devido à frequência com que aparece, estando presente em 10 de um total de 32 versos. A partir daí, partiremos para a análise do conteúdo com base em inferência, que emprestamos de Laurence Bardin (2016), levando em conta a considerável margem de interpretação presente nas canções do ídolo, tal como ocorre também nessa letra.

Olha
Dentro dos meus olhos,
Vê quanta tristeza
de chorar por ti, por ti.
Olha,
Eu já não podia
Mais viver sozinho
E por isso eu estou aqui.
De saudade eu chorei
E até pensei
Que ia morrer.
Juro que eu não sabia
Que viver sem ti
Eu não poderia.
Olha,
Quero te dizer,
Todo aquele pranto
Que chorei por ti, por ti,
Tinha
Uma saudade imensa
De alguém que pensa e morre por ti.
De saudade eu chorei
E até pensei que ia morrer.
Juro que eu não sabia
Que viver sem ti
Eu não poderia.
Olha,
Quero te dizer todo aquele pranto
Que chorei por ti, por ti,
Tinha uma saudade imensa
De alguém que pensa
E morre por ti (Carlos, 1967).

²⁵ Um exemplo clássico é a canção *As flores do jardim de nossa casa*, que compôs em Amsterdã, na Holanda, onde levara seu primeiro filho, logo apelidado de Segundinho, para tratamento de um problema de visão. Sua dor pelo filho, que de fato se tornaria deficiente visual, transpôs para versos como “*Eu já não posso mais / olhar nosso jardim, / lá não existem flores, / tudo morreu pra mim*” (ARAÚJO, 2006, p. 437).

Em primeiro lugar, a análise do conteúdo dos versos nos revela, de modo direto e explícito, a conjugação de dois aspectos: 1) a canção parece descontextualizada da trama, haja vista não haver no longa um par romântico para o protagonista, descontextualização que não se sustentará a partir da nossa análise; 2) o texto fala de reencontro após muito choro e saudade, porém, em 10 momentos da canção a morte, elemento temático que mais aparece, toma o protagonismo como destino inexorável, ou seja, sem ela (a parceira romântica) o herói morreria e, agora que a encontrou, por ela é que ele é capaz de morrer.

Sem poder ser apreendida na real dimensão em que opera, ou seja, nos seus vãos e incongruências, uma primeira audição fruída faz parecer que a canção foi colocada neste ponto do filme por mera opção estética aleatória. No entanto, é justamente em suas lacunas que reside a sua força simbólica.

Partindo do princípio de que a análise do conteúdo dos versos “não é unicamente, uma leitura ‘à letra’, mas antes o realçar de um sentido que figura em segundo plano” (BARDIN, 2016, p. 47), podemos inferir o aspecto que faz com que essa canção se encaixe no complexo esquema simbólico engendrado dentro do filme, que é o seguinte: proporcionar uma catarse romântica sobreposta e aplicada à atmosfera de morte que impregnava a atmosfera social do Brasil, em 1967-1968, e que daí em diante só veio a recrudescer.

Em defesa dessa conclusão se faz pertinente observar que as lacunas passíveis de interpretação presentes nas letras do cantor, somadas à sutileza do diretor Roberto Farias em construir sequências repletas de simbologias de segundo plano, nos permite inferências metodológicas, na medida em que:

[...] o que se procura estabelecer quando se realiza uma análise conscientemente ou não é uma correspondência entre as estruturas semânticas ou linguísticas e as estruturas psicológicas ou sociológicas (por exemplo: condutas, ideologias e atitudes) dos enunciados (BARDIN, 2016, p. 47).

Sendo assim, essa correspondência entre a letra e a construção cênica da sequência 11 não será por nós relacionada estritamente à intenção do compositor no momento que criou a canção, mas às associações subjacentes em que o conteúdo dos versos foi colocado deliberadamente, neste momento específico do longa, pelo diretor Roberto Farias.

Não há como precisar quanto o cineasta teria sido intencionalmente sutil para compor uma sequência de exatos 6'18", recoberta de várias camadas de significados sobrepostos uns aos outros. Fato é que todos eles interagem estética e culturalmente entre si, mais até do que do ponto de vista de uma estrutura narrativa coerente, que de fato o filme não é.

O que isso nos diz, de antemão, é que não há espaço, nem no tempo relativamente curto da sequência e nem nas escolhas extremamente técnicas e elaboradas do diretor, para que algo nela seja meramente aleatório ou de simples opção estético-cinematográfica. O que se pode depreender é que há uma verdadeira floresta de símbolos no referido segmento, todos eles milimetricamente calculados, conforme podemos apreender do que afirmou o próprio diretor:

'Eu tinha a missão de fazer um roteiro em que Roberto Carlos não era humano, porque as fãs mitificavam demais ele, que era visto como uma pessoa inumana. E Roberto Carlos queria preservar essa imagem', afirma Roberto Farias (ARAÚJO, 2006, p. 306).

Torna-se importante que esse aspecto seja evocado aqui, neste texto, porque ele é um índice de como a canção cantada especificamente de determinada forma, com tais enquadramentos e naquela conjunção – e não em outra – de códigos visuais e narrativos, conversa, mais do que à primeira vista se possa imaginar, com o contexto simbólico criado por Roberto Farias.

Desse modo, é possível inferir que, para quaisquer que sejam os efeitos, a canção *E por isso estou aqui* interage, dentro da sequência 11, com o desfrute do luxo pelo ídolo em compasso com o desejo do público pelo consumo, naquele momento de expansão do acesso aos bens duráveis. Outra conclusão a que podemos chegar é com o fato de Roberto Carlos não se demonstrar desconfortável por estar sob vigilância e ameaça concreta, prática institucionalizada, ainda que velada, pelo governo ditatorial de então; e, conjugando-se a tudo isso, o fato de que o chamado "rei" submetia seus súditos/funcionários, ainda que de maneira amigável e informal.

Tomando-se a referida sequência como um paralelo sociopolítico-econômico da época em que foi criada/rodada, o Brasil do final dos anos 1960, percebemos, em primeiro lugar, uma naturalização da atmosfera social de então, ponto ao qual continuaremos a dar atenção mais à frente. No entanto, quando acrescentamos a trilha sonora – análise da letra – nesse recorte, percebe-se uma reelaboração

romantizada do sentido da morte, melodicamente traduzida pela voz e imagem do ídolo que provocava êxtase e catarse nas multidões que lotaram os cinemas, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, ao longo de todo o ano de 1968.

Prosseguiremos cercando essa questão, estabelecendo, no próximo capítulo, a relação entre a letra e a postura corporal do cantor ao entoá-la, num contexto de contato e interação entre ele e a personagem Brigitte.

4 A CARGA SIMBÓLICA EM TORNO DE ROBERTO CARLOS E DAS PERSONAGENS DO FILME

4.1 O papel simbólico de Roberto Carlos na paisagem sonora brasileira

Conforme já enfatizamos anteriormente, nosso objetivo passa longe de qualquer ilação sobre a posição política de Roberto Carlos, seja acusando-o ou absolvendo-o, por motivações afetivas e/ou políticas de caráter pessoal. Também não estamos aqui discutindo a importância desse que pode ser considerado o maior ídolo do Brasil para a construção da memória musical, tanto individual quanto coletiva, do nosso país.

O que pretendemos salientar aqui é que a complexidade da questão proposta para estudarmos em interface com o longa *Em Ritmo de Aventura* ultrapassa aspectos favoráveis e contrários pré-concebidas em relação ao cantor, ao longo de sua carreira. Por isso, nosso ponto de partida é na forma de algumas perguntas que visam lançar alguma luz sobre como coexistem, na paisagem sonora e no imaginário social brasileiro, duas instâncias aparentemente independentes: como se alinham, no mesmo contexto sócio-histórico: (1) a repressão violenta da ditadura civil-militar; e (2) o romantismo das canções de Roberto Carlos?

Pode ser atribuído ao acaso o fato de que aquele que viria a ser o principal delegado dos quadros de repressão e tortura do governo ditatorial, Sérgio Fernando Paranhos Fleury, em 1967 “fazia parte do grupo de policiais que cuidava da segurança do cantor Roberto Carlos” (GASPARI, 2002, p. 65). Fato é que logo antes de começar a se destacar como principal executor de perseguições, suplícios e assassinatos do regime civil-militar, o policial também vendia proteção para traficantes e fazia outros “bicos” ao lado de um grupo de investigadores violentos e audaciosos. Por alguma razão não explicitada pela grande maioria dos autores que pesquisamos, dentre seus clientes estava o Rei do lê-iê-iê.

Coincidência ou não, o alegado não-apoio ao regime ditatorial que Roberto Carlos sempre enfatizou em suas entrevistas (ARAÚJO, 2006, p. 330) não necessita de confirmação pelo próprio ídolo. Sua ligação explícita com o governo sempre foi operacional e pragmática. O cantor foi, por exemplo, contratado para realizar shows durante as Olimpíadas do Exército em 1971 e 1972, evento organizado para angariar a simpatia do público brasileiro durante os anos de maior terror aplicado pela

repressão (BORTOLOTTI, 2014) – vale dizer, mesmo objetivo do apoio à realização de *Em Ritmo de Aventura*.

Essa parceria também fez o cantor descer do palco e estrelar inclusive em gabinetes e corredores ministeriais de Brasília. Durante os anos 1970 ocupou conselhos, ganhou concessão de uma rádio e chegou a ser condecorado com a Medalha do Pacificador, mesma honraria que foi concedida ao delegado Sérgio Fleury, seu ex-segurança, e ao major Carlos Alberto Brilhante Ustra, por exemplo, destacados nomes da violência institucional do estado ditatorial devido aos seus métodos de extermínio e execução de pessoas consideradas subversivas e inimigas do Estado.

No entanto, todas essas inegáveis evidências da parceria ídolo-governo não abarca o sentido maior da participação de Roberto Carlos na fisionomia social brasileira do final dos anos 1960. Por si só, o que já era, e o que viria a ser, a relação íntima dele com o regime ditatorial, não é o que resume a importância de seu cançãoeiro na paisagem sonora brasileira, principalmente a partir de 1967. O cantor, associado à sua imagem e como ela era trabalhada midiática e comercialmente, se engendra a um complexo esquema que conjugava a violência física com a simbólica, resultando em uma eficiente opressão política que imperou no Brasil, ao longo de 21 anos. Cabe conhecer melhor como se constituiu essa disfarçada associação entre o ídolo popular e as malhas do “chumbo” da ditadura, em seu prelúdio.

4.1.1 No escurinho do cinema e da geladeira

Essa pesquisa parte da hipótese de que a longevidade da ditadura civil-militar brasileira está vincada em um projeto de poder que de modo paroxístico passou pelo domínio da paisagem sonora, aqui sempre posto no sentido dado por R. Murray Schafer que, ao salientar a dificuldade de se formular uma impressão exata dela em relação a uma paisagem visual (SCHAFFER, 2001, p. 23), acaba se tornando terreno fértil e inquestionado, posto que incompreensível ao leigo, para abusos cometidos sob métodos repressores.

Também por esse aspecto, é produtor, ainda que muito difícil, lançar uma luz sobre os usos e excessos ao nível da paisagem sonora dentro dessa conjuntura recente da história do Brasil, referente ao recrudescimento do regime ditatorial em 1967, quando o Governo Federal decide partir para a ofensiva (REIS, 2014, p. 73).

Partimos da premissa de que o filme de Roberto Farias entrega pistas a respeito de um projeto mais sofisticado de tomada do poder por determinados estratos civis e militares, o que incluía tomar de assalto a atmosfera social brasileira também pela dimensão do som. Nesse sentido, a noção de unanimidade em torno de Roberto Carlos foi sendo produzida enquanto sua música e comportamento ocupavam grandes espaços no cinema, televisão e rádio, com suas melodias e letras de amor hedonista e autocentrado. Não seria nada demais se esse fenômeno não estivesse umbilicalmente associado a um cenário nacional que a partir de 1968 passa a ter como trilha sonora o rugido dos camburões de patrulha nas cidades, o estampido dos fuzis na caça de guerrilheiros no interior e os gritos dos prisioneiros nos porões do DOI-Codi, tudo embalado pelo romantismo carlista (SANCHEZ, 2004, p. 91).

Não seria exagero inferir que a partir do governo Costa e Silva estamos diante de dois Brasis, um unificado e grande pretendido pelo governo ditatorial, e um outro Brasil sonoro, cindido entre uma sinfonia insidiosa advinda da sede da Oban (Operação Bandeirante)²⁶, que viria a se tornar o DOI-Codi. Enquanto alto-falantes em calçadões e carros de som tocavam pelas ruas as melodias e letras de amor de Roberto Carlos, das salas do prédio da Oban, à rua Abílio Soares, em São Paulo/SP, os urros que escapavam dos presos políticos invadiam as casas da vizinhança, conforme descreve Duarte (2005) ao registrar depoimento de quem viveu na carne os suplícios que ecoavam pelo bairro Paraíso, na capital paulistana. O registro abaixo é de um militante chamado Ivan, narrando o episódio de sua captura e tortura. Ele contava 16 anos, à época.

O espancamento foi tão violento que os moradores da rua atrás do pátio da Oban viram e começaram a gritar: 'parem com isso! Parem com isso!'. Os militares, irritados, deram uma rajada de metralhadora e disseram: 'Fora daqui, senão vai sobrar pra vocês!' (DUARTE, 2005, p. 61).

Parte do mesmo processo de propagandear um Brasil grande por meio de uma identidade visual e midiática ufanista, o ensurdecimento de quem se opusesse ao regime tinha caráter intimidatório, mas também literal e prático. O primeiro ato da

²⁶ Órgão criado a partir da necessidade de unificar as atividades repressivas e elidir disputas internas entre comandos do Exército e das polícias militares dos estados, executoras dos métodos de coleta de informações, rapto, interrogatório e tortura (GASPARI, 2002, p. 61-62). Dois anos após sua criação, esse aparato se especializa e passa a ser o DOI-Codi, sigla de Departamento de Operações de Informação-Centro de Operações de Defesa Interna, cuja função institucional era aplicar métodos de repressão àqueles que eram considerados os inimigos internos do regime ditatorial.

sequência de agressões, devidamente aprendidas com norte-americanos e ingleses (GASPARI, 2002, p. 67), era “jogar o sujeito no meio de uma sala, tirar a roupa dele e começar a gritar para ele entregar o *ponto* (lugar marcado para encontros), os militantes do grupo” (GASPARI, 2002, p. 182). Todavia, a sofisticação da persuasão sonora estendia-se para muito além dos gritos.

Enquanto nas principais salas de cinema milhões de jovens em clima de histeria se debatiam, tremiam e cantavam à toda voz os sucessos de Roberto Carlos no longa *Em Ritmo de Aventura*, nas salas de tortura, em São Paulo e outras capitais, jovens presos políticos eram encerrados em cabines com isolamento acústico, denominadas de geladeira, semelhantes a salas de projeção.

No cinema, o espectador está sentado na poltrona, imerso na escuridão; sua atenção é canalizada para as imagens projetadas na tela à sua frente e para os sons difundidos ao seu redor, em *surround*. Na geladeira, as ações convergem para o torturado, que também está imerso na escuridão. [...] As vozes dos torturadores – ordens, gritos, xingamentos, palavrões – e os ruídos difundidos pelos alto-falantes embutidos nas paredes, bombardeiam os seus ouvidos e fazem o seu corpo vibrar caoticamente. A escuridão, as vozes e ruídos caóticos são os elementos de um espetáculo audiovisual às avessas, perversamente encenado pelos torturadores com o intuito de hipersensibilizar, desequilibrar e desestabilizar o torturado, e, se possível, levá-lo à loucura (CHAGAS, 2016, p. 261-262).

Estabelecer correlação entre a música de Roberto Carlos como modulador, contrapeso ou ainda enquanto trilha sonora de fachada da ruidosa agonia dos subterrâneos do regime civil-militar, encontra lastro na noção de relação entre música e Estado que Schafer bebe de Hermann Hesse, segundo o qual o tipo de música sintetiza o destino de uma nação e/ou reinado.

Por isso, a música de uma época harmoniosa é calma e jovial, e o governo equilibrado. A música de uma época inquieta é excitada e colérica, e seu governo é mau. A música de uma nação em decadência é sentimental e triste, e seu governo corre perigo (HESSE, 1969 *apud* SCHAFFER, 2001, p. 22).

Mais do que a trilha sonora de um país grande e unificado, as canções com letras voltadas para o amor romântico e uma autoadulação dos próprios sentimentalismos, continham uma dupla função estratégica para o regime ditatorial. Além de vincular sua imagem ao maior ídolo do momento, o governo tira proveito de uma sofisticada capa de simbolismos que se entrecruzam em alta frequência, passando a mensagem da sobreposição dos desejos individuais aos direitos coletivos.

O efeito foi inserir uma imagem de força que a um só tempo justificasse a violência das forças repressivas e criminalizava qualquer voz em contrário ao regime, o que fez com que a sociedade brasileira fosse aprendendo “a conviver serenamente com a tortura, se empregada apenas contra os chamados *marginais*” (REIS, 2014, p. 78).

4.1.2 Sua Majestade Roberto Carlos, uma autoconstrução que se adequa ao modelo desejável do regime

É possível tomar por recurso poético, em qualquer autor, o uso sistemático dos pronomes pessoais **eu** e **mim**, o oblíquo **me**, os possessivos **meu** e **minha**, e a soma da preposição **com** e **mim**, que gera o pronome oblíquo tônico **comigo**. No entanto, é interessante observar que eles apareçam em 90% dos versos das canções de Roberto Carlos que constituem a trilha sonora do filme. Ou seja, a cada 10 versos que analisamos, em nove deles o compositor/cantor faz menção a si mesmo e às suas particularidades – sua impetuosidade e potência (***Eu sou terrível***), sua paixão do tamanho do mundo (*Como é grande o **meu** amor por você*), e seu sacrifício ora de ter que abandonar um amor por não ser moralmente correto (*Namoradinha de um amigo **meu***), ora de ter que ele mesmo encerrar uma relação que não lhe traz mais nenhuma vantagem (*Você não serve pra **mim***).

A beleza melódica e poética das canções presentes no filme, no entanto, ganha contornos consideravelmente significativos quando sobrepostos às sequências 24, 25, 26 e 27. Pela ordem, resumidamente, Roberto Carlos vai até onde as suas fãs estão encarceradas, é colocado em uma caixa/contêiner que é um misto de sala de estar de luxo com camarim, e é embarcado para Nova York enquanto canta *Como é grande o meu amor por você*. Ao chegar, ele é libertado pela alfândega americana e aparece dirigindo um Cadillac em um tour pela cidade, enquanto ouvimos *De que vale tudo isso*.

Tomadas em conjunto, essas sequências são uma espécie de ápice da sobreposição de camadas simbólicas habilmente orquestradas e imbricadas pelo diretor Roberto Farias, utilizando-se da força sonora das canções do ídolo, sobrepondo-as a situações típicas da repressão ditatorial que são pelo filme escamoteadas pelo lúdico e pelo hedonismo particularista do autodeclarado rei. Articulam-se elementos políticos como o sequestro e o cativoiro; aspectos relacionados ao consumo como o luxo da sala de estar, a viagem de avião e o passeio

em Nova York; e o atendimento ao desejo de Roberto Carlos de ser visto e reconhecido de fato como um rei do consumo, processo no qual ele participava ativamente (GARSON, 2015, p. 124).

Aqui cabe ter claro em mente que estamos na segunda metade dos anos 1960, momento em que os bens e serviços a que se tem acesso passam a ter uma relação com a identidade e a posição do indivíduo dentro do mundo social (ZIMMERMANN, 2013, p. 150). É relevante o fato de a sala de estar luxuosa ser aclimatada dentro de uma caixa/contêiner da Erontex, nome comercial da Empresa Brasileira de Comércio Exportação Ltda., que exportava tecido nacional para os Estados Unidos. Especificamente, essa peça de *merchandising* se encaixa literalmente a um contexto político que foi a inclusão, por parte do governo federal, do setor têxtil nos grupos preferenciais de indústrias incentivadas no âmbito do Plano de Ação Econômica do Governo, o PAEG, passando a receber crédito beneficiado por parte do BNDES, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (EMERY, 2007, p. 42).

Enquanto vemos a caixa se movendo lentamente em direção à câmera dentro do avião cargueiro da *Pan American*, o verso que dá título à canção “*Como é grande o meu amor por você*” embala não apenas as fãs e os espectadores, mas é a embalagem de um Brasil que o regime queria vender como grande. Seria um país que agora voaria alto, e com ele todos aqueles que embarcassem em um determinado padrão de comportamento projetado no ídolo que, cercado de conforto, promove mais um hino do álbum e do filme. A canção é um dos grandes momentos da música popular por conta de seu solo de flauta, assinado pelo flautista e saxofonista Jorge Ferreira da Silva (ARAÚJO, 2006, p. 155).

Não é opção estética aleatória que na sequência 27 o solo de flauta ganha destaque enquanto vemos o voo solitário de um pássaro muito comum em Nova York, o *Black-Crowned*. Enquanto se foca em suas próprias emoções particularistas, ignorando sequestros e cativeiro, Roberto Carlos aparece “curtindo” a própria solidão, experimentando o reinado de burguês endinheirado que funde em sua imagem o mito e o humano que pode alcançar o topo do mundo e desfrutar do conforto que o consumo pode oferecer (GARSON, 2015, p. 114). Em 11 das 32 sequências do longa, o ídolo aparece imersivo em seus amores, aborrecimentos, chantagens emocionais e autodeclaração de suas virtudes morais. Ele compõe uma música (sequência 11), escreve “cartinhas” para suas fãs (16), pilota helicóptero (19) e vai pescar lambaris (23), além do passeio de Cadillac sozinho em Nova York (27).

Ao contrário do que se possa deduzir, esse ensimesmar-se rodeado por tudo aquilo que o consumo pode proporcionar, e ao mesmo tempo em que se afasta de um posicionamento político pontual, faz preencher todo o campo de visão e auditivo do público com a noção de que não faria sentido trocar aquelas possibilidades de desfrute por um ideal que seria tratado como crime, e perseguido/punido da maneira mais hostil possível pelo então regime ditatorial.

4.2 A majestade tem seu reinado ameaçado

É preciso, neste ponto, esclarecer algo fundamental sobre a relação entre Roberto Carlos e o Governo Federal naquele momento de prelúdio de endurecimento dos métodos repressivos. É um equívoco deduzir que o cantor fora escolhido pelo regime ditatorial, seja por seu sucesso, seja por seu talento. Essa sintonia se deu a partir de uma intensa busca do ídolo por seu lugar no topo da cena musical brasileira, aspecto que o aproximava do *modus operandi* de Roberto Farias ao assumir, em seus filmes, sempre uma posição favorável ao status quo político dominante do momento.

Quando da produção de *Em Ritmo de Aventura*, o ídolo passava por um intenso momento de tentativa de se consolidar no topo da cena artística de então. No segundo semestre de 1967, Roberto Carlos vivia um romance às escondidas com Cleonice Rossi, gravava o filme e o disco *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, virara investidor e empresário, publicava um livro e planejava romper com o programa *Jovem Guarda* (SANCHEZ, 2004, p. 74). Também nesse período de nascedouro da indústria cultural de massa, no Brasil, pipocavam novos nomes de astros de pop rock (Demétrius, Ronnie Von, Paulo Sérgio, entre outros) e programas que estavam sendo planejados na esteira do próprio *Jovem Guarda*, o que dava ao cenário musical brasileiro um ritmo de mudanças frenéticas que impunha forte concorrência.

Fora isso, Roberto Carlos estava no epicentro de uma ambivalência que começava a se formar entre os festivais de música popular e o pop-rock dos programas de auditório para jovens. Esse fato, junto com os seus desafios pessoais e de assegurar sua posição já maiúscula na vanguarda musical da época, o empurrava para uma transição necessária, na carreira e no estilo, colocando em xeque suas aspirações de consolidar seu reinado.

Embora já fosse o astro do programa *Jovem Guarda* (entre agosto de 1965 e janeiro de 1968), enquanto contratado da TV Record ele estava à disposição da

emissora para participar dos Festivais de Música Brasileira que ela realizava e transmitia. Assim, atuou como intérprete de canções que chegaram às finais das edições de 1966 (*Flor Maior*, de Célio Borges Pereira), de 1967 (*Maria, Carnaval e Cinzas*, de Luís Carlos Paraná) e de 1968 (*Madrasta*, de Renato Teixeira e Beto Ruschel). Dentro desse contexto “Roberto Carlos sabia que os festivais da TV Record haviam se transformado em um circo romano, em que os cantores eram jogados às feras” (ARAÚJO, 2006, p. 195).

Especificamente, na edição de 1967, que ocorreu entre 30 de setembro e 21 de outubro, foi quando o recém nomeado rei da juventude chegou mais longe, terminando em 5º lugar. No entanto, sua participação dividiu a exigente plateia. Parte aplaudiu e outra vaiou, definitivamente muito diferente do seu público juvenil das tardes de todo domingo, naquele mesmo teatro. O ambiente dava sinais de que não seria naquele controverso universo musical onde brilhavam Chico, Caetano e Gil que Roberto Carlos encontraria um espaço para reinar soberano.

Estava dado um impasse decisivo na carreira do ídolo, exatamente no momento que encontra no filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* uma chance de superar a encruzilhada e se firmar no topo. Ele, que já se divorciara da Bossa Nova em 1961 e agora rompia com o Iê-Iê-Iê, parecia estar saltando para o abismo, termo usado por Pedro Alexandre Sanchez (2004). De um lado, a imprensa engajada insinuava que ele poderia se voltar para o protesto da Tropicália, de outro o *Jornal do Brasil* o tachava de ultrapassado quando ele se desligou no programa *Jovem Guarda*, em janeiro de 1968.

O JB embutia, na reportagem-despedida, críticas ao conservadorismo do artista: “Enquanto os Beatles se renovavam, Roberto Carlos ficou marcando passo. A moda conhecia o advento dos hippies, do psicodélico, e Roberto Carlos insistia no mesmo iê-iê-iê. [...] Agora chegou para ele o momento da verdade: ou mudar ou perecer” (SANCHEZ, 2004, p. 77).

No entanto, a turbulência decisiva em sua carreira, que mudaria a sua trajetória entre o segundo semestre de 1967 e o primeiro de 1968, não o pegou de surpresa. Sua articulação para gerar identificação com a classe média conservadora brasileira teria sido, talvez, o mais engenhoso passo para conquistar e finalmente reinar no Brasil. Já em maio de 1967, ele lança quatro volumes de um mesmo título, *Roberto Carlos em prosa e verso* (Editora Formar, São Paulo), numa tentativa de atingir faixas etárias diferentes através da literatura.

Dedicado em especial às mães, a publicação foi escrita em tom poético, lírico e ameno, e tinha como público-alvo também aquele estrato a quem as forças orgânicas que apoiavam a ditadura haviam colocado na ponta de lança da campanha pró-golpe de 1964, as senhoras de classe média (SIMÕES, 1985, p. 45). Vale ressaltar que o apelo maternal da publicação mirava um nicho específico, ou seja, vender para quem podia comprar e ser aprovado pelas ativas e operantes mulheres abastadas que haviam tomado as rédeas moralizantes do país por meio das associações que apoiaram o golpe civil-militar²⁷.

Trata-se de quatro tomos sob o mesmo título, formado por uma coletânea de poesias de autores como Paul Marie Verlaine, Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis e outros menos conhecidos. Entremeando o texto por tópicos geralmente curtos, o autor comenta sonetos e escreve suas poesias, crônicas e reminiscências de sua infância.

Longe de uma compilação de amenidades, há textos que explicam seu apreço pelo cachimbo – aspirar aroma de cânfora e passar um ar “masculino” diante das garotas (BRAGA, 1967, v. 3, p. 75) –; sua predileção/preocupação por seus automóveis em relação às suas fãs durante o assédio descontrolado delas – em diálogo com seu carro, ele o consola como a um amigo próximo, que ficou triste quando as fãs arrancaram o seu para-brisa (BRAGA, 1967, v. 1, p. 86) –; e por que Roberto Carlos usa o dedo polegar direito erguido para cima, normalmente para se despedir com o seu famoso **baaaiii** – segundo ele porque os antigos juízes de lutas de gladiadores faziam esse gesto, o punho cerrado com o polegar apontado para cima (*barra limpa*), para sinalizar que o vencedor poupasse a vida do perdedor (BRAGA, 1967, v. 1, p. 103).

A alusão ao gesto dos reis romanos remete ao seu desejo de reinar sobre todos os públicos, o que fica evidente logo no texto de abertura, intitulado *Jovem, Guarda o meu livro*, uma referência direta, em forma de trocadilho, ao seu nicho de então. No entanto, em dois momentos, abaixo destacados pelo nosso grifo, Roberto Carlos sinaliza que deseja alcançar também todos os que definiu como tendo alma jovem, incluindo até mesmo aqueles que por acaso se invocassem com o seu estilo.

²⁷ Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), a Liga da Mulher Democrata (LIMDE) e a União Cívica Feminina (UCF), entre outras associações. Fazia sentido Roberto Carlos se dirigir para conquistar esse público, visto que desde 1962 a imprensa, tanto impressa quanto radiofônica e televisiva, dava destaque e voz para tais instituições.

Guarda o meu livro. Eu escrevi pra você com a maior atenção e carinho. Tem muito de mim o meu livro, um pouco de alma, um pouco de vida. Eu quero estar com você – **com todos os que possuem alma jovem**. Com os tristes, com os alegres. Choro com a alma triste e com alegria sorrio com almas felizes. Só posso prometer que, se você me aprecia, vai gostar do livro. **E se você se invoca comigo – você também vai gostar. Porque escrevi para todos os que têm a barra limpa** (Carlos, 1967, p. 15-16, grifos nossos).

O tom conciliatório do texto, a um só tempo suave mas com um corte bem definido – afinal, ele aceitava os críticos, desde que fossem “barra limpa” – flertava com uma classe média conservadora que dava anuência à perseguição sistemática por quem fugisse dos padrões morais da época. Vale lembrar que se tratava de um momento do Brasil em que o que separava o moralismo e a violência institucional era só uma porta entreaberta – das salas de cada cidadão, onde a polícia invadia e prendia, e que dava direto nos porões para onde se era levado para seções de tortura (ALVES, 1984, p. 168).

Os elementos particulares de Roberto Carlos que o diretor carrega para dentro do filme estão enfiados de toda uma gramática de poder pessoal que o cantor revela em seu livro, e que de modo simultâneo o coloca do lado considerado certo da sociedade. O uso do cachimbo diante das meninas (sequência 23, do iate, entre 63’29” e 66’53”); a predileção de Roberto Carlos pela companhia do seu amigo carro quando ocorre um *flashback*, na mesma sequência no iate, em que, adulado pelas garotas em frenesi, ele sonha naquele momento em estar indo pescar com o seu Cadillac vermelho; o polegar direito em riste diante de seu rosto enquanto ele repete baaaiii cinco vezes, olhando para a câmera e enquanto, pela primeira vez em todo o longa, em sua plateia aparecem em plano médio, entre um baaaiii e outro, públicos diversos (*pot-pourri* final, de 89’57” a 96’25”), quando vemos na tela, inclusive, mães de classe média que iam para fiscalizar as filhas e acabam curtindo o show:

As madames, que às vezes acompanhavam suas filhas, iam elegantemente vestidas, como se fossem assistir a uma peça de teatro ou uma *première* de cinema. Nas tardes de inverno, muitas apareciam com casacos de pele (ARAÚJO, 2006, p. 143-144).

Agradar as mães de suas fãs é apenas uma das estratégias de consolidação de seu reinado de que Roberto Carlos lança mão. Escorrem, para dentro do longa, mais aspectos de sua conduta pessoal que ele usa para se firmar como o centro das atenções num país mergulhado em terror velado, e que encontra nas suas canções a

catarse necessária para elaborar uma atmosfera social traspassada por medo e repressão.

Nesse contexto acaba se encaixando a postura de homem que se impõe como centro das atenções, o hétero que não deixa dúvidas sobre sua masculinidade e que passaria a ser, a partir da transição pela qual o ídolo passa em 1967 – e que está registrada quase biograficamente no longa *Em Ritmo de Aventura* –, uma marca pessoal da persona Roberto Carlos. Segundo relato de Roselvira Passini, seu perfil desejoso de ser cortejado quase fez com que ela fosse sacada do elenco a pedido dele (PASSINI, 2021). O protagonista teria reclamado ao diretor Roberto Farias que Rose era diferente das outras, pois não o cortejava nos bastidores.

Vale aqui registrar, ainda que não corresponda à época do filme ora analisado, que o cantor levava para sua vida pessoal padrões de comportamentos que o colocavam no centro das atenções, típicos de um soberano, como nas noites de Natal enquanto foi casado com a atriz Myrian Rios. Esta, embora descreva a cena como uma boa lembrança, acaba por revelar, em seu livro de memórias, um traço peculiar da personalidade do Rei.

Pouco antes da meia-noite, ele reúne as pessoas e pede que se deem as mãos [...]. Após a oração, Roberto pedia às pessoas que formassem uma fila e, fazendo o sinal-da-cruz na testa delas, abençoava uma por uma (RIOS, 2003, p. 37).

Após 10 anos de relacionamento, em 1989, o casal acabou se separando. Depois de interferir diretamente na carreira da atriz para que não fosse escalada pela Rede Globo para papéis que ele não julgava conveniente por motivo de ciúmes (COMO ESTÁ MYRIAN RIOS, 2020), e não revelar a ela que havia feito vasectomia, Myrian decidiu se separar de Roberto Carlos e teve dois filhos de outros dois casamentos. Diferentemente do que ocorreu com Myrian, com quem não se casou de oficialmente, no seu primeiro casamento, com Cleonice Rossi, o cantor fez questão de oficializar o matrimônio no cartório.

Não seria tolerável pela opinião pública da época que ele não se unisse matrimonialmente seguindo a lei. No entanto, o enlace não pôde ser realizado no Brasil visto que Cleonice era separada, não sendo permitido pela lei brasileira de então a realização do divórcio. Ainda que temeroso de perder o apreço de suas fãs, casou-se na Bolívia em maio de 1968 (ARAÚJO, 2006, p. 275), também para não desagradar

a vigilante classe média brasileira, que controlava via imprensa cada um dos seus passos (ARAÚJO, 2006, p. 273).

4.3 Roberto Carlos como trilha sonora da atmosfera social do Brasil

Prosseguindo nossa análise, cabe abordar outro aspecto nesse capítulo que é examinar a correlação das personagens de *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* com papéis sociais claros e simbolicamente bem definidos, não sendo uma afirmação taxativa e sim uma tentativa de:

[...] compreender o sentido da comunicação (como se fosse o receptor normal), mas também, e principalmente, *desviar* o olhar para outra significação, outra mensagem entrevista por meio ou ao lado da mensagem primeira (BARDIN, 2016, p. 47).

Dessa forma, permitimo-nos, neste momento, correlacionar, por exemplo, o ídolo com uma classe média desejosa pelo luxo de salas de estar amplas e confortáveis – o que ocorre na sequência 11, quando os integrantes da banda RC-7 e o próprio Roberto Carlos compõem, em pleno cativeiro, *E por isso eu estou aqui*. Por seu turno, o descabimento da reação dos músicos ao optarem por cumprir seu trabalho naquelas condições é um indício de que, embora estando sequestrados, eles poderão, ainda assim, acessar e desfrutar do luxo de uma residência se não se preocuparem se ali fora, logo depois da porta, há metralhadoras prontas para lhes aniquilar para o caso de qualquer outra reação, tentativa de fuga ou rebelião.

No entanto, o sequestro, ou a ameaça que ele representa enquanto elemento onipresente no longa, é a condição na qual as personagens não apenas seguem trabalhando normalmente, mas eles também se divertem, viajam e paqueram enquanto estão em ambientes controlados e vigiados. Tais aspectos, cobertos em nossa análise via escrutínio dos códigos visuais e narrativos, se somam à trilha sonora e a partir dela, como veremos a seguir, uma nova gama de significados se nos apresenta.

Dentre os aspectos lacunares que tornam o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* uma aparente panaceia de incongruências, há um que mais chama a atenção a partir da letra da canção: diante da insistência dos versos em falar de morrer pela amada, ou ainda por ela ir ao encontro da morte caso não o aceite de volta, quem

seria essa amada? Ela realmente estaria ausente da trama de um cineasta metódico, técnico e capaz de sobrepor camadas simbólicas das mais sofisticadas? Teria sido mesmo deixada de lado por um premiado diretor que manjava referências de Hitchcock, Costa-Gravas e Fellini? Teria sido ignorada a figura da “mocinha” (a heroína da trama) por um apaixonado pela sétima arte que navegava habilmente por correntes que iam do *Western* ao Cinema Novo, do policial ao romance, do *Noir* à chanchada (GUEDES, 2020, p. 203)? Uma resposta parcial para essas questões pode ser dada a partir de como se desdobra a sequência 11, relacionada à figura emblemática da personagem Brigitte.

Quando o cantor e seus músicos começam a execução da canção *E por isso estou aqui*, os cortes, os ângulos e os movimentos de câmera, que no início da sequência estavam em plano aberto e revelando o luxo e o conforto da sala, vão se tornando mais fechados e secos, ao ritmo dos acordes, especialmente entre 25’59” e 26’18”.

A cada novo plano o rosto de Roberto Carlos é enquadrado paulatinamente em ângulos cada vez mais fechados, de frente e de perfil, até que a câmera fecha em *zoom in* (aproximação) deixando apenas seus olhos ocupando toda a tela (aos 26’16”). O primeiríssimo plano do rosto do ídolo, que nos telões das salas de cinema Brasil afora arrancava gritos das fãs que lotavam os cinemas (LEITE, 2012, p. 85), tem, no entanto, uma função bem mais sofisticada.

De repente, a música cantada é interrompida por um breve silêncio, tocando apenas em *playback* enquanto vemos Brigitte, a controversa vilã, atravessando corredores amplos da mansão que funciona como quartel general dos bandidos (entre 26’20” e 26’35”). A melodia, em que pese estar em um solo instrumental, está presente em primeiro plano, como se a cortejar os passos largos e decididos da jovem e bela mulher, interpretada por Rose Passini, nome artístico de Roselvira Passini, que nos dias de hoje vive e trabalha em Itatiba (interior de São Paulo), e com a qual tivemos a oportunidade de conversar em entrevista²⁸, fornecendo informações importantes.

²⁸ Rose Passini era citada por *blogs* e *websites* especializados como se tivesse desaparecido da cena artística, o que é lamentado. Após demorada busca pelas redes sociais, e com a negativa e não-resposta de vários atores do elenco, logramos êxito em localizá-la. Ela se chama Roselvira Passini, está com 76 anos, mora em Itatiba (SP) e se dedica a um abrigo para cães que ela mesmo fundou e hoje tem parceria com empresa que presta serviços veterinários. Após um telefonema, fomos atendidos e ela concordou em fornecer depoimento exclusivo para esta pesquisa. Também por telefone, ela respondeu sobre aspectos das gravações, e que vamos lançando mão quando necessário ao longo do texto. O depoimento concedido confirmou muitos pontos de que nessa dissertação havíamos tomado por premissa, como o comportamento de Roberto Carlos e a relação dele com o diretor Roberto Farias. Entrevista concedida no dia 25 de junho de 2021.

Brigitte entra em uma sala escura, aonde o “capanga” interpretado por Jannik Pagh²⁹, estereótipo do bandido russo, opera uma mesa de controle. À frente de ambos, em um telão que representa o olho-que-tudo-vê, ambos observam Roberto Carlos e o grupo RC-7 compondo/executando *E por isso estou aqui* (aos 26’35”).

Logo depois que a vilã ingressa na sala de controle, exatamente aos 26’42”, o olhar do herói, que está compondo no cativado e é observado pelo telão sem que ele saiba, se cruza com o olhar de Brigitte precisamente quando são cantados os versos “De saudade eu chorei / e até pensei / que ia morrer”. Esse rápido momento, ainda que não esteja carregado de romantismo entre ambos, terá desdobramentos importantes relacionados à simbologia complexa que envolve essa sequência, assim como todo o filme. A suposta vilã ganhará, aos poucos, um lugar simbólico bastante específico para além do simples antagonismo. Esse detalhe, da troca de olhar entre ambos, é o primeiro indício de que a vilã pode ocupar, no quebra-cabeças simbólico da trama, o lugar da heroína, invertendo sua função no enredo conforme seguiremos sustentando.

A seguir, percebemos Roberto Carlos cantando mais um trecho da canção, sempre em preto e branco e com os mesmos tipos de corte de câmera usados no primeiro momento. O final da canção se dá com um *zoom in* que captura o primeiríssimo plano dos olhos do cantor (aos 27’19”). Cabe registrar que, ainda que o protagonista não se envolva romanticamente com nenhuma das suas fãs, o plano fechado do rosto dele é usado em ao menos mais três momentos que têm a ver com “paquera”: 1) na sequência 14 (entre 40’34” e 40’51”), quando, no que é a gravação de uma cena/videoclipe do filme dentro do filme no topo do Edifício Copan, um beijo quase acontece enquanto a câmera fecha na direção do rosto e da boca do ídolo e da sua fã; 2) quando Roberto Carlos escreve cartas de respostas às suas fãs³⁰ – mais um elemento extraído da realidade do cantor pelo diretor Roberto Farias (aos 43’42”, sequência 16); 3) enquanto o protagonista viaja luxuosamente encaixotado para Nova York, momento em que canta *Como é grande o meu amor por você* acariciando uma boneca de pano de traços orientais, na sequência 25 (em 71’08”). Este tipo de enquadramento para momentos mais românticos numeramos como **pista 1**, que se

²⁹ Jannik Pagh é um artista plástico dinamarquês que se casou com uma brasileira, passando a residir na cidade de Ilha Bela/SP. Em contato via rede social, conseguimos conversar com a esposa dele, mas apesar da insistência, inclusive dela que estava interessada em colaborar com esta pesquisa, Jannik não quis se manifestar quando soube do viés do presente trabalho.

³⁰ Em 1967, Roberto Carlos tinha um programa na Rádio *Jovem Pan*, a mais badalada do momento, onde respondia cartas de suas fãs em uma conversa de estilo ao pé do ouvido (LEITE, 2012, p. 72).

unirá a outras para darmos, ao final da descrição dessa sequência, um fecho conclusivo à nossa análise.

Dando continuidade à análise, verifica-se que, assim que Roberto Carlos e o Conjunto RC-7 terminam de executar a canção, vemos Brigitte recolher um maço de fichas, dando a entender que a captação da música realizada pelo computador agora poderá ser codificada eletronicamente (aos 27'27"). A vilã se dirige a uma sala onde outro bandido, desta vez o capanga com estereótipo de muçulmano, a recebe e coloca as fichas para serem processadas pela máquina (aos 27'40").

Sob trilha futurista (obtida pelo emprego de elementos da música eletroacústica), usada em momentos em que os bandidos usam tecnologia para espionar com o olho-que-tudo-vê, vemos movimentos de *pan* (movimento da câmera em seu próprio eixo) das partes internas do computador, onde há emaranhados de fios e botões piscantes. Na trama, trata-se do processamento eletrônico através do qual a canção, e o próprio talento de Roberto Carlos, poderiam ser replicados em massa. Essa informação será importante para a nossa análise das personagens principais e de qual aspecto da realidade cada uma encarna simbolicamente no longa, sendo, portanto, a nossa **pista de número 2**.

Concluído o processamento de *E por isso estou aqui* pelo computador, vemos o protagonista sendo escoltado sob a mira dos bandidos até o interior amplo da mansão/quartel-general. Enquanto ele caminha, vemos o espaço ao fundo com móveis de luxo, esculturas, lustres, jarros finos e uma decoração sofisticada. Ouvimos, então, a voz de Brigitte que, suave e educadamente o recepciona: "Entre, Roberto!".

Com um sorriso, ela diz para que ele fique à vontade (aos 29'28"). A partir desse encontro, e da forma como o diálogo e o tratamento entre ambos acontece, emerge uma profusão de significados ligados não apenas ao formato tradicional do cinema hollywoodiano, defendido e adotado por Roberto Farias (GUEDES, 2020, p. 139), centrado no eixo herói-mocinha (vítima)-vilão. Tomada como alegoria, estende-se também ao contexto sociopolítico brasileiro daquele período.

Por um momento, Brigitte desencarna a vilã e o herói assume o controle da situação pelos seus modos refinados e galantes. Ele é educado, um *gentleman*, que espera a agora dama com quem flerta se sentar primeiro no elegante e aconchegante sofá da luxuosa sala. Esta é nossa **pista de número 3**. Voltaremos a ela. Aqui, uma curiosidade que remete ao detalhismo imposto pelo ídolo ao cineasta. De acordo com o depoimento de Roselvira, houve enorme resistência por parte de Roberto Carlos para sentar-se justamente na poltrona marrom, cor que não o agradava (ARAÚJO,

2006, p. 454), episódio que revela o nível de minúcia que chegavam as exigências do ídolo no *set* de filmagem.

Ainda com um sorriso meigo na face, Brigitte faz uma proposta ao ídolo: “Roberto, sabe que eu, você e a Cibernética podemos ser muito felizes?”. Contrariado, porém em tom de intimidade diante da enigmática investida sedutora, ele responde: “É, mas com esse negócio de robô, cérebro eletrônico, computador, eu acho meio difícil, hein?”. Após esse diálogo que dura exatos 13 segundos (de 29’36” a 29’49”), ela estende a mão, submissa, e Roberto Carlos a ajuda a se levantar do sofá, num gestual de refinamento que combina com o ambiente de alto padrão e, ao mesmo tempo, com o que se esperava de uma mulher de classe média dos anos 1950-1960. Nessa época, revistas e produtos midiáticos, em geral, usando signos verbais e não-verbais, associavam a imagem feminina idealizada, submissa e conduzida pelo homem-provedor, a bens de consumo duráveis (ZIMMERMANN, 2013, p. 36-37).

A primeira conclusão a que esta breve cena nos leva a chegar, é que o sentido do cenário, das vestes, do gestual e da maneira como ambos se tratam, se dá em função de uma parafernália doméstica de luxo, que em Baudrillard (1995) encontramos na definição de *Kitsch* (objetos que simbolizam distinção), ao estilo mesmo da panóplia dos cavaleiros medievais. A diferença é que os novos ricos do século XX aspiram seu lugar de destaque a partir de uma “pacotilha que prolifera em toda parte, com preferência pelos lugares de férias e de lazeres” (BAUDRILLARD, 1995, p. 114).

Por essa perspectiva, podemos perceber que, mais do que o simples *merchandising* que Roberto Farias faz explicitamente – por exemplo, da loja de móveis Oca (sequência 9, aos 19’06”), quando o grupo RC-7 se esconde dos bandidos no interior do estabelecimento –, percebemos que o diretor opera imageticamente em um segundo plano, imbricando uma série de significados visuais e narrativos cuja maneira como se conjugam entre si se torna soberana sobre o conteúdo do filme propriamente dito.

O viés publicitário presente em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* – dos produtos dentro do filme e do filme enquanto produto – é, em grande medida, um exemplo da função que a peça publicitária tomaria na mídia brasileira a partir da virada dos anos 1960 para os anos 1970. Conforme Rocha (2006), as peças publicitárias são mais consumidas do que o próprio objeto que pretendem divulgar, atuando como um discurso completo da realidade em si mesmo. Ao produzirem uma narrativa idealizada na qual os “objetos desejam e podem se transformar em afetos, sensações, emoções”

(ROCHA, 2006, p. 50), encerram, no próprio escopo do formato técnico utilizado – no caso, o filme –, um ordenamento do mundo material que é dado, ou seja, naturalizado e não posto à discussão. Mais que isso, para o autor, as diferenças internas da estrutura simbólica da cultura brasileira seriam equacionadas e diluídas por meio de um “[...] projeto de implementação do consumo, em que anúncios publicitários equacionam nossas diferenças regionais, mostrando uma totalidade cultural harmônica, sagrada e magicamente resolvida (ROCHA, 2006, p. 77).

Assim, Roberto Farias, ao lançar mão de linguagem publicitária e encher o longa com o desfrute de carros, salas de estar e viagens, que é uma representação imagética literal do *Welfare State* (BAUDRILLARD, 1995, p. 48), ele lança mão de camadas simbólicas para atender aos seus compromissos comerciais e institucionais. Mais que isso, ele logra êxito nesse intento sem deixar de lado os elementos do cinema tradicional, nadando de braçada no manejo do simbolismo da realidade social brasileira e usando “o recurso da desconstrução e pitadas de erudição cinematográfica” (RAMOS, 2004, p. 199).

Um dos efeitos dessa estratégia do cineasta foi ter chegado, de modo até inevitável, a um produto-final – o próprio longa-metragem *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* – cujo encadeamento das sequências corresponde ao que Jean Baudrillard (1995) define como esquema constrangedor. Este autor se apoia em McLuhan para explicar que o que de fato o espectador absorve:

[...] não é o conteúdo manifesto dos sons e das imagens, mas o esquema constrangedor, ligado à essência técnica dos meios de comunicação, de desarticulação do real em signos sucessivos e equivalentes: é a transição *normal*, programada e miraculosa, do *Vietname* para o “*music hall*”, com base na abstração total de ambos (BAUDRILLARD, 1995, p. 128).

Apesar de Jean Baudrillard (1995) se referir mais diretamente à grade de programação de televisão e rádio, em que as peças publicitárias têm função tranquilizadora diante do caos panóptico tal qual o mundo é apresentado pelo noticiário – revezando, por exemplo, nessa ordem, publicidade de pneus, debate sobre a pena de morte, propaganda de relógios e resumo da situação da guerra na Nigéria (BAUDRILLARD, 1995, p. 127) –, essa noção pode ser aplicada à técnica que Roberto Farias usa em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*.

É possível afirmar que, sob essa mesma lógica, o cineasta esculpe habilmente uma gramática fílmica na qual, em uma mesma série de imagens, diálogos e canções, são articulados aspectos políticos do regime civil-militar, tais como violência e

repressão, diluindo-os sob uma linguagem publicitária e às próprias canções de Roberto Carlos.

Vale ressaltar que essa nossa análise não exclui o fato de que todas as opções estéticas de Roberto Farias refletem o seu gênio criativo e o diálogo que ele conseguiu estabelecer entre o longa e o cinema moderno da década de 1960 (GUEDES, 2020, p. 155). No entanto, o que aqui inferimos é que ele foi além de lançar mão de um leque de decisões meramente condizentes ao universo cinematográfico.

Para avançarmos nessa hipótese, é preciso que voltemos ao descritivo da sequência 11. Nela, os expedientes da vigilância e da ameaça à liberdade de ir e vir foram deslocados para a ideia de que seriam os métodos de uma quadrilha internacional. No entanto, a ameaça dos bandidos ao herói e seus amigos não se contrapõe ao desfrute dos objetos de luxo que o consumo pode oferecer. De qualquer forma, perda de liberdades e acesso a bens duráveis convivem harmonicamente ao longo de toda a trama. Guardemos essa informação como nossa **pista de número 4**.

Antes de concluirmos e apresentarmos um balanço das pistas/indícios que registramos ao longo desse raciocínio, na próxima seção apontaremos mais aspectos presentes na sequência 11 que serão importantes para identificarmos por qual papel simbólico cada personagem do filme estava investida.

4.4 O papel simbólico das personagens

Há mais de um aspecto simbólico elidido na fineza com que a suposta vilã se comporta durante a conversa com Roberto Carlos, tendo como pano de fundo aquele cenário em que coabitam o luxo e a violência que os guarda-costas usam na forma de vigilância, perseguição, sequestro e tentativas de matar o herói. É aqui que nossa **pista de número 5** se encontra: Roberto Carlos recebe uma proposta/demonstração de que se aceitar que suas canções sejam criadas por um computador, poderá desfrutar do luxo que o lucro das vendas em escala proporcionará, conforme argumenta explicitamente Brigitte.

Enumeradas e descritas as cinco pistas/indícios até aqui levantadas, procedemos a um levantamento de informações a partir da decodificação fílmica que aqui vamos reconstruir para delas obter uma nova perspectiva de análise. Cabe, neste momento retomá-las como pontos de sustentação para uma das hipóteses fundamentais do presente trabalho: cada personagem pode ser atrelada a um estereótipo encontrado tanto na fórmula do cinema hollywoodiano – herói, bandido e

mocinha (par romântico) –, quanto em aspectos do contexto sociopolítico-econômico, bem como do imaginário da época em que o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* foi rodado e exibido.

Começamos pela decodificação em ordem crescente de complexidade de compreensão, ou seja, da associação mais evidente para a menos apreensível à primeira vista. Em primeiro lugar, é fácil notar que Roberto Carlos é o herói-protagonista. Nossa pista de número 4 – o desfrute dos objetos de luxo que o consumo pode oferecer, mesmo mediante violência e repressão – revela que o ídolo representa o cidadão de classe média alta que, em meio aos perigos e combates da realidade lá fora, se mantém em seu padrão hedonista do desfrute que a ascensão social podia proporcionar.

Esse aspecto está intimamente relacionado com o fato de o diretor Roberto Farias precisar apresentá-lo como invulnerável e se configurar como um ser mítico (ARAÚJO, 2006, p. 306), mas ao mesmo tempo humano – para que o público pudesse se identificar com ele num processo que Morin (1997) explica acerca de artistas do século XX tomados pela imprensa como vedetes e verdadeiros olímpicos modernos (MORIN, 1997, p. 105) –, na medida em que o ídolo desfrutava, ao longo da trama, de tudo o que proporcionava a expansão do acesso a bens duráveis que ocorria no Brasil, naquele momento.

Com a mesma relativa facilidade com que identificamos o herói, também podemos reconhecer o vilão, expressamente revelado na trama como sendo o ator-espião Pierre, interpretado por José Lewgoy que, de acordo com a descrição de Roselvira Passini na entrevista a nós concedida, se demonstrava impaciente com a inexperiência das jovens atrizes em cena³¹, o que se nos revela mais uma dificuldade de Roberto Farias na administração dos bastidores.

Aqui, a nossa pista de número 2 – as canções, e o próprio talento de Roberto Carlos, podem ser utilizados para gerar lucro pela reprodução e venda de produtos em massa – revela que Pierre, ao aparecer na trama como agente de uma organização internacional que deseja usar as músicas do ídolo para fins comerciais, representa metaforicamente também os interesses invisíveis do chamado mercado de consumo. A respeito desse ponto, Ramos (2004) detectou, na forma como Roberto

³¹ De acordo com a atriz, José Lewgoy se irritava com facilidade, como na gravação da cena em que Roberto Carlos está sendo conduzido para dentro da caixa/contêiner onde será enviado para os Estados Unidos (em 69'56"). O ator reclamou que Roselvira não se posicionava bem diante da câmera, sem, no entanto, levar em conta, segundo a atriz, a inexperiência do elenco feminino, inclusive dela.

Farias aborda essa questão dentro do enredo, certa postura e “procedimentos críticos, modernos, no sentido de interrogação sobre o fazer artístico-cultural, numa produção popular de massa” (RAMOS, 2004, p. 199). Não obstante, o cineasta faz encarnar na personagem Pierre o merchandising que ele precisava contemplar.

Figura 4 – José Lewgoy interpreta o vilão dentro do filme que é rodado dentro do filme, e acaba se revelando também vilão da trama, em si



Fonte: Fotograma do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968).

Em suma, até aqui vimos que Roberto Carlos encarna o herói e a classe média, e Pierre incorpora o bandido e o mercado de consumo. Das três instâncias que o diretor precisa acomodar dentro do longa – Roberto Carlos, que deseja preservar sua imagem de mito; as empresas, que pagam pela publicidade; e o governo federal, que forneceu consideráveis elementos cênicos (LIASCH, 2011) e autorizações³² – é esta última que ainda nos falta identificar em qual personagem está representada.

Posto isto, cabe uma pergunta nodal do nosso processo inferencial: o papel de mocinha (par romântico), bem como o Governo Federal no sentido de Estado-nação, teria ficado de fora de toda a gramática simbólica de que Roberto Farias lançou mão para contar a história de *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*? A nosso ver, é pouco provável que isso tenha acontecido.

Para inferirmos isso, baseados na concretude observada a partir dos códigos visuais e narrativos detectados no longa, justamente em três das cinco pistas que enumeramos anteriormente é que encontramos embasamento para tal, a saber: na pista 1, que é o tipo de enquadramento que o diretor usa para momentos mais românticos do protagonista, *zoom in* para ir fechando e plano detalhe do rosto,

³² Para a gravação da sequência do Helicóptero passando pelo Túnel do Pasmado, que liga o bairro do Botafogo aos de Copacabana e Urca, foi necessário obter autorização tanto da Aeronáutica quanto da Prefeitura do Rio de Janeiro.

enquanto ele canta seus sucessos românticos; na pista de número 3, em que Brigitte parece desencarnar a vilã, tornando-se meiga e até sedutora/seduzível, enquanto o herói assume o controle da situação pelo cavalheirismo galante diante dela; e a pista 5, quando Roberto Carlos recebe uma proposta/demonstração de que se colaborar com a criação de suas canções pelo computador, poderá desfrutar do luxo do lucro advindo da venda de suas composições em massa.

Antes de situarmos simbólica e narrativamente a controversa personagem Brigitte, resgatamos aqui a dubiedade com que a personagem do diretor do filme, Roberto, interpretado por Reginaldo Faria, é retratado. Conforme veremos com mais detalhe no capítulo 5, ele representa, na trama, a luta interna e pessoal de Roberto Farias, que está dividido entre o diretor com barba e o diretor sem barba. O primeiro deseja autonomia criativa ao estilo cinemanovista a fim de subverter o esquema inicial matando de fato o herói no final. O segundo precisa executar as ordens de forças invisíveis de que ninguém pode morrer na trama, posição que conversa com a ideia de passar uma imagem positiva das Forças Armadas para a sociedade brasileira, através do filme.

Figura 5 – A personagem do diretor do filme, interpretada por Reginaldo Farias, funciona como um alter ego do diretor Roberto Farias, que simbolizou na barba a sua ligação com o Cinema Novo



Fonte: Fotogramas do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968).

A alegoria do duplo papel do diretor corrobora com a ideia de dupla função de cada personagem do filme, sendo uma de natureza cinematográfica – no caso da personagem do diretor Roberto, ele é o coadjuvante do enredo –, e uma dimensão política, representando o conflito interno de Roberto Farias em colaborar, ou não, com a narrativa que ele mesmo propôs ao governo federal.

Voltando à personagem Brigitte – sobre a qual detalharemos na próxima seção –, ao observarmos sua participação, e como se relaciona com o protagonista ao longo

do filme, vale destacar como a postura dela evolui na trama para então, a partir desse dado, situarmos-la simbólica e cinematograficamente.

Brigitte aparece em nove das 32 sequências do filme. Na sequência 11 (entre 23'39" e 29'57"), ela observa Roberto Carlos cantando no cativeiro, ambos têm seus olhares cruzados no enquadramento usado pelo diretor enquanto ela o observa pelo olho-que-tudo-vê. A seguir, sentam-se na sala de estar luxuosa onde trocam gentilezas. Brigitte, em tom comportado, mas sedutor e à meia-voz a um só tempo, faz uma proposta para que ambos sejam felizes juntos. Ele dá a entender que não está interessado nisso.

Já na sequência 13 (entre 30'13" e 36'31"), ela encaminha o protagonista até a sala dos computadores, gentilmente coagido pelo tom agradável da agora *milady* Brigitte e pela presença dos mal-encarados capangas. Ela continua tentando seduzi-lo. Para tanto, usa um misto de argumentos, charme, discurso conciliador e até uma troca de olhares muito próxima ao acercar-se para falar-lhe ao pé-do-ouvido, ainda que com tom enfático.

Figura 6 – A interação entre Brigitte e Roberto Carlos é um indício de que ela é a vilã do filme gravado dentro da trama, mas que de fato ela não o é no enredo em si



Fonte: Fotogramas do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968).

Ainda nesta mesma sequência, Roberto Carlos, guiando um carrinho de brinquedo que é empurrado pelos integrantes do RC-7, foge do quartel-general dos bandidos. Neste exato instante (35'42"), um dos capangas mira a metralhadora e, antes que possa atirar, Brigitte o esbofeteia dizendo: "Idiota! Você não sabe que precisamos deste homem vivo?". A doce e encantadora mulher de um minuto antes, agora usa sua mão pesada para punir seu assecla. E não será a última vez que a bela e esguia personagem usará de violência contra seus subordinados, como veremos mais adiante.

Já na sequência 17 (de 44'21" a 46'30"), Brigitte observa, pelo olho-que-tudo-vê a partir do quartel-general, o vilão Pierre andando pelo centro da cidade. Ele usa uma espécie de rádio ao estilo dos espões dos filmes de James Bond. Nesse diálogo, Brigitte já começa a se desentender com a personagem que chegou ao Brasil como ator e que, de repente, nesse momento do longa – já se passou metade da trama –, revela que ele, sim, tem ordens vindas dos chefes da organização internacional. Brigitte, surpreendida e contrariada, chama Pierre para se encontrarem na Mina, aonde Roberto Carlos está preso. O importante aqui é notar a ruptura que fica clara entre a suposta bandida com aquele que realmente é o vilão manifesto da trama.

Na sequência da Mina, que é a de número 18 (de 46'31" a 50'16"), Pierre chega dirigindo um Impala, estaciona e encontra Brigitte. Ele lhe pergunta: "Você disse que Roberto Carlos está preso em lugar seguro?". Ela responde, seca: "Disse". Pierre pergunta onde e ela aponta para o topo de um morro de areia, sobre o qual vemos uma cabana, que explode. Subentendemos que o herói acaba de escapar do cativeiro e agora está solto. Voltaremos a essa sequência no capítulo 5.

Neste ponto do enredo está mais um detalhe que revela que Brigitte está aos poucos se desvinculando dos bandidos. Assim que a pequena casa que prendia o protagonista vai pelos ares (aos 47'30"), Brigitte e Pierre se olham surpresos e ela, de alguma forma constrangida, vira as costas para ele. É mais um passo do rompimento da suposta vilã com Pierre.

Ao final da sequência 18, diante do insucesso de seus capangas em recapturar o herói, Brigitte sai distribuindo bofetadas no rosto de um a um enquanto Roberto Carlos decola em um helicóptero, rindo e se divertindo com a incompetência e do acerto de contas da chefe com seus comandados, aqueles que representam nações inimigas do Brasil. Essa é uma informação importante que retomaremos, mais adiante.

Figura 7 – Brigitte é cruel com seus comandados, esbofeteando-os impiedosamente, e aos poucos se desentende com Pierre, que é o vilão de fato



Fonte: Fotogramas do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968).

Mais dois momentos acabam por revelar, na reta final do filme, que Brigitte não terá sido, afinal, a vilã de *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*. Vilã, sim; na maioria dos momentos, mas antagonista, não. Na sequência 24, exatamente em 69'50", quando o protagonista é encerrado dentro de uma caixa/contêiner, ela discute com Pierre, dizendo a ele que tudo aquilo se tratava do filme que estava sendo rodado, e não de realidade.

Embora isso gere uma certa confusão ao espectador, nesse momento podemos supor/afirmar que a personagem vivida por Roselvira Passini estava o tempo todo interpretando um papel de vilã sem, no entanto, sê-lo de fato. E é o que se atesta na sequência 30, do treinamento de guerra, quando em 85'26" Brigitte surge comandando um tanque do Exército brasileiro.

Acompanhada das fãs que seguiram Roberto Carlos durante todo o filme, Brigitte ouve a pergunta da garota de cabelo curto que toma uma Coca-Cola e come o que parece ser um sanduíche: "E aí, Brigitte, você está a favor ou contra?". Brigitte, penteada com um coque branco e olhando firmemente na direção do inimigo responde: "Cansei de ser bandida. É claro que estou a favor, meninas!".

Ao correr em defesa do herói, ato decisivo para salvá-lo e aos seus amigos do Conjunto RC-7, Brigitte se converte de vilã a salvadora, de bandida a heroína, e temos então a tríade do cinemão clássico finalmente explicitada na trama: o herói-protagonista, Roberto Carlos; o vilão-bandido, Pierre; e a mocinha-vítima, Brigitte. Cabe aqui descrever brevemente como foi o processo de seleção da escolha das atrizes (LEITE, 2012, p. 79). A produção recrutou candidatas por vários meios, desde anúncio em jornal até olheiros nas ruas. Revelou-nos Roselvira Passini que centenas

delas foram chamadas para um teste, lotando o Teatro Gazeta, em São Paulo (Capital).

Dentre as candidatas, estava Sônia Braga, que não foi escolhida (ARAÚJO, 2006, p. 305). No processo seletivo final, Roberto Carlos ficava sentado sobre uma mesa e cada finalista teria de falar com firmeza, dirigindo-se ao ídolo e vociferando: “Roberto!”. Como Rose, apesar de seus 24 anos, não era fã do cantor, passou em primeiro lugar para ser protagonista, e justamente a menina que mais interage com o galã ao longo da trama, na medida em que “Com exceção da personagem vilã, interpretada pela atriz Rose Passini, o papel das demais garotas seria apenas rodear Roberto Carlos” (ARAÚJO, 2006, p. 306).

O detalhe acima exposto nos ajuda a decodificar quem é quem na tradicional fórmula narrativa, posto que ainda nos falta identificar o último elemento da tríade protagonista (classe média), mercado (empresas) e Forças Armadas (governo federal), que o diretor Roberto Farias precisava atender em seu roteiro. Se o herói vive o papel do próprio protagonista que representa o desejo da classe média, e se Pierre corresponde simbolicamente aos interesses do mercado de consumo, seria possível encontrar evidências para inferir que Brigitte, que agora deslindamos se tratar da mocinha, possa estar representando, na trama, o Estado-nação, ou seja, a encarnação da própria República Federativa do Brasil?

Colocamos assim mesmo dessa forma, usando o nome oficial do país, porque na sofisticada rede de símbolos que aqui estamos a destrinchar, essa forma de tangenciar a questão será importante ao lançarmos um olhar mais detido à personagem Brigitte e aos códigos visuais e narrativos que a envolvem.

4.5 A dimensão simbólica da personagem Brigitte

Ao tomarmos *Em Ritmo de Aventura* como fonte histórica, e submetê-lo a um olhar analítico, percebemos que ele está plasmado de mensagens que, longe de serem aleatórias, traduzem os sérios interesses políticos, sociais e econômicos que pulsavam à época de sua produção/exibição. Sendo assim, cabe seguir indagando: o que se nos revelam os códigos visuais, narrativos e de trilha sonora acerca do jogo simbólico estabelecido pelas elites brasileiras e pela classe média que a antepara como fiel da balança, política e ideologicamente, num processo iniciado ainda no final

do século XIX, ganha contornos modernos na década de 1920 (SOUZA, 2018, p. 127), se acirra nos anos 1950-1960 e que perdura até a atualidade?

É aqui que se encaixa, e ganha em importância, a possibilidade de que a personagem Brigitte esteja investida simbolicamente pela figura feminina da República, representando o Estado-nação brasileiro na tríade de compromissos que o diretor Roberto Farias precisava atender – Roberto Carlos, empresas e governo federal. Esta não será, no entanto, uma hipótese sem base empírica, a começar pelos códigos visuais relacionados ao figurino utilizado para caracterizar Brigitte.

Se por um lado ela não se configura a vilã no filme, mas do filme dentro do filme, e mesmo que não tenha vivido um romance *ipso facto* com o protagonista, é importante nos atentarmos para como ela se veste, se comporta e se expressa na fala e no tom de voz. A partir de uma aferição da dimensão simbólica dessa personagem, sempre observando traços que imagem e texto expõem objetivamente no longa, poderemos inferir se ela guarda alguma correlação com o imaginário em torno da tradicional representação da República, a chamada Marianne, que é a alegoria feminina do Estado-nação, da democracia e da liberdade, imagem laica do poder que a Revolução Francesa contrapôs à Monarquia que acabou sendo deposta (JURT, 2012, p. 471). Na França, a essência republicana representada por uma mulher tinha a utilidade de gerar sentimento de pertencimento já a partir do século XVIII, modelo simbólico que é assumido por boa parte do ocidente, desde então.

Trazer esse dado histórico para a presente análise é relevante por vários motivos. Enquanto produto cultural, índice de sua época e depositário de um conjunto de símbolos do seu contexto sócio-histórico, no filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* se atravessam e coexistem, a um só tempo, pontos de vista simbólicos, ideológicos e econômicos que estão presentes na vida pública brasileira ao longo de todo o século XX. Mais que isso, emergem em uma tal combinação de fatores que começou a se engendrar já a partir da Proclamação da República, em 1889 (SOUZA, 2018, p. 102), marco histórico brasileiro que está estritamente ligado à alegoria feminina do republicanismo.

Embora no Brasil da virada do século XIX para o XX prevalecesse a noção patriarcal e catolicista de que a mulher tinha de se assemelhar à Virgem Maria, ou seja, ser a mãe pura, sofredora e submissa, estava em curso, “uma ‘guerra de símbolos’, uma luta pela interpretação e pelo programa que se pretendia conferir à República proclamada” (JURT, 2012, p. 490). Ou seja, é na dimensão do simbólico

que nasce o Brasil republicano justamente porque a população brasileira não havia participado ativamente do processo que levou ao ato, cuja dinâmica se deu na tomada do poder pelos militares do Exército, liderados pelo Marechal Deodoro da Fonseca (CALDEIRA *et al.*, 1997, p. 225).

Assim, pode-se dizer que a ligação entre Forças Armadas e República se estabelece umbilicalmente desde sua gênese, e sob enlaces subjetivos mais na esfera do imaginário do que na base da pólvora. No entanto, a imagem de uma mulher não se encaixou de modo automático e harmonioso, em que pese sua importância simbólica para aquele momento. Houve resistência por parte das elites tradicionais, e da própria imprensa nacional da época, que usava a alegoria feminina da República brasileira associando-a a uma prostituta. Não obstante, a necessidade de um símbolo prevaleceu. Na pintura de Décio Villares (Figura 8) aparece uma mulher com as roupas de Marianne e um barrete frígio que é batizada de *A República*, não sendo o único elemento iconográfico a atestar a absorção da representação republicana importada da França.

Na sala dos símbolos do antigo palácio presidencial no Rio de Janeiro (atual Museu da República), encontra-se, ao lado do quadro de Décio Villares, um busto da República com barrete frígio, obra do escultor francês Paul-Louis Loiseau Rousseau (1861-1927). Trata-se de um busto de bronze (couraça e barrete frígio) e de mármore (busto) designado oficialmente de Marianne, símbolo da República. Esta 'Marianne do interior' é muito conhecida do público brasileiro, tendo para ele a qualidade de ícone republicano (JURT, 2012, p. 495).

Para o conjunto de associações que estamos costurando, torna-se relevante explicar a origem do barrete frígio. Trata-se de uma touca ou carapuça usada antigamente na região da Frígia, onde hoje se localiza a Turquia, que foi adotada como capuz pelos republicanos franceses que foram responsáveis pela Queda da Bastilha, em 1789, o que levou a adoção dessa peça de vestimenta como um símbolo republicano.

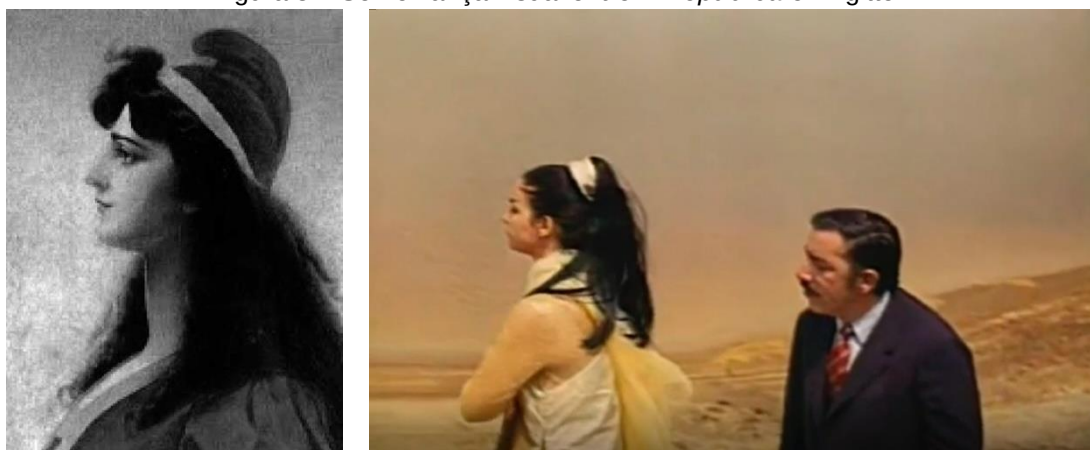
Mas, afinal, quais códigos visuais e narrativos depõem a favor da inferência de que Brigitte poderia estar a representar, simbolicamente, a própria República Federativa do Brasil na história contada por Roberto Farias no longa *Em Ritmo de Aventura*?

Iniciamos perseguindo a pista que ao menos três fotogramas nos oferecem a partir da decomposição fílmica. Vamos efetuar a verificação simultânea dos códigos

visuais e narrativos que envolvem a correlação entre eles e três imagens icônicas da construção simbólica efetuada na fase da Primeira República.

O primeiro fotograma que extraímos é da sequência da Mina (18), aos 47'33", quando Brigitte dá as costas para o vilão Pierre, evidenciando sua recusa e rompimento com os bandidos. A imagem se caracteriza pelo plano médio, que deriva para o aberto e em movimento de *Pan*, da esquerda para a direita. Imediatamente antes ao momento que vemos na Figura 8, Brigitte faz um movimento de 180 graus, dando literalmente as costas para o antagonista. É a partir da frisão desse movimento, tal como vemos na imagem recortada, é que podemos estabelecer uma certa proximidade visual entre a personagem do filme e a imagem de *A República*, de Décio Villares. Ambas estão de perfil, o coque branco de Brigitte lembra a faixa branca do barrete frígio da pintura, os cabelos compridos nas duas imagens e o olhar firme que apresentam, são semelhanças plásticas capturáveis à guisa de códigos visuais.

Figura 8 – Semelhança visual entre *A República* e Brigitte



Fonte: Imagem *A República*, de Décio Villares (Museu da República). Fotograma do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968).

Já na Figura 9, separamos o fotograma em que Brigitte atravessa o corredor largo da mansão que serve de quartel-general dos bandidos, aos 26'27", também na sequência 11. Dispomos ao lado da litografia de Alfredo Roque Gameiro, de 1909, cuja imagem representa a instauração da Monarquia Constitucional em Portugal, em 1910, instituindo o regime republicano naquele país. A similaridade se observa pelo plano geral, ambas em movimento, o tom branco de suas vestes e a postura ereta. Junto às outras duas comparações, esta também ganhará significação a partir dos códigos narrativos, analisados logo a seguir.

Figura 9 – Brigitte anda com pose de soberana, tal como a representação da República



Fonte: Fotogramas do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968). Litografia não datada de Alfredo Roque Gameiro, representação da República em Portugal, no início do século XX.

Em um terceiro fotograma, vemos na sequência 11, aos 29'34", Brigitte sentada enquanto conversa com Roberto Carlos. Ao lado, vemos *A República*, de Manoel Lopes Rodrigues, óleo sobre tela de 1896, pertencente ao acervo do Museu de Arte da Bahia. Ambas sentadas, plano médio e investidas de uma mesma característica visualmente detectável e que a nós já se pode enumerar como códigos narrativos específicos, estando eles presentes no triplo pareamento de imagens em que relacionamos Brigitte à alegoria feminina da República.

De acordo com Jurt (2012), a imagem de *A República* de Manoel Lopes Rodrigues:

[...] está sentada sobre um trono, vestida com um vestido branco (remetendo à paz) e se apoia sobre uma espada, pronta para dela servir-se em caso de necessidade. [...] O fundo é coberto pelas armas do Brasil, e a bandeira estilizada está envolta por uma faixa onde se lê 'Estados Unidos do Brasil' (JURT, 2012, p. 497).

De um lado, *A República* transmite paz na sua compleição e nas cores que veste ao mesmo tempo em que está claro que poderia fazer uso da espada em que se apoia, caso fosse necessário, a qualquer momento. De outro, Brigitte apresenta também sua feição amistosa e serena enquanto faz a proposta para que o protagonista se junte a ela no plano de lucrar com a ajuda da cibernética. Porém, está claro que tem ao seu lado e à espreita o braço armado de que pode lançar mão, caso seja contrariada.

Figura 10 – Tal como a República, Brigitte pode ser dócil, mas usar seu braço armado quando julgar que é preciso



Fonte: Fotograma do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968). *Alegoria da República*, de Manuel Lopes Rodrigues, Museu de Arte da Bahia.

De fato, ao não obter a resposta que deseja após cortejar Roberto Carlos com promessas de enriquecimento, Brigitte toma atitude oposta e sua persuasão muda de tom radicalmente. Aos 34'32", já na sequência 13, assim que o herói lhe dá as costas, ela solta um estridente "Roberto!"³³, agora mais para mãe autoritária que, ao não lograr êxito pelo convencimento, lança mão da força de que sabe estar investida.

Se Brigitte, tal como a República do governo civil-militar do final dos anos 1960, promete benefícios materiais, sabe ser austera e usar da força se preciso for, ela também é uma mulher moderna, e sua roupa e aparência o diz. Ela usa um cinto logo abaixo dos seios (assim como *A República* apresenta um cinto trançado na mesma posição, na altura do diafragma). Veste calça e um grande sobretudo de cor clara. O conjunto lembra a coleção trazida por Pierre Cardin para a Feira Nacional da Indústria Têxtil (Fenit) justamente do ano de 1967, o mesmo em que o filme foi rodado. O famoso costureiro apresentou uma coleção de traços e cores futuristas (ZIMMERMANN, 2013, p. 149). No lugar do barrete frígio, um moderno rabo-de-cavalo. Esse figurino, alinhado à última moda, correspondia ao desejo do Governo Federal de difundir na sociedade um determinado padrão ligado a um só tempo ao nacionalismo e à modernidade.

No entanto, como veremos a seguir, havia sido investida uma força política clara e objetiva à mulher brasileira na década de 1960, e que dizia respeito a como

³³ Na entrevista a nós concedida pela atriz Roselvira Passini, ela revelou que essa cena foi escolhida para o teste final com Roberto Carlos, durante o processo de seleção. Por não ser fã do cantor, ela atribui sua aprovação para o papel principal ao tom convincente que transpareceu durante o teste. Segundo ela, as fãs de fato não conseguiam falar grosso diante do ídolo.

ela se vestia, se comportava e seu discurso ora suave para convencer, ora assumindo a defesa do uso da mão de ferro a quem não se alinhasse aos seus propósitos.

4.6 Aspectos políticos da imagem de Brigitte

À guisa de breve balanço da trajetória da personagem Brigitte, vale lembrar que, ao longo da trama, ela flerta com o protagonista que representa a classe média, esbofeteia os capangas que estereotipadamente lembram russos, muçulmanos e cubanos (inimigos dos Estados Unidos e, por tabela, do Brasil), e assume o comando de uma poderosa arma de guerra do Exército brasileiro ao final, um tanque, para salvar a todos no clímax do longa.

Como talvez possa aparentar, não se trata de uma conversão ou mudança de posicionamento. Se o tempo todo Brigitte acredita que está fazendo um filme, sua postura é coerente e sua metamorfose, que se dá principalmente pela forma como se veste, revela que ora ela impõe sua soberania com delicadeza, ora usa da força se preciso for. Por ato final, no ápice do filme ela se coloca lado a lado com as garotas que correm atrás de Roberto Carlos – na sequência 30, a do treinamento de guerra, ela está comandando o tanque em que elas estão e, na sequência 31, a do *pot pourri* final, Brigitte dança lado a lado com as fãs na plateia ao som do show do ídolo.

Se na seção anterior tratamos de associar Brigitte imagetivamente à figura da República, para continuar a sustentar essa inferência cabe rastrear indícios nos métodos que a personagem usa nos diferentes momentos da trama. É exatamente sob essa perspectiva que emergirão aspectos políticos que estão incrustados no longa *Em Ritmo de Aventura*, que são importantes para a leitura sócio-histórica que estamos propondo a partir dele.

Além do uso da sedução e da força, Brigitte lança mão de um elemento vital na atmosfera sociopolítico-econômica do Brasil, naquele momento: o controle das informações por meio de métodos de espionagem. A partir de seu quartel-general, ela tem controle onipresente sobre todas as outras personagens, poder que se revela a partir do uso do olho-que-tudo-vê. No entanto, para um recorte metodológico e fílmico não nos detemos à razão e o porquê, nem tampouco como isso era possível. Até mesmo porque não há referência e nem explicação explícitas acerca desse aspecto, ao longo do filme.

Interessa-nos, e é detectável materialmente pela análise fílmica, o ponto de vista da personagem Brigitte. Segundo Aumont e Marie (2011), o enquadramento, considerando-se aqui o aspecto narrativo, se dá a partir de duas instâncias: 1) o olhar das personagens e 2) o olhar da câmera, ou seja, o da narração ou enunciação. O primeiro revela o interesse particular da personagem, enquanto o segundo diz respeito à um distanciamento que é o ato, em si, de contar a história propriamente dita sem assumir a posição da perspectiva do olhar de A ou B (AUMONT; MARIE, 2011, p. 144).

A direção dos olhos de Brigitte, que aparece em plano detalhe em vários momentos (sequência 11, aos 28'01" e 28'34"; sequência 13, aos 34'32"; sequência 17, aos 45'11"), produz um discurso de olhar e de enquadramento que a coloca no centro da imagem, das cenas e da própria trama. Especialmente na sequência 17, vemos o seu olhar e a imagem que ela vê, ou seja, vemos através dos seus olhos. No caso, Brigitte enxerga em preto e branco, revelando que é o olho-que-tudo-vê. Ela conversa com Pierre, que está no centro do Rio de Janeiro em meio ao movimento de transeuntes pelas calçadas.

Podemos concluir que a ideia central que as imagens transmitem na própria construção da sequência é a de que o olhar de Brigitte é onipresente. Tanto no cativeiro, enquanto observa Roberto Carlos compondo, quanto no ambiente público enquanto tem sob sua mira o vilão, a personagem tem total controle através do seu olhar diante do qual se supõe não haver limites.

Em outras palavras, a personagem sabe e está informada a respeito de tudo o que acontece nos espaços internos e externos retratados no filme, o que pode ser uma alusão aos serviços de informação do governo ditatorial. A estratégia do governo ditatorial de então se utilizava da espionagem e da dimensão político-ideológica, a fim de dar sustentação a um projeto econômico, visto que "A constituição do novo Estado implicava a institucionalização da rede de informação necessária ao controle do 'inimigo' interno e o assentamento das bases do modelo econômico" (ALVES, 1984, p. 71).

Se a personagem Brigitte, que associamos simbolicamente à própria República, está plasmada por um imaginário social de controle onipresente pelo Estado, ela também é atravessada por uma carga imagética que vai além dos enquadramentos que denunciam seu poder de vigilância. Por seus códigos visuais (cenográficos) é verificável a transição das roupas que ela veste e, enquanto código

narrativo (significados), podemos fazer um paralelo do poder que a personagem demonstra com a força da imagem feminina em ação contra supostos inimigos da pátria, amplamente visibilizada e apoiada pela grande imprensa dos anos 1960 (SIMÕES, 1985, p. 31).

Trata-se das *Marchas da Família com Deus pela Liberdade*, que levaram milhares de pessoas às ruas de metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo, bem como em outras como Porto Alegre, Belo Horizonte e Recife. Eram organizadas por associações femininas como a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), a Liga da Mulher Democrata (LIMDE) e a União Cívica Feminina (UCF). Falando em nome da mulher brasileira – identificando-se como mães, esposas e pessoas de bem em defesa da pátria – e enfatizando que não estavam fazendo política, esses grupos aglutinavam a classe média em torno de si aplicando ao presidente João Goulart a pecha de que estaria formando e liderando uma República Sindicalista que:

[...] de acordo com a propaganda da burguesia, a primeira forma assumida por um comunismo ateu que aboliria as classes sociais, proletarizando as classes médias, que separaria os filhos dos pais, destruindo a família, e que, por fim, proibiria o livre exercício das religiões, destruindo, assim, de maneira radical e total, os supostos valores ocidentais e cristãos da sociedade brasileira (SIMÕES, 1985, p. 37).

Para falar em nome desses interesses, os IPES/IBAD, órgãos que, conforme já vimos no capítulo 3, representavam a elite orgânica e que financiava as campanhas de desmoralização do então governo, escolheram as mulheres como segmento da sociedade que lideraria as classes médias, utilizando-se de espaço previamente acordado com a grande imprensa de então.

Mulheres no Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Recife, Porto Alegre, [...], organizaram comícios e irromperam em estações de jornais e TV levando manifestos anticomunistas [...]. Colocando-se sempre como 'mães' e 'esposas', dispostas a 'salvar' o país e a 'defender' seus filhos, elas estavam, efetivamente, envolvidas numa ampla campanha de desgaste do governo Goulart e do nacional-reformismo, patrocinada e coordenada pelo complexo IPES/IBAD (SIMÕES, 1985, p. 67).

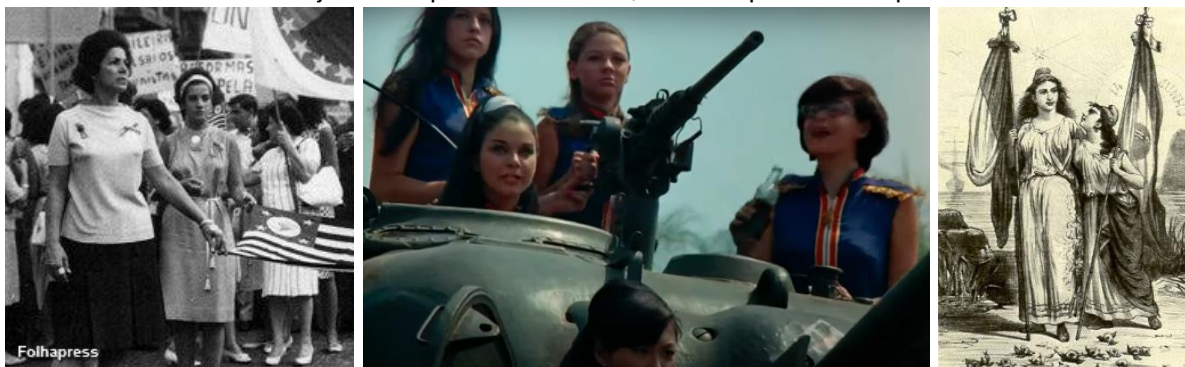
Conhecidas como guerrilheiras perfumadas, o que nos é interessante para o escopo de nossa pesquisa é a forma como esses grupos atuavam para exercer influência. Por trás de uma linguagem dócil e maternal, a ameaça concreta de acionar, com sua visibilidade e representatividade, a violência das Forças Armadas. Foi esse

o tom de um manifesto direcionado a Jango, no qual o elogiam docilmente pela sua simpatia e inteligência, mas deixando claro que:

[...] tudo se resolveria se o presidente escolhesse certo entre os dois caminhos apontados: 'Um que o conduzirá ao socialismo esquerdista e ao desamor ao povo; outro à liberdade democrática, ao respeito e ao agradecimento do Brasil' (SIMÕES, 1985, p. 70).

Ainda que seu auge de atuação tenha sido entre 1962 e 1964, em 1967, ano de produção de *Em Ritmo de Aventura*, sua representatividade ainda tinha considerável projeção sociopolítica. Após efetivado o golpe, tais grupos passaram a atuar na vigilância ostensiva sobre o clero, entidades estudantis e sindicatos, investindo, entre outras lutas pontuais, contra a regulamentação da profissão de sociólogo, que acabou sendo de fato vetada pelo presidente Castello Branco em 1966. O abaixo-assinado enviado ao governo pela Camde reivindicava a extinção dessa carreira por se tratar de função responsável por formar agitadores (SIMÕES, 1985, p. 127).

Figura 11 – Durante Marcha das Famílias, com Deus pela Liberdade, mulheres de classe média levavam suas jovens filhas em passeatas pedindo intervenção militar. Brigitte surge ao lado das garotas, defendendo a juventude usando um tanque do Exército. A República francesa aparece conduzindo a jovem República brasileira, também proclamada pelo Exército



Fonte: Marcha das Famílias com Deus pela Liberdade, Folha Uol. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/20963-marcha-da-familia-com-deus-pela-liberdade>. Acesso em: 20 nov. 2020. Fotogramas do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968). *A República Francesa*, Revista Ilustrada, 1890.

Observaremos que a República, ao ser representada por uma mulher que salva a todos no fim – que é a primordial função de Brigitte dentro do roteiro de Roberto Farias –, não era uma situação metafórica que teria sido encaixada aleatoriamente dentro da trama. Seu comportamento dúbio, ora dócil e sedutora, ora violenta e ameaçadora, nos remete a um fenômeno muito presente na cena política do Brasil,

ao longo da década de 1960. Aqui cabe ratificar o propósito de decodificarmos simbolicamente as personagens de *Em Ritmo de Aventura*: um discurso de ternura espontânea e de ameaça sutil (SIMÕES, 1985, p. 122) que foi, *pari passu* às tropas do Exército, uma das armas mais fatais que abateu a democracia e fez o país mergulhar em 21 anos de uma ditadura civil-militar.

Tal inferência acerca da substância imagética e imaginária, e ao mesmo tempo objetiva, pontual e real, de que a personagem Brigitte é constituída, é observável na forma como o figurino dela vai se transformando enquanto sua personagem avança do lado dos bandidos (dentro do filme que é rodado dentro do filme) para revelar que é aliada dos mocinhos no final do longa.

Brigitte vai deixando de usar as roupas metálicas, de filmes de aventuras espaciais e de cor clara, longilíneas e futuristas, e vai migrando para blusas, saias e sobretudos com cores em tons que lembram as das artes psicodélicas, também em voga no final dos anos 1960 – tal como uma jovem de classe média daquela época. Tal evolução reflete uma tendência do ano de 1967, em que a moda era vestir-se bem de maneira sofisticada e, a depender da situação, também seria de bom tom um traje mais simples e associado ao estilo livre da juventude de então (ZIMMERMANN, 2013, p. 138).

Chama a atenção a última aparição de Brigitte, em 94'01" (sequência 31, do *pot pourri* final), na qual dança com as garotas na plateia do show de Roberto Carlos. Em suas vestes de cores psicodélicas, ela se junta às fãs para se divertir, mas ainda carrega um traço que a diferencia. É a única que usa uma gravata, símbolo do poder masculino, da formalidade, do comando e de elevada posição social, elementos ligados à história da guerra e da República Francesa (SANCHEZ, 2009).

Figura 12 – A transição de Brigitte, que passa de vilã a salvadora no final, é acompanhada pela sua mudança de figurino



Fonte: Fotogramas do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968).

Posto tudo isto, podemos afirmar que a sedução que o regime ditatorial investia à classe média, a mão pesada que se voltava contra o inimigo interno que era influenciado pelas nações inimigas e comunistas, e ao optar por usar as Forças Armadas para liquidar os bandidos que se voltavam contra a nação – todos esses fatores colocam Brigitte encaixada simbolicamente à imagem da República. Por conta do compromisso do diretor Roberto Farias com o governo ditatorial, a República aparece revestida daquela personagem que abandona o lado dos vilões para salvar a todos, um desfecho que nos remete à promessa das senhoras de classe média à Jango ao prometer-lhe a gratidão da nação caso ele não apoiasse projetos que segundo elas favoreciam inimigos da nação (SIMÕES, 1985, p. 70).

Afinal, a República de Jango, que flertara com os ditos “bandidos comunistas” entre 1961 e 1964, está do lado certo e defendendo o seu povo. O diretor Roberto Farias, em mais este ponto de sua sofisticada floresta de símbolos, lança mão de elementos usados pela propaganda das elites para cooptar a classe média conservadora, representada pelas associações de mulheres que foram decisivas para a efetivação do golpe civil-militar e que continuaram ativas logo após consumado (SIMÕES, 1985, p. 37).

O próximo capítulo, nosso último ato, reservamos para decodificar e discutir a sequência 18, na qual Roberto Carlos canta *Você não serve pra mim* enquanto cerca os bandidos com explosões de granadas, espelhando o contexto de vigilância e ameaça que o governo ditatorial impingia à sociedade brasileira, no final da década de 1960.

5 A CANÇÃO VOCÊ NÃO SERVE PRA MIM NO CONTEXTO DE VIGILÂNCIA SOCIAL DO FINAL DOS ANOS 1960

5.1 Contextualização sócio-histórica de *Em Ritmo de Aventura* relacionada às estratégias de repressão do regime ditatorial

A face censora da ditadura civil-militar brasileira instaurada em 31 de março de 1964, de estrutura conspiratória complexa, teve origem já em 1961. Uma extensa cadeia de atores acabou adquirindo uma *expertise* em articulação de bastidores, por natureza marcada pelo componente da conspiração, que depois se metamorfoseou para uma ofensiva articulada por setores da classe média aliada de elites orgânicas que começaram a atuar no sentido de fazer subentender pelo medo como mecanismo de vigilância. Era uma frente heterogênea, composta por “militares, empresários e latifundiários, diplomatas, políticos, jornalistas e publicitários, bispos, padres e beatas, num trabalho perfeccionista de dois anos e seis meses” (TAVARES, 2019, p. 58).

Tratava-se de uma classe média que surgira no processo de industrialização e instalação de setores tecnológicos nas grandes cidades, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, iniciado em 1945 e que ganhara novo fôlego com o governo do nacional-desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek (1956-1961). À época:

[...] o maior acesso aos bens e às transformações sociais e políticas trouxeram condições para que se desenvolvesse no país um mercado de bens culturais atrelado à cultura do consumo e ao prazer, às práticas do lazer, à individualidade importada dos moldes internacionais do *American way of life* (ZIMMERMANN, 2013, p. 31).

Ainda conforme Zimmermann (2013), as mudanças nas condições materiais ocorridas entre 1945 e 1965 alteraram a sociabilidade brasileira a partir do acesso das camadas médias a bens de consumo mais sofisticados. Naquele período que antecedeu o golpe, esse setor da sociedade, agora mais informado e influente, se viu ameaçado pela herança de dívida deixada pelo governo JK e pela repentina renúncia de Jânio Quadros em 25 de agosto de 1961, depois de apenas sete meses incompletos no cargo (MARKUN; HAMILTON, 2001, p. 112).

Eleito com apoio em massa dos setores mais conservadores, o político pretendia usar a renúncia como estratégia política para obter governabilidade mediante as decisões administrativas antipopulares que precisava tomar para sanear as contas do Estado (CALDEIRA *et al.*, 1997, p. 299). Imaginava ele que seria

reconduzido ao cargo nos braços do povo e dos militares (MARKUN; HAMILTON, 2001, p. 135), mas sua base não reagiu conforme o esperado.

Enquanto isso, estava aberta a vaga ao vice João Goulart, nome que sofria forte resistência por parte das elites por seu viés progressista e por ser ligado à esquerda e ao risco de instauração do comunismo no Brasil (REIS, 2014, p. 38), embora não fosse comunista como algumas correntes pleiteiam sacramentar historicamente. Vale ressaltar que, à época, os cargos de presidente e vice eram eleitos separadamente, sendo que a natureza dos votos que elegeram Jango estava mais ligada às demandas sociais voltadas ao atendimento dos mais pobres, ao contrário das bases eleitorais de Jânio Quadros.

O essencial a depreender desse cenário é que a partir de 1º de abril de 1964, uma vez que as suas aspirações ideológicas agora estavam representadas, a classe média conservadora chancela o golpe com uma grande Marcha da Família com Deus pela Liberdade que levou para as ruas milhares de pessoas a 2 de abril de 1964 no Rio de Janeiro, celebrando a derrocada do projeto de reforma nacional-estatista popular (REIS, 2014, p. 46).

Estava, assim, constituído o pacto que deu sustentação a um sofisticado processo de violência velada que foi sendo introduzida como instrumento de opressão a serviço do predomínio das elites nacionais ao longo da ditadura civil-militar. Tal processo era articulado ao nível do detalhe, o que incluía jogo de palavras, falsos dilemas e cooptação sutil, disseminados com o objetivo de intimidar a população de um modo geral e estabelecer uma atmosfera de medo tão real que parecia palpável (ALVES, 1984, p. 169). Para tanto, lançava-se mão largamente da coação silenciosa inseminada a todas as esferas, camadas e relações sociais.

A sofisticação das formas arquitetadas para fins de intimidação foi atestada por Gaspari (2002), segundo o qual a criação do DOI, sigla de Departamento de Operações de Informação, não teria recebido essa nomenclatura de forma ingênua já que se tratava do braço violento do regime, que o autor descreve como um monstro que se “confundia com a terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo doer” (GASPARI, 2002, p. 175).

Desse modo, as palavras e processos velados estavam no cerne de uma cultura urbana de repressão que era instaurada sob estratégias subliminares de atuação. A própria tortura e a morte nos porões do DOI-Codi não eram um instrumento de extermínio literal de pessoas em massa. Guardavam, em si mesmas, uma função de “recado” político à sociedade, de que a violência podia chegar, na calada da noite,

a qualquer cidadão que não acatasse o modelo e/ou se, pelo contrário, ainda o combatesse (GASPARI, 2002, p. 27).

Assim, era infundida uma ideia de monitoramento e ameaça, que sugeria ser onipresente e onisciente por parte do governo federal, mas encampada e disseminada basicamente pela camada média conservadora. O objetivo era subordinar todos os espaços na medida em que “à lógica sufocante da vida dos grandes centros, somava-se um clima de apatia reinante, condizente com o regime ditatorial” (GARSON, 2015, p. 307).

Diante desse cenário de terror paralisante e velado, vigilante e perigoso, de meias palavras e mensagens sutis embarcadas de significativa violência simbólica e potencial, o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* não aparece como uma narrativa ingênua, tal como durante muito tempo veio sendo retratado o longa.

Pelo contrário, como viemos constatando até aqui, o conteúdo analisável do filme figura mais próximo de uma verdadeira fábrica de signos do que de uma comédia musical descompromissada feita para entreter as massas, dada a relação com setores governamentais e econômicos que financiaram e deram apoio institucional e material para a produção do longa.

A parceria com o Governo Federal sinalizava sob qual batuta de interesses os realizadores tocavam o projeto. Um exemplo prático foi a solução de um problema burocrático, que foi o atraso de envio de uma cópia na íntegra do *Thriller* de divulgação, tendo sido, por esse motivo, barrado pela censura. Na ocasião, Roberto Carlos em pessoa dirigiu-se até o Ministro da Justiça à época, Luiz Antônio da Gama e Silva. Em reunião a portas fechadas, o ministro, que viria a ser o jurista que redigiria o texto do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), ordenou à Polícia Federal que abrisse “uma exceção” e liberasse a peça de divulgação do longa (BORTOLOTTI, 2014).

Descrito esse contexto sócio-histórico do regime ditatorial, e de como o diretor o cantor-protagonista de *Em Ritmo de Aventura* estavam envolvidos com o governo federal, podemos constatar que a história contada por Roberto Farias, quando foi rodada em 1967, estava atravessada pelo clima de vigilância que a ditadura impunha e fazia prevalecer em todas as instâncias da sociedade brasileira naquele período.

5.2 A vigilância como método dos bandidos se torna parte da escalada de represálias do herói

A função da vigilância, método que passa a ser sistematizado a partir de 1967

no Brasil, era impingir coação e medo. Onipresente em todas as instâncias da vida em sociedade, a vigilância aparece como elemento e código narrativo em nada menos do que 16 das 32 sequências elencadas a partir da decupagem de *Em Ritmo de Aventura* (ver anexo 2).

Conforme podemos observar ao longo da trama, os bandidos surgem sempre de modo repentino de onde estavam à espreita e saltam armados. Eles aparecem por detrás de carros nas ruas e surgem de dentro de aviões, automóveis, barcos e até em máquina de extração de minério. Em metade das sequências do longa, os vilões emergem como que “do nada”, ora perseguindo o Conjunto RC-7 a pé pelas ruas movimentadas do Rio de Janeiro (sequência 7, entre 16’51” e 18’12”), ora aparecendo armados descendo do avião e saindo novamente à caça dos integrantes da banda (sequência 9, de 18’33” a 20’07”), ou ainda estão na janela, por detrás da cortina, quando os músicos estão confortavelmente jogando pebolim, num ambiente doméstico de lazer, ainda que estejam em um cativeiro (sequência 12, de 29’57” até 30’12”), segmento este acerca do qual podemos inferir que faça referência à importância que o Governo Federal dava ao futebol para divertir a população enquanto esta permanecia vigiada logo ali, por detrás da cortina. Em suma, ao longo da trama não há lugar, seja público ou privado, que os bandidos não estejam à espreita, sempre a postos para se lançarem ameaçadores.

Além de estarem em toda parte, sua vigilância é de uma eficácia digna de serviço secreto, ainda que inverossímil, como na sequência 23 (de 63’29” a 66’53”). Nesse segmento, os bandidos invadem o iate de Roberto Carlos sem que ninguém mais perceba e sequestram as seis garotas, fãs que perseguem o ídolo durante o filme inteiro. Como que num passe de mágica, elas são postas em uma lancha sem que os integrantes do RC-7, ou alguém da produção do filme, que aparece em cena, sequer notasse, numa situação em que seria impossível que isso não acontecesse.

Cabe ressaltar aqui que o filme foi rodado no segundo semestre de 1967 e, embora a instituição do sequestro por parte da resistência armada de esquerda no Brasil fosse se intensificar entre 1969 e 1972 com a captura dos embaixadores dos Estados Unidos, Japão, Alemanha e Suíça (CARMO, 2001, p. 97), já era uma realidade contra a qual o Governo Federal se preparava instituindo espionagem, coleta de informações e operações policiais de repressão.

Uma primeira visada de fruição de *Em Ritmo de Aventura* pode deixar escapar, mas um segundo olhar tomando a análise fílmica como revelador ideológico pode ser esclarecedor. Ao estabelecermos um “relacionamento com o próprio filme, e não com

a história que ele conta, o que dele se disse aqui ou ali” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 272), então vemos se descortinar diante de nós uma história aparentemente *nonsense*, mas que estava atravessada por um subtexto ideologicamente carregado de intencionalidades veladas, tal como a própria estratégia de sublimaridades adotada pelo regime ditatorial.

Cabe destacar que o uso do elemento-surpresa, de alguém que surge de repente de um local inesperado para render e submeter um adversário, não se limita, no filme, aos bandidos. O estratagema seria aplicado como contrapartida também pelo protagonista, e de modo peculiar e fértil enquanto unidade de análise que separamos a partir da decomposição das sequências, conforme veremos a seguir.

Na sequência 20 (de 56’27” a 60’03”), Roberto Carlos aterrissa o helicóptero no topo do prédio do Banco do Estado da Guanabara (BEG). Recebido pelo diretor do filme e pela produção com festa pelo sucesso da cena do sobrevoo sobre o Rio de Janeiro, ocorre um ponto de virada importante do ponto de vista da decomposição analítica, que diz respeito ao fato de que “o conteúdo de um filme nunca é um dado imediato, mas deve, em qualquer caso, **construir-se** [grifo original da fonte]” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 120). A partir da construção, elaboração e reelaboração da análise da decupagem, percebemos no transcorrer do longa até este ponto da trama, que de todas as vezes que os bandidos surgiam como que “do nada” para se lançarem ao ataque, em nenhuma delas eles haviam sido percebidos pelos *mocinhos*, ao menos a tempo de escaparem.

No entanto, desta vez, enquanto é convidado pelo bandido Pierre para um *drink* que se sabe ser uma armadilha, Roberto Carlos percebe que os bandidos estão à espreita na escadaria que dá acesso ao terraço e, por precaução, decide descer do prédio dentro de um Chrysler que está pendurado por um guindaste.

Trata-se de uma das cenas mais ousadas da filmografia nacional. Lá embaixo, uma multidão de 20.000 pessoas que se formou espontaneamente, entre fãs e curiosos, se aglomera na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro. Sem o uso de dublê, Roberto Carlos desce os 33 andares do prédio do então BEG pendurado por um cabo de aço, no banco de trás de um Chrysler Esplanada modelo 1967, acompanhado pelo chofer devidamente à caráter que está no banco da frente. Durante a descida Roberto Carlos tem visão e posição privilegiadas da cidade. Agora ele já está tomando as rédeas da situação mediante os bandidos. É dele o ponto de vista em torno do qual a ação se dá.

Enquanto o ídolo vai descendo, de fundo ouvimos o *playback* de *Você não*

serve pra mim. Essa mesma canção está presente em dois outros momentos cruciais do longa: na sequência 18 (de 46'31" a 50'16"), quando Roberto Carlos a canta enquanto do alto de um ponto elevado da Mina joga granadas contra os bandidos, e também presente como *playback* na sequência 30 (de 86'56" a 89'56"), o clímax do filme.

Constatamos por uma observação sistemática e repetitiva das cenas que se trata de três sequências que possuem o mesmo sentido de posicionamento e ação do herói reagindo aos bandidos, ora vigiando-os de cima, ora confundindo-os jogando granadas que eles não sabiam de onde partiam, ora assumindo o comando de um tanque de guerra e partindo para cima dos inimigos alvejando-os com artilharia pesada.

Nosso objetivo no presente capítulo é, a partir do exame da materialidade fílmica e musical, levantar o que a canção *Você não serve pra mim* pode revelar a partir da construção entrecruzada dos fatores fílmicos – a performance físico-corporal do cantor – com a paisagem sonora da sequência 18, o que teria resultado em um emaranhado de códigos subliminares anexados habilmente à trama por Roberto Farias. Nossa hipótese inicial era de que a escalada de violência por parte do herói em relação aos bandidos possa coincidir com o avanço da repressão do governo militar contra as forças de resistência ao regime ditatorial, no final dos anos 1960 (CARMO, 2001, p. 94), conforme sugerimos e discutimos a seguir.

5.3 *Você não serve pra mim* – a canção em cena

Faz-se importante aqui explicitar como tomamos a análise da música fílmica, vista em Aumont e Marie (2011), e a paisagem sonora, conceituada por Schafer (2001). Tendo em conta as diferenças entre a natureza da linguagem audiovisual e a musical; levando em consideração que a musical pode ser incorporada à audiovisual (aliás, como ocorre no filme em análise), faz-se necessário estabelecer paralelos, a fim de contrastar equivalências que venham a contribuir para o entendimento da construção semântica, que é, indubitavelmente, compósita e convive com a primazia da identidade visual sobre a sonora (VALENTE, 2009, p. 145).

Para o analista da paisagem sonora fica difícil competir com o panorama visual tornado evidente por um fotograma, visto que na imagem tudo aparece simultaneamente e no ambiente sonoro, embora haja simultaneidades detectáveis, estas se desencadeiam em sequência na duração, sendo que em uma “paisagem

sonora consiste em eventos *ouvidos* e não em objetos *vistos*” (SCHAFFER, 2001, p. 24).

Apesar de tais limitações de análise, conciliamos, por testagem, a perspectiva da análise fílmica, que parte de “uma reflexão mais ampla sobre o fenômeno cinematográfico” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 15) – o que inclui a música fílmica que leva em conta o contexto sócio-histórico –, estabelecendo um paralelo com a análise da paisagem sonora que oferece um delimitador metodologicamente seguro, na medida em que:

A música é um indicador da época, revelando para os que sabem como ler as suas mensagens sintomáticas, um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos. [...] O ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade (SCHAFFER, 2001, p. 23).

Postas estas observações, vamos partir agora para a análise empírica propriamente dita. Uma primeira constatação óbvia é pertinente pontuar. Do ponto de vista da análise da música fílmica do longa como um todo, percebemos um projeto estético feito em conjunto pelo diretor Roberto Farias e o diretor musical, que foi o próprio Roberto Carlos, no sentido de que ambos buscaram dar ao conjunto final um efeito de unidade ao nível da narração (AUMONT; MARIE, 2011, p. 196). Porém, está é uma constatação simplificada em relação à análise que pretendemos empreender.

Partimos de uma premissa básica relacionada à postura de Roberto Carlos com relação às suas canções. Seu histórico de censurar juridicamente publicações que o associem ao lado obscuro da ditadura civil-militar³⁴, possui uma dimensão política própria que vai além do senso comum de associar, à imagem do ídolo, uma postura de alienação normalmente atribuída a quem se posicionava do lado do regime ditatorial.

Há autores que defendem, inclusive, que as canções do ídolo da Jovem Guarda são a imagem “invertida” da opressão, na medida em que, durante o período do regime ditatorial, o cancionista do cantor:

³⁴ Roberto Carlos, conhecido como “mãos de tesoura” no meio editorial, acionou judicialmente o seu ex-mordomo Nichollas Mariano, no fim dos anos 1970, quando este lançou o livro *O Rei e Eu*. Em 2007, foi a vez de tentar proibir que o historiador Paulo Cesar de Araújo colocasse em circulação *Roberto Carlos em Detalhes*. Mais recentemente, em 2016, seu alvo foi a professora Maíra Zimmermann, autora de *Jovem Guarda: Moda, Música e Juventude*. Cabe destacar que as três obras foram consultadas nesta dissertação, indispensáveis que são para a compreensão de um momento histórico que até hoje tem implicações diretas às nossas relações sociais (LOBATO; ALECRIM, 2016).

[...] no lindo leito da canção popular, invertia-se no espelho que refletia horror com amor, sangue com açúcar, truculência com imensa intensidade emocional. RC prendia a asa esquerda na armadilha do espírito do tempo, no mesmo ritmo com que aparecia à nação menos politizada como herói que destroçava as atrocidades do vilão invisível. Pois cantava antipatias atrozes com a indisfarçável simpatia do moço simples que, em seu dom de parecer só transmitir emoções confortadoras e reconfortantes, re-humanizava o Brasil e o redimia do rio de sangue que vertia no subsolo (SANCHEZ, 2004, p. 89).

Em que pese o teor denso da análise do autor dessa citação, é justamente a altura desse tom que dá o nosso corte para uma abordagem mais crítica. Tomando esse ponto de partida, partimos para a análise da sequência 18, a das granadas na Mina (de 46'31" a 50'16"), quando o protagonista canta a canção *Você não serve pra mim* enquanto supostamente arremessa os explosivos contra os bandidos.

Trata-se de um rock vigoroso, “uma gravação espetacular, à altura dos melhores rocks gravados nos anos 60, por qualquer artista, em qualquer idioma” (ARAÚJO, 2006, p. 155). Para efeitos desta análise, entendemos que a letra inteira é profícua na possibilidade de reelaboração de sentidos. No entanto, à guisa de prudência de pesquisa, recortamos somente os versos que melhor respondem à exposição teórico-metodológica que ora propomos.

Não fique triste não se zangue
com tudo o que eu vou lhe falar.
Sinto demais, porém agora
tenho que lhe explicar.
Você comigo não combina,
não adianta nem tentar.
Não vejo mais razão nenhuma
para continuar.
Não quero mais seu amor,
não pense que eu sou ruim.
Vou procurar outro alguém.
Você
não serve pra mim,
não serve pra mim.
Uma palavra de carinho
jamais ouvi você falar,
seu beijo tão indiferente
foi o que me fez pensar (Barros, 1967)³⁵

³⁵ Ilustrativo de uma época de atmosfera social carregada, e diante da forma como o ídolo começava a se blindar até mesmo de pessoas do seu redor, o próprio modo como a canção *Você não serve pra mim* foi parar no filme, e ainda sendo usada em cenas cruciais, foi fruto de uma bem arquitetada trama de sutilezas de palavras. Desde 1966, a escolha do repertório de Roberto Carlos tinha se tornado um processo fechado, mesmo para músicos próximos, como Renato Barros, do grupo *Renato e seus Blue Caps*, que colaborou em canções do LP *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1967). Ciente disso, durante um intervalo de gravação e na ausência do ídolo, Renato distribuiu as cifras para a banda e começaram a tocar. Quando Roberto Carlos chegou adorou o que ouviu, mas Renato usou a tática de fazer jogo duro, aceitando “ceder” a canção para o filme e o álbum somente num segundo momento (ARAÚJO, 2006, p. 367).

Para chegarmos a conclusões concretas e satisfatórias acerca da sequência das granadas na Mina como unidade de análise, decidimos cruzar simultaneamente quatro elementos da análise temática de um filme, apresentados por Aumont e Marie (2011), e quatro aspectos que devem estar presentes na análise da letra de uma canção, conforme González (2016). Estes são tomados como porta de acesso pela qual adentraremos à paisagem sonora da referida sequência, passando a averiguá-la também a partir dos elementos ruído, silêncio e a canção propriamente dita.

Os filmes, de um modo geral, possuem um eixo temático central que engloba a totalidade da obra de um cineasta. Assim, para partir para uma análise mais apurada, Aumont e Marie (2011) apontam quatro ordens a serem averiguadas dentro de uma mesma cena ao citarem a análise de Jean Douchet do filme *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock: 1) segundo sua **ordem lógica**: a causa original da intriga; 2) segundo sua **ordem oculta**: quais motivos estão por trás da ação; 3) segundo a **ordem estética/do criador**: o grau de exigência de um autor a respeito de seus próprios critérios, utilizados em todos os seus filmes; 4) segundo a **ordem psicanalítica**: quais memórias afetivo-inconscientes a personagem persegue, ou seja, qual sensação fundamental ela deseja saciar (AUMONT; MARIE, 2011, p. 121-122).

Quanto aos aspectos que devem pautar a análise da letra de uma canção, tomamos o expediente fornecido por Juan Pablo González (2016), que adota o modelo denominado “competência comunicativa”, inspirado em estudo de Liliana Casanella

Tal metodologia averigua o texto linguístico da letra cantada e considera o sentido dela “não apenas no cantor, mas também no público que canta em coro partes da canção, gerando um tipo de consumo participativo nos shows ao vivo” (GONZÁLEZ, 2016, p. 118). Tomar tais critérios para a análise de *Você não serve pra mim* no contexto do cinema é cabível para efeitos dessa análise pela forma com que o filme provocava *frisson* nas plateias de adolescentes que cantavam, aos berros, junto com Roberto Carlos nas salas de cinema, à época de sua exibição. Conforme o testemunho de Ivana Arruda Leite (2012):

Em São Paulo, o filme entrou em cartaz no Cine Majestic, pertinho do Meira. Eu fui religiosamente, pelo menos uma vez por semana, enquanto o filme foi exibido. Sabia os diálogos de cor, as sequências, as músicas. A plateia era um imenso coral (LEITE, 2012, p. 84-85).

Do modelo de análise em questão, dos oito critérios usados selecionamos os quatro primeiros citados por González (2016), por se encaixarem nos critérios da música fílmica com os quais pretendemos promover uma leitura em interface, na próxima seção. São eles: “**contexto** – onde e quando; **participantes** – quem e para quem; **finalidades** – para quê; **atos** – temas abordados” (GONZÁLEZ, 2016, p. 119).

Quanto ao cruzamento em pares dos critérios fílmicos e os da canção, propomos a seguinte combinação por vermos nela uma possibilidade teórico-metodológica que funciona para a análise mais aproximada que pretendemos: 1) critério da **ordem lógica** e de **contexto**: a intriga se passa em um local e tempo específicos; 2) critério da **ordem oculta** e dos **participantes**: os motivos por trás da ação envolvem quem e para quem; 3) critério da **ordem estética/do criador** e das **finalidades**: os critérios do autor convergem a um para quê; 4) critério da **ordem psicanalítica** e dos **atos**: o que move a personagem tem relação direta com os temas abordados.

Tomados esses critérios como recorte específico, procederemos a seguir a aplicação destes parâmetros de análise à sequência das granadas na Mina.

5.4 Critérios de ordem lógica do contexto e de ordem oculta dos participantes

5.4.1 Critério da ordem lógica e de contexto: a intriga e onde e quando ela se passa

Nesta análise, cabe levar em conta a ligação entre a letra e o contexto da Mina, e o que ocorre cenicamente nela considerando um tempo-espaco de ditadura civil-militar. Em primeiro lugar, o fato de o protagonista lançar granadas contra bandidos não se trata de uma ação aleatória, ou fruto de uma decisão puramente estética. Trata-se de uma combinação orquestrada entre ruídos, silêncios, letra e melodia, junto com planos abertos e efeitos de *pan* ((movimento da câmera em seu próprio eixo), *zoom* (alteração do ângulo dentro de um mesmo plano) e primeiro plano, cuja decomposição analítica tem potencial revelador.

Um primeiro elemento salta aos olhos e ouvidos de pronto: há dois movimentos no mesmo sentido, que é o da subjugação: (1) na letra da canção, um subjugar emocional da pessoa com quem o cantor vai romper; (2) na performance cênica do protagonista, subjugar os bandidos pelo uso do artefato bélico conhecido por granada.

A letra ainda deixa explícitas duas nuances nos versos “Não fique triste não se zangue”, “não pense que eu sou ruim” e “seu beijo tão indiferente / foi o que me fez pensar”: (1) o eximir-se da culpa do que vai acontecer, e (2) a inevitabilidade do que tem que ser feito, que é o rompimento com a pessoa amada que, por culpa exclusiva dela mesma e sua “indiferença”, agora sofrerá as consequências do seu próprio erro.

Enquanto ele canta os versos reconfortantes para o ouvinte que deseja se livrar e sair por cima de um relacionamento, visualmente arremessa granadas contra os violões, que fogem desesperados na parte de planície da Mina, correndo de um lado para o outro, cercados por explosões de grandes proporções³⁶.

Figura 13 – Roberto Carlos lança granadas contra os bandidos, mas ele de fato não as arremessa, embora as explosões aconteçam e de forma ameaçadora



Fonte: Fotograma do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968).

No transcorrer da sequência, observamos que Roberto Carlos lança, por três vezes, uma granada fictícia, que visivelmente não está em suas mãos (48'15"). Chama a atenção o fato desse gestual não receber trucagem de ângulos de câmera para fazer parecer real. Está explícito que o protagonista está de mãos limpas, que retirou o pino de um artefato inexistente e o jogou provocando as explosões, estas sim muito reais, que atordoam os bandidos. Estes fogem desorientados, cercados por um inimigo que está em um lugar que não sabem identificar.

Tomando a letra da canção e a postura corporal de Roberto Carlos enquanto ordem lógica e de contexto, a soma de música e materialidade visual possibilitam expandir a análise de que se trata de um discurso que é capaz de produzir um determinado efeito social por ser, justamente, efeito de uma postura da camada média

³⁶ Segundo o próprio diretor Roberto Farias, em depoimento veiculado nos extras do DVD do filme (2007), chegavam a ser usados detonadores de 200 litros de gasolina nas cenas de explosões.

conservadora que transparece no gestual. Autoriza-nos tomar essa perspectiva de análise o fato de que:

[...] seja por sua performatividade, sons imagens e discursos associados, a canção popular transmite valores, atitudes e crenças que são recebidas e assimiladas a partir da emoção e corporeidade do ouvinte (GONZÁLEZ, 2016, p. 123).

O fato de nos cinemas quase quatro milhões de fãs cantarem em coro as canções do filme, não pode ser desassociado da posição que o ídolo assume nas três sequências do longa em que a trilha é *Você não serve pra mim*: 1) na sequência da descida do prédio do BEG dentro do carro, Roberto Carlos está no banco de trás e tem um motorista que irá guiar para ele; 2) na sequência das Forças Armadas no ápice do filme ele também não dirige o tanque de guerra, que é guiado por uma de suas fãs; 3) e finalmente na sequência da Mina visivelmente ele de fato não joga as granadas.

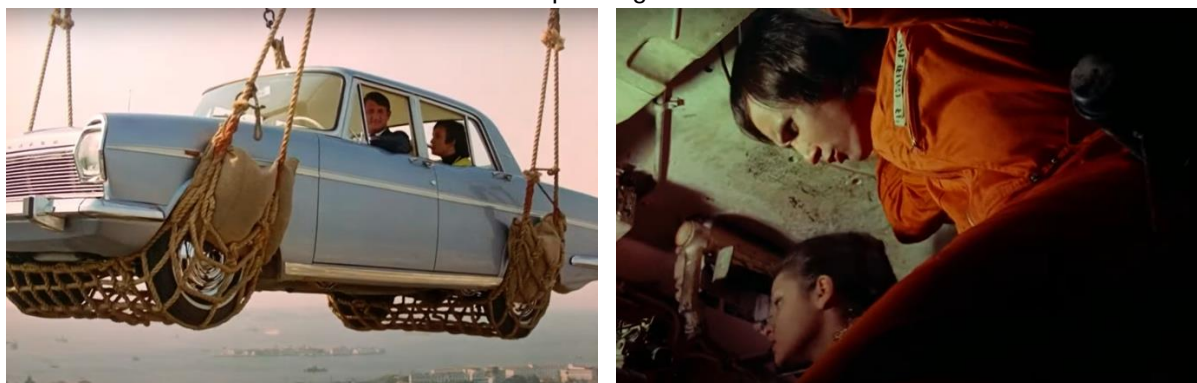
Ou seja, ele não realiza o trabalho pesado. Uma das características mais marcantes da camada média conservadora brasileira é, desde o século XIX, valorizar o capital cultural que a distingue das camadas de despossuídos que fazem o serviço pesado e braçal e que para tal não é necessário o uso do intelecto (SOUZA, 2018, p. 88). Desde a fase da escravidão, quando não havia espaço na sociedade brasileira para intermediários entre os proprietários de terras e os escravizados, os homens livres e pobres viam na aproximação com os donos das fazendas a chance de alcançarem a sua dignidade por essa proximidade. Por seu turno – e uma característica que se reproduz ao longo do século XX –, o afastamento das tarefas manuais significava se distanciar dos despossuídos, sendo que:

A exploração direta da energia muscular [...], com pouco conhecimento incorporado, é a característica distintiva, ainda que não a única, em relação aos trabalhadores com maior grau de qualificação técnica (SOUZA, 2018, p. 88).

Assim, na medida em que no filme Roberto Carlos está ao lado das Forças Armadas, ainda que não declaradamente, suas ações, tanto bélicas como de vigilância em relação aos bandidos, dão um duplo sinal sobre os quais a canção *Você não serve pra mim* é o contrapeso romântico: 1) o protagonista não realiza o serviço pesado; 2) corrobora com os interesses do então governo do regime ditatorial, que é

ligado às elites com as quais a camada média deseja se identificar, a fim de se distinguir das classes mais baixas (LIMA, 2014, p. 82).

Figura 14 – Roberto Carlos tem chofer particular e dá as ordens para uma fã dar os tiros dentro do tanque de guerra



Fonte: Fotogramas do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968).

5.4.2 Critério da ordem oculta e dos participantes: os motivos da ação, quem e para quem

O que mobiliza o herói na sequência das granadas na Mina, e a quem suas ações servem, não estão claras até esse momento da trama, que é exatamente a metade do filme. Tudo o que o espectador percebe é que dentro do enredo o protagonista sabe que precisa seguir um roteiro que no fundo não existe, pois o diretor perdeu este logo no começo do filme (sequência 2). Ao mesmo tempo, o mocinho foge do que parece ser tentativas dos bandidos de liquidarem com sua vida para valer.

No entanto, ao decidir finalmente contra-atacar jogando granadas *fake* (mas que de fato explodem quando chegam ao seu destino) contra os vilões, começamos a ter uma noção da intenção da personagem de Roberto Carlos. Esse propósito só será revelado por completo na sequência 29, quase no final do filme (82'39" a 89'57").

No clímax do longa descobrimos que não era a intenção do protagonista ferir os bandidos fatalmente na sequência das granadas na Mina. No entanto, não se trata da benevolência que à primeira vista isso possa remeter. Também no ápice da trama, o mocinho, ladeado por um contingente de soldados e armamento bélico de peso das Forças Armadas brasileiras, poupa a vida dos bandidos. Nessa sequência, concluímos que o uso do aparato de guerra é uma forma de coagir à desistência, e não propriamente liquidar com os inimigos. Está, a nosso entender, claro o paralelo que se pode fazer com a estratégia do Governo Federal de então, que alegava desejo

de uma conciliação – que acabou não funcionando (REIS, 2014, p. 69) –, mas ao mesmo tempo militarizava a repressão num movimento de intimidação por meio de demonstração de força que disseminasse uma atmosfera de medo na sociedade.

O desenrolar em cena que nos permite chegar a essa conclusão leva cerca de nove segundos. Roberto Carlos dá uma reprimenda em sua fã que pilota o tanque e quase atinge o blindado dos bandidos com um tiro de canhão (86'40" a 86'49"). "Pra acertar, não!", exclama o protagonista.

Na sequência das granadas na Mina também não se trata de um ataque *per se*. É um aviso. A violência é empreendida, mas para ressoar, fazer subentender, mandar seu recado de coação aos bandidos para que parem suas investidas, sob pena de terem de enfrentar de fato a letalidade do poderio de fogo ora demonstrado. Ele não quer matar, mas deixa claro que se quisesse poderia.

Quando cruzamos esse dado, em si, com a letra da canção em seu trecho "vou procurar outro alguém / Você ... / não serve pra mim" e vaticina que vai acabar com o relacionamento, o recado de que as consequências foram por culpa da própria pessoa deixa uma mensagem dúbia: é a ordem oculta em estado puro na ação filmográfica e na transmissão do recado que se pretende dar aos inimigos. O que Roberto Carlos quer dizer pelo conteúdo da letra e pela sua performance não está claro, mas indica seu intento de submeter.

A performance cênica é um aviso aos bandidos que se não pararem podem ser "liquidados", e a culpa será deles já que insistem em seguir em seu ato. Já a letra da canção o veredicto está dado e consumado. Não haverá negociação, é uma decisão unilateral de caráter irrevogável que deixa claro que a culpa é do outro que não cumpriu a sua parte de um acordo e que, por essa razão, merece ser abandonado/punido. Em poucas sequências do longa a relação controle-militar-pela-força e controle-romântico-pela-canção aparecem tão nitidamente combinadas, como veremos abaixo ao deslindarmos a decomposição analítica que estamos aqui propondo.

Mais uma informação que obtemos em outro momento do filme, e que nos faz compreender a atitude do mocinho, está presente na sequência 15, da conversa do diretor com o personagem misterioso no terraço do Edifício Copan (41'25" a 43'15"). Nela, a personagem de Reginaldo Faria, Roberto, que é o diretor do filme (o irmão de Roberto Farias faz justamente o papel de diretor), ameaça matar o personagem misterioso com um rifle. Nesse momento, um braço entra em quadro como que saindo

de trás da câmera e abaixa a arma do diretor, dando a seguinte ordem: “Nesse filme não tem mortes”.

Cabe aqui explicar o contexto dessa sequência a fim de deixar claro o que ela nos revela acerca da sequência das granadas na Mina, ora aqui em pauta. Ao se projetar na personagem do diretor Roberto, o diretor de fato, Roberto Farias, expõe no longa toda uma relação conflituosa dele próprio por fazer parte do movimento do Cinema Novo, que levava à tela as questões sociais nacionais (GUEDES, 2020, p. 170), e o fato de agora estar realizando um longa-metragem que atendia ao modelo liberal de mercado e consumo.

A personagem do diretor ora aparece com barba, ora sem. Com barba, é o alter ego cinemanovista de Roberto Farias que inclusive inclui no longa, aos 42’39”, um momento em que o diretor repete o gesto de Corisco (Othon Bastos) no filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Sem barba, é o diretor universalista e alinhado ao status quo, visando bilheteria e num contexto em que “afirmava-se neste momento o senso prático e a visão empresarial de Roberto Farias frente às circunstâncias sociais e políticas vividas pelo país” (TAVARES, 2012, p. 180).

O personagem misterioso, que não vemos o rosto, aparece tentando subverter a filmagem dentro da própria filmagem, ora instigando Pierre, o vilão, a matar o mocinho, ora insuflando o lado cinemanovista refletido na personagem do diretor Roberto quando este usa barba, para que o herói seja aprisionado e de fato morra na trama.

Importa-nos aqui ratificar, de acordo com a ordem oculta dentro do longa, que tanto a personagem de Roberto Carlos quanto a do diretor Roberto, seguem a proposta feita pelo próprio Roberto Farias ao Governo Federal da época, conforme já apontamos anteriormente e que aqui cabe resgatar. A fim de obter a ajuda das Forças Armadas para compor o longa, o cineasta foi até a sede do 1º Exército, no Rio de Janeiro, para uma reunião em que fez a seguinte proposta ao general Adalberto Pereira dos Santos:

Olha General, o negócio é o seguinte, se o senhor me der isso aí [aparato de guerra para as cenas e autorização para filmagens aéreas] vai mostrar que o Exército não é isso que todo mundo acha que é. Todo mundo tem medo do Exército. Todo mundo tem medo das represálias, medo de prisão. [...] Se as forças armadas daqui não procurarem se aproximar do povo de uma maneira íntima, como irmãos, o negócio vai ficar muito ruim (GUEDES, 2020, p. 237).

Com base nessa informação, segundo a ordem oculta que motiva as ações da personagem de Roberto Carlos, a quem elas servem e contra quem se investem, chegamos à conclusão de que ele atende a uma ordem superior, que é de não matar e nem sequer ferir os bandidos. Assim, tudo o que faz é ameaçar para fazê-los parar com suas investidas. Afinal, no filme não poderia morrer ninguém a fim de que fosse preservada a imagem positiva do Exército perante o público brasileiro, conforme acordado entre Roberto Farias e as Forças Armadas.

5.5 Critérios de ordem estética e de finalidades: Roberto Farias e o pacto velado com o modelo ditatorial

Para seguirmos com nossas aferições com base no cruzamento de análise da música fílmica e das canções, vamos aplicar agora o critério de número três, conforme se segue.

5.5.1 Critério da ordem estética/do criador e das finalidades: o autor cria em função de um para quê

Cabe, no entanto, antes de seguirmos às minúcias desse critério, ressaltar que o apoio ao regime ditatorial não é verbalmente explícito no filme, cuja trama é centralizada em uma conspiração internacional. No entanto, diante de uma verdadeira profusão de atributos simbólicos, percebemos uma quantidade considerável de representações bem orquestradas que identificamos ao partirmos de uma reengenharia da análise, ou seja, começando do seu efeito final mais evidente e passando a seguir para aquilo que o motivou.

Como resultado geral temos a tomada abrupta da paisagem do ambiente cênico delimitado pela Mina, mas que representa, nesse momento do filme, ao nosso modo de entender, uma representação da sociedade brasileira como um todo – cercada, acuada, aturdida e sem saber de onde sobrevém a ameaça a partir das estruturas de coerção (ALVES, 1984, p. 28), ou seja, exatamente como estão os bandidos ao receberem a carga das granadas supostamente arremessadas por Roberto Carlos.

Ao longo dos anos 1960, verifica-se uma mudança sensível na configuração da paisagem sonora das metrópoles brasileiras, aqui já no sentido dado por Schafer

(2001), seja pelas bombas de efeito moral para dispersar estudantes ou trabalhadores durante protestos, pelas sirenes de carros de polícia, ou pelos avanços de policiais militares à cavalo sobre a multidão (LEITE, 2012, p. 83). Esse processo, criteriosamente arquitetado, resultava em uma atmosfera social marcada pela completa “falta de espaço para a manifestação de ideias e a falta de liberdade para atuar politicamente” (CARMO, 2001, p. 103). Dimensão superlativada do poder de polícia exercido pelo Estado ditatorial brasileiro, à época, esse cerceamento de liberdades era universalmente pulverizado por meio de uma ampla rede invisível de coação, aplicada em todas as esferas da vida em sociedade, na medida em que a “Censura e a Lei de Imprensa calaram a boca de todo mundo. Quem se atrevesse a abrir o bico era enquadrado na Lei de Segurança Nacional” (LEITE, 2012, p. 71).

Quando atravessada pelo critério da ordem estética e suas finalidades, a visualidade e a paisagem sonora da sequência das granadas na Mina nos revela ser extensão desse status social de elevada repressão, vivida à época. O filme expõe, sonora e graficamente, uma ação do herói que leva à tomada de um poder onipresente, começando pela ocupação por completo do espaço acústico que se sobrepõe ao espaço geográfico delimitado para a referida sequência, que é a Mina³⁷.

Na análise tradicional da trilha sonora de um filme, que remonta à música, diálogo e ruídos, sabe-se que a música não nasce da sua relação com o real, mas sempre relacionada a convenções e códigos (AUMONT; MARIE, 2011, p. 193; 196). No longa aqui analisado, as letras das canções que Roberto Carlos canta estão aparentemente descompromissadas em dizer algo sobre a trama. Na visão de simples expectador, os versos retratam diálogos em primeira pessoa narrando particularismos sentimentais do protagonista, todos atravessados ou por chantagem emocional (*De que vale tudo isso*), ou autoafirmação violenta (*Eu sou terrível*) ou ainda culpabilização da pessoa amada (*Você não serve pra mim* e *Canzone per te*).

No entanto, o papel estruturante das letras presentes em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, ao analisarmos como elas se plasam na cadeia de ruídos, silêncios e diálogos, acaba se encaixando às “mensagens, conteúdos, informações,

³⁷ Além da sequência 18, das granadas (46'31" a 50'16"), também a sequência 8, da captura de Roberto Carlos (18'13" a 18'32"), é rodada na chamada Mina. O local fica no município de Carapicuíba/SP, região metropolitana de São Paulo/SP, em uma área que viria a ser o bairro de Alphaville, região de Tamboré, um dos mais famosos bairros de classe média alta do Brasil, na atualidade (SOUZA, 2017).

sensações, que encontram o seu sentido e dinâmica pela maneira como se distribuem pelos espaços imaginários do campo fílmico” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 196).

Já observamos anteriormente que na sequência das granadas na Mina a canção se encontra com a visualidade da cena e ambas se equivalem enquanto metáforas do mesmo sentido de submeter. No entanto, essa relação se revela ainda mais complexa e sofisticada quando lançamos a essa caldeira um ingrediente fundamental para a presente pesquisa, que é o conceito de Ruído Sagrado, criado por Schafer (2001).

Segundo o itinerário proposto por esse autor, desde os tempos antigos os ruídos foram associados a temor e respeito ao poder divino que emanava dos trovões, vulcões e tempestades, por exemplo. Depois, vieram os sinos das igrejas e do órgão de tubo (SCHAFFER, 2001, p. 113-114). Em seguida, a partir da Revolução Industrial, o Ruído Sagrado é ligado ao mundo profano, sendo que:

A associação entre Ruído e poder nunca foi realmente desfeita na imaginação humana. Ele provém de Deus, para o sacerdote, para o industrial e, mais recentemente, para o radialista e o aviador. O que é importante perceber é que: ter o Ruído Sagrado não é, simplesmente, fazer o ruído mais forte; ao contrário, é uma questão de ter autoridade para poder fazê-lo sem censura (SCHAFFER, 2001, p. 114).

Traduzindo a noção de poder através dos tempos pelo direito auto-constituído – e sem censura – de domínio sobre a paisagem sonora, temos que, na sequência ora analisada, Roberto Carlos domina o espaço físico da Mina pela sua posição geográfica (no alto), e o espaço acústico por meio das bombas (granadas) que arremessa e pela canção que canta.

Não apenas nessa sequência, mas também durante todo o filme, Roberto Carlos domina o espaço vertical e horizontal da metrópole, bem como o espaço acústico de todos os ambientes entre rimas, cantadas de pneu, sons de cravo, turbinas de avião, solos de gaita de boca e explosões.

A presença contundente do ruído se verifica em nove das 32 sequências do filme:

- Sequência 2, da perseguição de carro a caminho do Cristo Redentor (02'09" a 10'37"), enquanto canta *Eu sou terrível* sob os rancos e freadas do seu possante GT Tormento, com direito até ao estrondo do acidente que os bandidos provocam batendo em sua traseira;
- Sequência 19, do voo de helicóptero sobre o Rio de Janeiro (50'16" a 56'26"), com o som do rotor;

- Sequência 21, de Roberto Carlos pilotando um avião da Esquadrilha da Fumaça (60'04" a 62'59"), com o som dos motores e a seguir caindo e explodindo;
- Sequência 24, do passeio de Barco, em que Roberto Carlos navega com seu iate cercado pelas garotas e, logo depois do sequestro delas, parte em uma lancha veloz e de barulho estridente (63'29" a 66'53");
- Sequência 25, quando após ser confinado em uma caixa de exportação da Erontex e o avião da *Pan American* decola (70'11" a 74'14"), ouvimos o rugido das turbinas entremeado pelos acordes de *Como é grande o meu amor por você*;
- Sequência 26, da chegada de Roberto ao aeroporto de Nova York (74'15" a 75'26"), quando ouvimos mais turbinas e os motores de carros e ônibus no entorno do terminal;
- Sequência 27, do passeio de Cadillac do ídolo por Nova York (75'32" a 78'17"), quando logo no início se destaca o apito estridente de um navio;
- Sequência 29, do passeio de Roberto Carlos pelo espaço sideral (79'28" a 82'32"), quando o áudio original de um vídeo de arquivo cedido pela Nasa registra o estrondo da explosão do foguete durante a decolagem;
- Sequência 30, da ação das Forças Armadas (82'39" a 89'57"), quando morteiros, rajadas de fuzil, granadas, tiros de canhão de tanques e uma profusão de artefatos fazem caber em pouco mais de sete minutos exatamente 80 explosões.

Cabe registrar que a soma de tempo dessas nove sequências chega a aproximadamente 40 minutos. Ou seja, quarenta por cento de todo o longa é preenchido pela combinação de estrondos, melodias e voz das canções de Roberto Carlos.

Podemos observar a partir dessa perspectiva sonora que a aparente delicadeza melódica das canções não se encaixa como uma contradição deliberada à brutalidade das explosões, turbinas e roncões de motor. A soma do tom de comédia e o lirismo melódico, coabitando com aviões, carros e canhões, produzem, no longa, uma sequência aborrecida, desinformada e redundante, tal como uma linha reta (SCHAFER, 2001, p. 116). Assim, qualquer possível reflexão sobre as rupturas das estridências em alta velocidade têm seu significado diluído na experiência de dançar e gritar as canções do longa nos cinemas, à época.

Projetados no estilo de vida do galã, garotas fãs e garotos desejosos por exercer poder na cidade, veem como símbolo disso o domínio sobre máquinas tecnológicas agredindo o espaço com o estrondo de um *carango*, uma granada ou um refrão, na medida em que “a linha contínua do som surge como resultado de um crescente desejo de velocidade” (SCHAFER, 2001, p. 117). Assim, o filme *Em Ritmo de Aventura* se torna um catalizador que extravasa e sublima emoções de êxtase pelo controle do carro, do avião ou do foguete espacial. A agressão do mocinho contra os vilões não é tomada senão por uma extensão da aventura, da autoafirmação e da tomada de um lugar no topo da cadeia social, representado literalmente pela posição ao alto que o protagonista ocupa ao longo de todo o filme – ele brilha no topo de

edifícios, sobrevoa o Rio de Janeiro com helicóptero e avião, vai ao espaço onde constata que a terra é azul, contracena no topo da estátua do Cristo Redentor e, especificamente na Mina, alveja os bandidos a partir de um ponto elevado enquanto canta *Você não serve pra mim*.

5.6 Critérios de ordem psicanalítica e dos atos associados à ritmicidade

Quando se atine à fusão de música e cinema, assegura-nos algum êxito nesse processo analítico, também, a capacidade que os sons possuem conforme sua individualidade, quantidade e preponderância (SCHAFER, 2001, p. 25). Assim, a análise da ritmicidade (repetição) pode ser eficaz como ferramenta a serviço da cultura midiática, conforme vemos com “os temas em baixo ostinato do *Batman*, da *Pantera cor-de-rosa*. [...] o leitmotiv do 007, do *Indiana Jones* que pontuam a entrada em cena dos personagens ou sua ação” (VALENTE, 1999, p. 114).

No caso de *Em Ritmos de Aventura*, o uso simétrico do refrão da canção, dos silêncios, dos “movimentos de granada” e das explosões, revelam a utilidade da ritmicidade para os propósitos do longa, fornecendo-nos elementos suficientes para uma análise teórico-metodológica. Sob essa perspectiva, passemos à análise do quarto e último critério cruzado entre a análise da música fílmica e das canções.

5.6.1 Critério da ordem psicanalítica e dos atos: o que move a personagem e os temas abordados.

O projeto de domínio social da ditadura civil-militar, iniciado bem antes de 1964 conforme vimos anteriormente, se impunha pelo medo gerado pela ideia de vigilância onipresente. O que nos faz concluir que a expectativa, no sentido de se esperar por uma ameaça que poderia surgir a qualquer momento, era uma aliada psicossocial poderosa do regime ditatorial. Os exemplos concretos de tortura que vinham dos porões do DOI-Codi completavam sua mensagem de silenciamento com a tomada da atmosfera social que visava afastar os cidadãos de atividades que os pusessem em confronto com o Governo Federal (ALVES, 1981, p. 168).

A eficiência do método estava justamente no seu chamado “efeito demonstrativo”, visto que era difícil encontrar um cidadão que não tivesse tido contato direto ou indireto com pessoas que haviam sido torturadas. A expectativa de invasão

domiciliar na calada da noite, sequestro e desaparecimento fazia parte de um sistema que vigiava de alto a baixo todas as esferas sociais. O mecanismo era simples e assertivo, na medida em que:

Histórias de violência institucional tornaram-se parte da cultura política cotidiana. A evidência da repressão de Estado criou uma “cultura do medo” na qual a participação política equiparou-se ao risco real de prisão e consequente tortura (ALVES, 1984, p. 168-169).

Foi nesse clima que se deu a progressão do avanço do aparato repressor do regime ditatorial, que passou, paulatinamente, a disseminar e a sobrevalorizar o tamanho da ameaça proporcionalmente ao desejo de impor um controle político onipresente (GASPARI, 2002, p. 190). A estratégia, organicamente lastreada pela Doutrina de Segurança Nacional, que visava ativar as forças repressivas sobre as áreas políticas, militares e psicossociais (ALVES, 1984, p. 56), insuflava na sociedade o desejo inconsciente de submissão de uns pelos outros a partir da atmosfera de vigilância sistemática e em efeito cascata.

O impacto da relação medo-poder tinha grande eficiência na medida em que, desde a fase da vigilância até os suplícios praticados nos porões do DOI-Codi, a coação irradiava em todas as direções. Ia desde observar suspeitos nas portas de universidades, por exemplo, até os métodos de tortura mais violentos, também executados em fases de progressão, aumentando o grau da agressão conforme a resistência do interrogado em colaborar (GASPARI, 2002, p. 182-183).

Desse ângulo de descrição podemos abstrair mais claramente que estamos, na sequência das granadas na Mina, diante do oposto da inocência *nonsense* que se supõe ter sido o mote norteador do filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*. Nesse segmento do longa, a música e o elemento visual são fundidos exatamente a partir de duas características de coação que o regime ditatorial impunha: (1) uma determinada ordem de repetição progressiva que gerasse expectativa – de grave ameaça ou até mesmo morte –, (2) partindo da vigilância que se desdobrava em ação violenta por parte do mocinho contra os vilões.

Isso faz com que o longa esteja inserido na paisagem psicossocial brasileira, à época, a partir dos seguintes atos e temas abordados: (a) de um lado a submissão pela melodia e pela letra da canção *Você não serve pra mim*, e de outro (b) a submissão pelo uso de artefatos bélicos lançados a partir de um ponto geográfico

desconhecido, o que resume e descreve a dinâmica da referida sequência e, inevitável constatar, também a cena sociopolítica daquele momento histórico brasileiro.

É aqui que a noção de ritmicidade, ou seja, de repetição, concorre como ferramenta de aferição teórico-metodológica. Conforme Valente (1999), trata-se de um elemento primordial desde a infância, quando a mãe repete os refrões das mesmas canções e gera conforto ao bebê, pelo fato de o ritmo estar intimamente ligado à pulsação biológica do corpo (VALENTE, 1999, p. 114). Na sequência das granadas na Mina, entre os minutos 47'16" e 50'16", ou seja, dentro dos três minutos exatos de duração da canção, o refrão é cantado três vezes, com três pausas de silêncio, uma em cada refrão, e Roberto Carlos joga três granadas fictícias. Tal repetição, além de seu uso na cultura midiática em geral por criar expectativa pela previsibilidade e, assim, prender a atenção, possui também uma função psicológica importante na medida em que:

A função das percepções rítmicas, movimentos rítmicos, sons rítmicos, fala rítmica e a função dos ornamentos é, em última instância, a dissolução de tensões e medos interiores, visando a reconstituição do equilíbrio psíquico (VALENTE, 1999, p. 113).

Como talvez se possa pensar à primeira vista, não é uma ruptura, ou uma ambiguidade em si, o fato de, junto aos três refrões, três silêncios e três granadas durante os três minutos da canção, haver nada menos do que 15 explosões, que resultam da multiplicação por cinco dos três arremessos de supostas granadas, efetuados por Roberto Carlos. Durante todo o filme são exatamente 102 explosões, o equivalente a praticamente uma por minuto, considerando a duração do material original, que é de 97 minutos³⁸.

Diante da expectativa satisfatória e prazerosa do ritmo da canção *Você não ser pra mim*, o aspecto nocivo da violência visual da sequência 18 é incorporado psiquicamente pelo imaginário como um elemento até mesmo organizativo diante do

³⁸ Uma dessas explosões quase causou um acidente sério. Na sequência em que Roberto Carlos supostamente pilota um dos aviões da Esquadilha da Fumaça, uma explosão chegou a atingir a barriga de uma aeronave que passava rente ao solo (aos 62'14"), levando o piloto da Esquadilha da Fumaça e o próprio Roberto Farias, que estava a bordo com sua câmera, a entrarem em pânico. O piloto providenciou o pouso imediato no aeroporto de Jacarepaguá para verificação. Não se constatou nenhum dano. No entanto, segundo o diretor, foi por muito pouco que não aconteceu uma tragédia.

caos que a metrópole representava, principalmente para aqueles que nela chegavam e aspiravam ascender socialmente.

Concluímos, quanto ao critério da ordem psicanalítica e dos atos, ou seja, o que move a personagem e o tema abordado, unindo essa noção à ritmicidade adotada pelo diretor Roberto Farias, que está posto, ao longo de toda a trama de *Em Ritmo de Aventura*, um determinado projeto de poder para a paisagem sonora brasileira, tão transfigurada ao longo do século XX (VALENTE, 1999, p. 153).

Em suma, detectamos no longa uma ordem que sugere exercer o poder a partir do controle sobre o ruído-barulho, alinhando-o aos diálogos e canções do principal ídolo musical brasileiro dos anos 1960. Assim, cada espectador, tomado pela emoção reconfortante que vinha das canções, recebe de bônus a mensagem de que pode se emocionar com os seus próprios problemas enquanto controla ele próprio os estrondos, a artilharia e os desafios da metrópole ao se projetar no seu ídolo.

Se de fato não era possível para a sociedade ter sua própria voz, mas, ao contrário, calar-se perante o rio de brutalidade que corria nos subterrâneos da tortura, ao menos podia reconfortar-se olhando-se no espelho dessa realidade que na superfície vinha na forma acalentadora das músicas cantadas a plenos pulmões junto com Roberto Carlos nas exhibições de *Em Ritmo de Aventura*, o que ajudava a conviver com a violência institucional, desde que, conforme aponta Reis (2014), ela acontecesse ao largo do seu campo de visão e de audição.

Desde que o jogo sujo se passasse fora das vistas e longe dos ouvidos, nas celas imundas de fedor e de sangue, porém fechadas e bem guarnecidas por isopor à prova de som, sempre seria possível sustentar que os excessos eram ignorados, e a sociedade, inocente. É o que muita gente faz até os dias de hoje (REIS, 2014, p. 78).

Tomando por base essa perspectiva histórica, pudemos observar, na análise da sequência 18 associada à canção *Você não serve pra mim*, que o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* pode ser tomado como extensão e subproduto do cenário sócio-político-cultural brasileiro, na segunda metade dos anos 1960. Assim, uma análise procurando contrastar o longa ao campo social da produção cultural desse período pode contribuir para uma percepção mais crítica a respeito de tudo o que envolveu o regime ditatorial que vigeu no Brasil entre 1964 e 1985, bem como sua legitimação social pela classe média conservadora brasileira, que encontrou no consumo sua identidade e motivações para apoiá-lo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa tomou por alvo investigar as determinações mútuas entre a linguagem visual e a sonora, e entre aspectos envolvendo consumo, classe média e regime ditatorial, na segunda metade dos anos 1960, a partir de uma análise intercruzada desses fatores presentes no longa-metragem *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, no sentido de escrutinar as configurações do filme e das canções no campo social da produção cultural daquele momento.

O caminho por nós testado e posto à discussão revelou, a partir de um determinado filtro metodológico, que o longa poderia ser tomado como uma metáfora às avessas da violência que a ditadura civil-militar fez recair sobre o Brasil desde 1964, e que se acirrou a partir da institucionalização de aparatos de repressão em 1968 (FICO, 2017, p. 62), mesmo ano de lançamento do filme de Roberto Farias.

Definido o recorte, partimos para uma construção que combinou fatores fílmicos, sócio-históricos e bibliográficos, o que nos fez perceber, no decorrer da pesquisa, que seria possível inferir que o longa estaria refletindo na esfera cultural, no sentido da mesma face diante do espelho, o clima de repressão, medo e tortura que o regime civil-militar impunha no final dos anos 1960 (SANCHEZ, 2004, p. 75), tendo sido usado para naturalizar tais expedientes enquanto os retratava em tom de comédia.

Em que pese optarmos por não consultar fonte primária, tal como o roteiro original, por exemplo, por nos focarmos exclusivamente no que o filme sendo assistido repetidas vezes poderia nos revelar, fomos percebendo, paulatinamente, um emaranhado de indícios, bem como o imbricamento de códigos subliminares, anexados à narrativa aparentemente *nonsense* de *Em Ritmo de Aventura*.

Após essa primeira conclusão, verificamos que o sucesso do filme, mais do que dar testemunho e retratar a configuração de um momento sócio-histórico específico, alçou-o a agente ativo de um processo no qual as “tensões que atravessam *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* articulam-se, portanto, com a conflituosa atmosfera de modernização daquele momento” (RAMOS, 2004, p. 200). Ainda que o Brasil fosse ingressar nos chamados Anos de Chumbo a partir de 1969 (REIS, 2014, p. 127), é possível identificar uma profusão de significados específicos e produtores de sentido, no enredo e no entorno da produção, que vinculam a obra à atmosfera e ao cenário de acirramento político que predominava no Brasil nos anos 1967-1968.

No capítulo 2, dedicado a verificar questões relacionadas à ascensão da cultura juvenil, estabelecemos os elementos socioeconômicos aos quais a produção se alinhava, o que determinou, devido aos compromissos assumidos pelo diretor Roberto Farias com patrocinadores e governo federal, que o cineasta se utilizasse visualmente dos sonhos de consumo que atravessavam a classe média brasileira, àquele momento.

Por meio de merchandising de marcas patrocinadoras, aparição das Forças Armadas de forma positiva e apresentando cenários e situações que apeteçam o gosto de quem pretendia ascender socialmente, a estratégia de Roberto Farias acabou servindo tanto para propósitos de estabelecimento de um modelo de mercado e de consumo, quanto como instrumento político da ditadura civil-militar que vigia no Brasil.

Já no capítulo 3 analisamos, a partir de códigos visuais e narrativos identificados no filme, alguns elementos fílmicos alinhados à propaganda ideológica estabelecida pelas elites orgânicas que davam sustentação ao regime ditatorial. Chegamos a essa constatação a partir da percepção de que foram incorporadas à trama alusões a expedientes de repressão, tais como vigilância e sequestro, o que nos permitiu inferir que, num cenário de acirrada disputa pela narrativa social brasileira, o Governo Federal se valeu do filme como parte integrante da estratégia de angariar legitimação social por meio da dimensão cultural e simbólica, vendendo um projeto político de um Brasil grande, presente no longa de Farias, ao mesmo tempo que justificava seus métodos violentos de repressão e censura.

Para avançarmos na questão dos usos simbólicos pelo diretor Roberto Farias no longa *Em Ritmo de Aventura*, deixamos para o capítulo 4 justamente uma averiguação da carga simbólica em torno do cantor Roberto Carlos, que interpreta na trama a sua própria figura pública no auge do programa *Jovem Guarda*, amplamente usado cenicamente no transcorrer do enredo.

A associação do diretor Roberto Farias com o regime ditatorial, sob o argumento de viabilizar a produção do filme, e o uso do sucesso das canções, do comportamento e do espaço midiático de Roberto Carlos na cena cultural brasileira dos anos 1960, nos levou a concluir que o Governo Federal se valeu do longa como forma de aderir sua imagem ao ídolo do momento. Para estabelecer como esse aspecto se desdobra dentro do filme, analisamos a função simbólica não apenas do protagonista, mas também do vilão Pierre e da controversa personagem Brigitte, que

acabamos por associar, em face de inúmeras pistas inclusive imagéticas, ao papel de mocinha-heroína, embora isso não esteja claro no enredo.

Mais que isso, foi possível inferir, a partir de como evolui a imagem de Brigitte ao longo da trama, que essa personagem possui um papel simbólico específico ligado à República Federativa do Brasil. Ao flertar com o herói e salvá-lo no final, Brigitte encarnaria, no sofisticado projeto de Roberto Farias, o flerte e a harmonia do Governo Federal de então com a classe média conservadora brasileira, claramente identificada com a imagem de Roberto Carlos no escopo geral de *Em Ritmo de Aventura*.

Para o capítulo 5 elegemos a análise de uma sequência e uma canção em específico, que se passa em uma mina onde o protagonista ataca com granadas os bandidos enquanto canta *Você não serve pra mim*. Tendo em vista as diferenças entre a natureza da linguagem audiovisual e a musical, nos propomos a estabelecer tal paralelo a fim de encontrar equivalências e, assim, contribuir para o entendimento da construção semântica presente no longa.

Temos ciência de que não foi possível empreender fôlego para esclarecer todos os desafios postos, porém, em linhas gerais, pudemos verificar que *Em Ritmo de Aventura* corrobora deliberadamente, ainda que de maneira indireta, com o regime ditatorial vigente em 1967-1968, e ainda possuiu papel estratégico neste momento específico em que o governo federal, a um só tempo, recrudescia seus métodos repressores e desejava transmitir à sociedade uma imagem de conciliação.

Constatamos que o longa e sua sofisticada sonoridade se configura em uma espécie de sinfonia meticulosa e peculiar na qual se articulam canções, cenários, ruídos, silêncios e performance do protagonista, cujo resultado final não se resume a uma comédia musical de significativo sucesso comercial, como até hoje vinha sendo retratado o primeiro filme da trilogia em que trabalharam juntos Roberto Farias e Roberto Carlos.

Acreditamos ter contribuído, nessa pesquisa, para que estudantes e docentes, bem como o público em geral, possam resgatar filmes lançados e produzidos em determinados contextos sócio-históricos de modo que, para além de percebê-los a partir de uma visada superficial e de fruição, possam tomá-los sob critérios validadores e elevá-los ao potencial de documentos e depoentes capazes de revelar/elucidar/aprofundar debates que sejam úteis à compreensão da sociedade brasileira que, a nosso ver, principalmente nos dias atuais, permanece assombrada por fantasmas não exorcizados relacionados ao regime ditatorial que durou de 1964

a 1985, mas que emergem normalmente descontextualizados, visto que pouco elucidados pela limitada quantidade de pesquisas nesse sentido.

Fica, portanto, registrado e logicamente sugerido a quem possa despertar interesse, um testemunho do quão desafiador, mas também enriquecedor, foi ter aceitado o chamado lançado pela minha orientadora, a Dra. Heloísa Valente, que mui atenciosa e generosamente apontou caminhos amplos sem, no entanto, deixar de estabelecer as balizas e recortes necessários para o bom termo da presente dissertação.

Para finalizar, no caso específico do longa *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, a análise fílmica dos códigos visuais e narrativos, e associando a trilha sonora às canções e ao conceito de paisagem sonora, nos permitiu, entre outras constatações, relacioná-lo a um processo nacional de absorção dos modelos de consumo e comportamento pelas massas, ajudando a elaborar intelectual e esteticamente novas formas culturais, simbólicas e identitárias da classe média brasileira que estava em transformação, no final da década de 1960.

No que tange especificamente ao conceito de paisagem sonora, chegamos à conclusão, ao final dessa pesquisa, que é vital que emergjam mais empenhos acadêmicos nessa seara, visto que uma sociedade como a brasileira pode estar refém do espaço não elucidado que existe entre a aplaudida metáfora melódica e o não-raciocínio a serviço político de determinados grupos de que ela é tributária e portadora.

Afiliando-nos ao saudoso R. Murray Schafer (2001), que nos deixou recentemente, entendemos que, ao tomarmos a paisagem sonora como um lugar de violentização ininterrupta e de disputa por poder, se mais estudos vierem nessa direção nos capacitaremos a obter uma melhor clariaudiência do ponto onde o deleite com uma melodia pode estar camuflando uma ferida social que na canção é espelhada e metamorfoseada em nota.

O que pudemos atestar, sob essa ótica, atravessado no filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, é que música e ruído, quando habilmente orquestrados, podem resultar em produtos culturais que atendam a interesses políticos, sociais e econômicos de modo mais objetivo e contundente do que à primeira vista possa parecer.

Por fim, para quaisquer que sejam os efeitos, ao final dessa pesquisa é possível afirmar que o longa dirigido por Roberto Farias e protagonizado por Roberto Carlos é uma brasa, mora?

REFERÊNCIAS

- 1968 – ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (97 min.). Publicado pelo canal Roberto Carlos – Um milhão de amigos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iO8lCpqJD2w&t=727s>. Acesso em: 20 dez. 2019.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **Cultura e Sociedade no Brasil: 1940-1968**. São Paulo: Atual, 1996.
- ALVES, José Eustáquio Diniz. **As Características dos domicílios brasileiros entre 1960 e 2000**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2004.
- ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: EDUSC, 1999.
- ARAÚJO, Paulo Cesar. **Roberto Carlos em detalhes**. Rio de Janeiro: Planeta, 2006.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia Ltda, 2011.
- BARBROOK, Richard. **Futuros Imaginários: das máquinas pensantes à aldeia global**. São Paulo: Peirópolis, 2009.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. 1. ed. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BARREIROS, Isabela. **Quantas pessoas foram mortas e desapareceram durante a ditadura militar brasileira?** Aventuras na História Uol, São Paulo, nov. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/quantas-pessoas-foram-mortas-e-desapareceram-durante-ditadura-militar-brasileira.phtml>. Acesso em: 19 jun. 2021.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- BERNARDO, André. Roberto Carlos faz 80 anos: da rejeição de gravadoras a sucesso internacional. **BBC News Brasil**, Rio de Janeiro, abr. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56776261>. Acesso em: 11 jun. 2021.

BOLAFFI, Gabriel. Habitação e Urbanismo: O Problema e o Falso Problema. In: MARICATO, Ermínia (Org.). **A produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil Industrial**. 2. ed. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, p. 37-70, 1982.

BORTOLOTTI, Marcelo. Roberto Carlos em Ritmo de Ditadura: como, no auge de suas boas relações com o regime militar, o cantor ganhou a concessão de uma rádio em 1979. **Época**, São Paulo, abr. 2014. Disponível em: <https://epoca.globo.com/tempo/noticia/2014/04/roberto-carlos-em-ritmo-de-ditadurab.html>. Acesso em: 10 nov. 2020.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Edições 70, 2020.

BRAGA, Roberto Carlos. **Roberto Carlos em Prosa e Verso**, v. 1, 2, 3 e 4. São Paulo: Editora Formar, 1967.

BUONO, Marcel. **Nova York registra recorde de visitantes brasileiros em 2018**. Portal Panrotas, São Paulo, jan. 2019. Disponível em: https://www.panrotas.com.br/destinos/pesquisas-e-estatisticas/2019/01/nova-york-registra-recorde-de-visitantes-brasileiros-em-2018_161653.html. Acesso em: 18 de mar. de 2021.

CAETANO, Maria do Rosário. Minha fama de mau. **Revista de Cinema**, São Paulo, fev. 2019. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2019/02/minha-fama-de-mau>. Acesso em: 14 ago. 2020.

CALDEIRA, Jorge *et al.* **História do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMARGO, Fábio Dummer. **Representações dos camelôs pela mídia impressa paulistana**: Panorama comparativo dos anos 1.920 e dos primeiros anos do século XXI. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.usp.br/celacc/?q=celacc-tcc/776/detalhe>. Acesso em: 20 jun. 2020.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia**: a juventude em questão. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CHAGAS, Paulo C. Observar o inobservável: Música e tortura no oratório digital, a geladeira. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte Valente; PEREIRA, Simone Luci (Org.). **Com som! Sem som....** São Paulo: Letra e Voz / Fapesp, p. 251-281, 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**: o discurso competente e outras falas. 2. ed. São Paulo: Editora Moderna, 1981.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Filmografia**: Roberto Carlos em Ritmo de Aventura, s.d. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/>. Acesso em: 5 abr. 2020.

COMO ESTÁ MYRIAN RIOS? Por que Myrian Rios e Roberto Carlos se separaram? [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (9 min.). Publicado pelo canal Alvo na TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KkAeaUwwB1E>. Acesso em: 30 maio 2021.

CURI, Pedro. Não vai ser mole me acompanhar: Roberto Carlos e a sinergia no cinema juvenil brasileiro. In: SILVA, Hadja Chalupe da; NETO, Simplício (Org.). **Os múltiplos lugares de Roberto Farias**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, p. 144-149, 2012.

DIEGUES, Cacá. **Vida de Cinema**: antes, durante e depois do Cinema Novo. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DUARTE, Lidiane. Oração no Cárcere. In: LEME, Fernanda *et al.* **Anjos da Ditadura**: A Rede de Apoio dos Militantes de Esquerda, 2005. 108 p. Livro-reportagem (Trabalho de Conclusão de Curso) – Jornalismo e Relações Públicas, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, p. 60-65, 2005.

EMERY, Márcio de Moraes. **O impacto da abertura ao comércio exterior da década de 1990 no setor têxtil brasileiro**. 2007. Tese de doutorado – Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

EWALD FILHO, Rubens. São Paulo, sociedade anônima. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). **100 melhores filmes brasileiros**. Belo Horizonte: Letramento, p. 39-42, 2016.

FARACO, Felipe Berger. **À sombra do rei**: elementos críticos para a análise da discografia de Roberto Carlos. 2012. 156 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos. **História do Brasil Contemporâneo**: da morte de Vargas aos dias atuais. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

FREIRE, Roberto. Este homem procura um caminho. **Realidade**, São Paulo, ano 3, n. 32, p. 84-96, nov. 1968.

FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda em Ritmo de Aventura**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e Cidadãos**: Conflitos multiculturais da globalização. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.

_____. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2006b.

GARSON, Marcelo. **Jovem Guarda**: a construção social da juventude na indústria cultural. 2015. 340 p. Tese de Doutorado – Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**: as ilusões armadas. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

GODOY, Marcelo. **A Casa da Vovó**: uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar. São Paulo: Alameda, 2014.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina**: Problemas e questões. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

GUEDES, Wallace Andrioli. **Política como produto**: “Pra Frente, Brasil”, Roberto Farias e a Ditadura Militar. 1. ed. Curitiba: Appris, 2020.

HAVT, David. O incrível primeiro filme de Roberto Carlos. **Correio do Brasil**, Rio de Janeiro, mai. 2016. Disponível em: <http://arquivo.correiodobrasil.com.br/804190-2/>. Acesso em: 4 mai. 2021.

IANNI, Octávio. **Sociologia da Sociologia**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

JURT, Joseph. O Brasil: um Estado-nação a ser construído. O papel dos símbolos nacionais, do Império à República. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 471-509, 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132012000300003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 18 abr. 2021.

LEITE, Ivana Arruda. **Eu te darei o céu**: e outras histórias dos anos 1960. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

LIASCH, Jonas. Roberto Carlos em Ritmo de Aventura: o helicóptero que passou dentro de um túnel no Rio de Janeiro. **Cultura Aeronáutica**, Rio de Janeiro, jun. 2011. Disponível em: <http://culturaaeronautica.blogspot.com/2011/06/roberto-carlos-em-ritmo-de-aventura-o.html>. Acesso em: 10 nov. 2020.

LIMA, Solange Ferraz de. **As Imagens da Imagem do Sesc**: Contextos de uso e funções sociais da fotografia na trajetória institucional. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

LOBATO, Eliane; ALECRIM, Michel. Roberto Carlos, o rei da censura. **Istoé**, São Paulo, jan. 2016. Disponível em https://istoe.com.br/294163_ROBERTO+CARLOS+O+REI+DA+CENSURA. Acesso em: 2 abr. 2021.

MAIA, Tatyana do Amaral. Memórias de si, sentidos revisitados: o Conselho Federal de Cultura e as comemorações em torno do movimento modernista (1967-1972). In: MARTINS, William de Souza; SANGULARD, Gisele (Org.). **História Cultural**: ensaios sobre linguagens, identidades e práticas de poder. Rio de Janeiro: Apicuri, p. 187-215, 2010.

MARIANO, Nichollas. **O Rei e Eu**: Minha vida com Roberto Carlos. Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia Distribuidora S/A, 1979.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto Futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MARKUN, Paulo; HAMILTON, Duda. **1961: Que as armas não falem**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação com extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2005.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: Estudos antropológicos sobre cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX**: O Espírito do Tempo I – Neurose. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

OWENSBY, Brian. **Stuck in the Middle**: Middle Class and Class Society in Modern Brazil, 1850-1950. Tese de Doutorado – Yale University, 1994.

PASSINI, Roselvira. Como foi protagonizar *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* ao lado de Roberto Carlos. **Entrevista concedida a Fábio Dummer Camargo**. São Paulo, 25 jun. 2021.

PEREIRA, Luiz C. Bresser. A estratégia brasileira de desenvolvimento entre 1967 e 1973. **Rev. Adm. Empres.**, São Paulo, v. 17, n. 4, p. 17-26, 1977. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75901977000400002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 4 mai. 2021.

POCHMANN, Márcio. **O Mito da Grande Classe Média**: capitalismo e estrutura social. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

RAMOS, José Mário Ortis. **Cinema, Televisão, Publicidade**: Cultura Popular de Massa no Brasil nos anos 1970-1980. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REVISTA CIFRAS. 10 curiosidades sobre a vida e carreira de Roberto Carlos. **Revista Cifras**, 2021. Disponível em: <https://revista.cifras.com.br/artigo/curiosidades-sobre-roberto-carlos>. Acesso em: 20 abr. 2021.

RIOS, Myrian. **Eu, Myrian Rios**. Cachoeira Paulista: Editora Canção Nova, 2003.

ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA. Direção: Roberto Farias. Produção de Riva Faria. Rio de Janeiro: Difilm – Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda, 1968. 1 DVD.

ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA. Direção: Roberto Farias. Rio de Janeiro: Sony Music, 2007. 1 DVD (100 min), Dolby Digital, color.

ROCHA, Antônio do Amaral. Os 100 maiores discos da música brasileira. 10 curiosidades sobre a vida e carreira de Roberto Carlos. **Rolling Stone**, São Paulo, fev. 2017. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170218115612/http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/bi roberto-carlos-em-ritmo-de-aventurai-roberto-carlos-1967-cbsb>. Acesso em: 14 ago. 2020.

ROCHA, Everardo. **A Sociedade do Sonho**: Comunicação, Cultura e Consumo. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

_____. **Representações do Consumo**: estudos sobre a narrativa publicitária. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Mauad, 2006.

ROCHA, João Cezar de Castro. O Brasil mítico de Marinetti. **Folha Uol**, São Paulo, maio 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1205200204.htm>. Acesso em: 12 maio 2021.

SANCHEZ, Giovana. Gravata surgiu para limpar suor e virou símbolo do poder masculino. **Portal G1**, Rio de Janeiro, jan. 2009. Disponível em: <http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL968964-16107,00-GRAVATA+SURGIU+PARA+LIMPAR+SUOR+E+VIROU+SIMBOLO+DO+PODER+MASCULINO.html>. Acesso em: 27 jun. 2021.

SANCHEZ, Pedro Alexandre. **Como dois e dois são cinco**: Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa). 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

SCHACHT, Kira. Como Hollywood propaga estereótipos. **Deutsche Welle**, São Paulo, fev. 2019. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/como-hollywood-propaga-estere%C3%B3tipos/a-47677266>. Acesso em: 20 ago. 2021.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Golbery do Couto e. **Planejamento Estratégico**. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

SILVA, Hadja Chalupe da; NETO, Simplício (Org.). **Os múltiplos lugares de Roberto Farias**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

SILVA, Luiz Fernando Mangea da. A luta armada contra a ditadura militar: revisitando os debates sobre esse movimento no Brasil e na Argentina. **Intellectus**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 86-105, 2017.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.). **Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 11-25, 1973.

SIMÕES, Solange de Deus. **Deus, Pátria e Família**: as mulheres no golpe de 1964. Petrópolis: Vozes, 1985.

SOUZA, Alex. **Roberto Carlos aparece em filme gravado em Carapicuíba**. Portal Carapicuíba, Carapicuíba, jun. 2017. Disponível em: <https://www.portalcrapicuiba.com.br/roberto-carlos-aparece-em-filme-gravado-em-carapicuiba/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

SOUZA, Jessé. **A Classe Média no Espelho**: Sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

SQUIRE, Corine. **O que é narrativa?** *Civita*, Porto Alegre, mai-ago 2014, vol. 14, n. 2, p. 272-284, 2014.

TAVARES, Bruno. Três vezes Roberto Farias: Um cineasta engajado, um político pragmático e um empresário sagaz. In: SILVA, Hadja Chalupe da; NETO, Simplicio (Org.). **Os múltiplos lugares de Roberto Farias**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, p. 178-183, 2012.

TAVARES, Flávio. **1964, O Golpe**. 4. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; PEREIRA, Simone Luci (Orgs.). **Canção romântica**: intimidade, mediação e identidade na América Latina. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2016.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Olhe aqui, preste atenção esta é a nossa canção: A canção das mídias, entre o audível e o visível. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, n. 14. p. 144-156, out. 2009.

_____. **Os Cantos da Voz**: entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

VOGEL, Jason; ROCHA, Marco Antônio. 50 anos de carreira do rei. **Portal Splish Splash**, São Paulo, jul. 2009. Disponível em: www.portalsplishsplash.com/2009/07/50-anos-de-carreira-do-rei.html. Acesso em: 10 nov. 2020.

WATERSON, R. Trajectories of memory: documentary film and the transmission of testimony. **History and Anthropology** (Londres), v. 18, n. 1, p. 51-73, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1080/027572007012182>.

ZIMMERMANN, Maíra. **Jovem Guarda**: moda, música e juventude. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

ANEXOS

Anexo 1

Filmografia: *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*

Categoria: Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 97 min. 2.716m, 24q, Eastmancolor

Data e local de produção: 1968, Rio de Janeiro.

Gênero: Aventura

Produtora: Produções Cinematográficas R. F. Farias

Distribuidora: Difilm – Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.

Argumento e roteiro: Roberto Farias e Paulo Mendes Campos.

Direção e produção: Roberto Farias

Assistente de direção: Marcello Albuquerque e Reginaldo Faria.

Produção executiva: Riva Faria.

Direção de produção: David Havt

Assistente de Produção: Marco Braga e Luiz Antônio

Gerente de Produção: Wilmar Menezes

Direção de fotografia: José Medeiros

Still: Darcy Trigo

Assistente de câmera: Ayula Kolozsvari

Eletricistas: Ruy Medeiros, João Batista de Almeida e Edde Wagner

Maquinista: Waldomiro Reis e Esmeraldo Caetano

Continuista: Yara Nesti

Montagem: Raimundo Higino

Cenografia: Arthur Jorge

Maquiagem: Walter Almeida

Direção de som: José Tavares

Títulos de apresentação: Sérgio Malta

Colaboração: Paulo Mendes Campos

Desenhos de apresentação: Sérgio Malta

Direção musical: Roberto Carlos

Músicas executadas por: Orquestra Brasileira de Espetáculos, RC-7 e Lafayette

Canções: “Canzone per te”, de Sergio Endrigo; “E por isso estou aqui”, “Por isso corro demais”. “Quando”, “Como é grande o meu amor por você”, “De que vale tudo isso”, “Namoradinha de um amigo meu”, de Roberto Carlos; “Eu sou terrível”, “Quero que vá tudo para o inferno”, “Eu te darei o céu”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos; “Você

não serve para mim”, de Renato Barros; “Negro gato”, de Getúlio Cortes; “É tempo de amar”, de José Ari e Pedro Camargo; “Nossa canção” de Luiz Ayrão; “É papo firme”, de Renato Corrêa e Donaldson Gonçalves; “Coisas blues”, de Nestico.

Locações: Nova York – EUA, Cabo Kennedy – EUA, Cristo Redentor, Rio de Janeiro – RJ.

Elenco: Roberto Carlos, José Lewgoy, Reginaldo Faria, Rose Passini, Conjunto RC-7 (Bruno, Dedé, Gato, Maguinho, Nestico, Raul, Wanderley), Sérgio Malta, Jannik S. Pagh, Jacques Jover, Frederico Mendes, Leopoldo Volks, Jorge de Oliveira, Márcia Gonçalves, Ana Levy, Marísia Levi, Grace Lourdes, Elisabete Pereira, Guiomar Yukawa, Riva Faria, Embaixador.

Fonte: Cinemateca e Silva e Neto (2012, p. 249).

Anexo 2

Descrição da decupagem

Sequência (Nº)	Time Code In/Out	Descrição (ação)	Merchan / Institucional / Roberto Carlos
1	00'00" a 02'08"	Créditos iniciais	Comando do 1º Exército, Comando dos Fuzileiros Navais, Força Aérea Brasileira, Nasa, Kennedy Space Center. General Motors dos Estados Unidos, Banco do Estado da Guanabara (BEG), <i>Pull Sport</i> , <i>Minelli</i> , CBS.
2	02'09" a 10'37"	Perseguição no Cristo Redentor	Pirelli
3	10'38" a 13'21"	Palco e plateia Programa <i>Jovem Guarda</i> , início.	Marinha do Brasil, Roberto Carlos.
4	13'22" a 15'26"	Roberto Carlos fala ao telefone com o diretor e é capturado pelos bandidos.	Roberto Carlos (detalhes das suas joias e pulseira).
5	15'27" a 15'56"	Bandidos roubam as fitas de Roberto Carlos da gravadora.	CBS.
6	15'57" a 16'50"	Avião taxia na pista e o vilão Pierre desembarca para ser recebido pela imprensa como ator do filme que é rodado dentro da trama.	<i>Pan American</i> .
7	16'51" a 18'12"	Bandidos perseguem Conjunto RC-7 pelas ruas do Rio de Janeiro.	Somente a cidade.
8	18'13" a 18'32"	Roberto Carlos aparece no alto de um morro de areia, na Mina, onde é capturado por uma máquina de concha.	Somente a Mina.
9	18'33" a 20'07"	Após descenderem de um avião, bandidos perseguem integrantes do Conjunto RC-7 pelas ruas do Rio de Janeiro, resultando na captura dos músicos.	VASP, Loja de Móveis Oca e marca <i>Calhambeque</i> .
10	20'08" a 23'38"	O vilão Pierre chega ao Hotel e tem uma conversa com o personagem misterioso, para quem confessa seu desejo de matar o herói de um filme.	Chrysler, Hotel Comodoro.

11	23'39" a 29'57"	Roberto Carlos e Conjunto RC-7 estão em um cativeiro, para onde foram levados pelos bandidos. É o quartel general dos bandidos. O ídolo e seus músicos compõem a canção <i>E por isso estou aqui</i> enquanto são monitorados via computador pela personagem Brigitte, chefe da quadrilha.	Somente o luxo das salas de estar e a tecnologia dos computadores.
12	29'58" a 30'12"	Músicos do RC-7 se divertem jogando Pebolim enquanto são vigiados pelos bandidos que estão do lado de fora, à espreita.	Somente a diversão dos músicos na sala de jogos confortável, enquanto sabem que estão sendo vigiados.
13	30'13" a 36'31"	Roberto Carlos recebe a proposta de Brigitte para se aliar à quadrilha, é apresentado à tecnologia que irá multiplicar suas músicas, mas rejeita e foge com o Conjunto RC-7, passando, na fuga, pelo gramado do Estádio do Maracanã.	Roberto Carlos (detalhe do cinto e da calça).
14	36'32" a 41'24"	Roberto Carlos grava uma cena para o filme que está sendo rodado dentro do filme no terraço do Edifício Copan, em São Paulo. Quase é atingido pelo vilão Pierre que o alveja com um rifle.	Roberto Carlos (veste capa preta, vende estilo dos Beatles).
15	41'25" a 43'15"	Conversa entre a personagem Roberto, que é o diretor do filme, com o personagem misterioso que tenta convencê-lo a matar o herói da trama. Uma mão invisível impede que o diretor alveja o personagem misterioso.	Está implícito o compromisso do diretor Roberto Farias com o governo federal, a quem prometeu que no filme ninguém morreria para passar à população uma imagem positiva das Forças Armadas.
16	43'16" a 44'20"	Roberto Carlos escreve respostas para cartinhas que recebe de suas fãs.	Roberto Carlos (ele tem programa na rádio Jovem Pan onde dá conselhos às fãs).
17	44'21" a 46'30"	Pierre nas ruas do Rio de Janeiro conversa com Brigitte, que o acompanha a partir de um computador no quartel general dos bandidos. Eles se falam por um aparelho de rádio.	<i>Pull Sport</i> , Banco do Estado da Guanabara, <i>Camisaria 5ª Avenida</i> .
18	46'31" a 50'16"	Roberto Carlos está capturado em uma cabana na Mina. Ela explode e o ídolo escapa. Enquanto canta <i>Você não serve pra mim</i> , joga supostas granadas nos bandidos, que fogem de um lado para o outro, sem identificarem de onde o cantor os alveja. Enquanto se diverte, Roberto Carlos ameaça a quadrilha mortalmente provocando explosões de grandes proporções.	Roberto Carlos (calças e cinto), Wabco do Brasil (máquinas de construção e tratores).

19	50'17" a 56'27"	Sobrevoo de helicóptero pelo Rio de Janeiro/RJ.	Coca-Cola, Martini Bianco, paisagens de um Brasil Grande, conforme interesse do governo federal.
20	56'28" a 60'03"	Roberto Carlos pouso o helicóptero no topo do edifício do Banco do Estado da Guanabara (BEG). Ao perceber os bandidos à espreita, decide descer o prédio de 33 andares dentro de um Chrysler pendurado por um guindaste. Os bandidos e Pierre tentam sabotar a descida, mas são vistos pelo diretor Roberto e disfarçam. Roberto Carlos escapa.	Banco do Estado da Guanabara (BEG), Pull Sport, <i>Camisaria 5ª Avenida</i> , Chrysler, Coca-Cola.
21	60'04" a 63'00"	Roberto Carlos voa pilotando um avião da Esquadilha da Fumaça, que acaba caindo e explodindo. O herói sai apenas chamuscado. O vilão Pierre, que havia provocado explosões ao nível do solo para provocar a queda, se frustra.	Força Aérea Brasileira.
22	63'01" a 63'28"	Roberto Carlos, em OFF, observa os bandidos na fossa, à beira-mar. Diz que tem medo de Pierre, dó dos bandidos e classifica o diretor como um boiote.	A personagem do diretor Roberto descobre um jeito de entregar Roberto Carlos aos bandidos e comemora. Está com barba. Essa cena se correlaciona com a luta que o diretor Roberto Farias trava entre o seu viés de cinemanovista e o de diretor universal, que atenderá os desejos do mercado e dos apoiadores (Governo Federal e patrocinadores).
23	63'29" a 66'53"	Roberto Carlos passeia de late com as suas fãs enquanto seus músicos tocam música de fundo e a produção do filme está gravando. Acontece um <i>Flashback</i> do ídolo indo pescar em um Cadillac e, na sequência, as garotas são sequestradas sem que os bandidos que as raptam sejam percebidos. O herói decide ir resgatá-las.	Marinha do Brasil, General Motors.
24	66'54" a 70'10"	Roberto Carlos chega ao local onde os bandidos prenderam as meninas. Ele é encaminhado para uma caixa/ contêiner com móveis de uma sala de estar confortável e um camarim. É aprisionado para ser embarcado para Nova York.	<i>Pull Sport</i> , <i>Camisaria 5ª Avenida</i> , Chrysler, Erontex (empresa de exportação).
25	70'11" a 74'14"	Dentro da caixa/contêiner, confortavelmente instalado, Roberto Carlos é posto a caminho de Nova York enquanto canta <i>Como é grande o meu amor por você</i> .	<i>Pan American</i> , Erontex.

26	74'15" a 75'26"	Chegada a Nova York. Um funcionário da alfândega o liberta da caixa. Sai a pé do aeroporto. Os sons do aeroporto e da sirene de navio.	<i>Pan American.</i>
27	75'27" a 78'17"	Roberto Carlos passeia por Nova York dirigindo um Cadillac, enquanto de seu ponto de vista vemos a opulência da metrópole. Ouvimos ao fundo ele cantando <i>De que vale tudo isso</i> .	General Motors, Coca-Cola.
28	78'18" a 79'27"	Roberto Carlos chega ao Cabo Kennedy em um Cadillac e sobe no foguete da Nasa.	General Motors, Nasa.
29	79'28" a 82'32"	O foguete da Nasa onde Roberto Carlos está decola. Ele passeia fora da nave em pleno espaço sideral. Recebe um telefonema da Terra. Os músicos do RC-7 pedem socorro ao amigo pois estão em meio a uma guerra. O herói decide saltar de paraquedas, já que está sobre o Brasil.	Nasa.
30	82'39" a 89'57"	Treinamento de Guerra das Forças Armadas brasileiras, em meio à qual os bandidos, em um tanque de guerra, tentam alvejar os músicos do RC-7 e Roberto Carlos. Quando estavam encurralados, os mocinhos veem a chegada de Brigitte e as fãs de Roberto Carlos, que também usando um tanque de guerra ajudam a fazer Pierre e os bandidos se renderem após uma batalha cheia de explosões, infantarias atirando, paraquedistas descendo do céu e um forte aparato do Exército naquilo que seria um exercício de guerra. Cercado, Pierre é forçado e desistir. Ninguém morre, todos festejam juntos (fãs, militares, Roberto Carlos, bandidos, Pierre, produção do filme e o diretor).	Forças Armadas brasileiras (Exército, Marinha e Aeronáutica).
31	89'58" a 96'25"	Palco e plateia Programa <i>Jovem Guarda</i> , final. <i>Pot-pourri</i> de canções de Roberto Carlos. <i>Making off</i> de Roberto Carlos pilotando o helicóptero sobre o estádio do Maracanã, enquanto ameaça a produção do filme, que precisa se jogar para dentro do túnel que dá acesso ao gramado.	Roberto Carlos.
32	96'26" a 96'49"	Créditos finais.	Somente créditos de autoria das canções e músicos.

Fonte: Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968) e 1968 – Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (2019).