



**“A TRILOGIA DO CINEASTA LAEL RODRIGUES:  
ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 1980 EM CENA”**

Diego de Moraes Salim - Universidade Federal Fluminense<sup>1</sup>

A relação entre rock e cinema fundamenta-se em uma história que remonta aos percursos dos primeiros registros fonográficos desse estilo musical e cultural. Já nos anos 1950, as películas hollywoodianas atentaram para as possibilidades de contato com o rock, o que rendia às mesmas novos canais de identificação com um público consumidor juvenil em constante transformação. A música, como viés da fruição cultural, encontrara no rock seu elemento agregador de uma “cultura jovem global” (HOBBSAWM, 2003, p. 319) que, perpassada por outras interações e sociabilidades, tivera no meio audiovisual um canal de difusão e formação.

Concomitante ao surgimento dos primeiros artistas qualificados pelos meios de comunicação de massa como “representantes do rock”, a indústria cinematográfica norte-americana vivia tempos de reformulação estética, através dos rentáveis “filmes B” – películas de baixo custo e curto período de produção, sob o formato de diferentes gêneros (policiais, melodrama, entre outros) algumas conquistando ampla atenção da publicidade. (MATTOS, 2003, p. 44) Diante desse cenário de experimentações e otimizações dos espaços e investimentos das produções do setor fílmico, surgiu um filão direcionado mais especificamente à audiência juvenil, com personagens e tramas centrais sintonizados com essa cultura que rapidamente se propagaria por outros mercados mundiais.<sup>2</sup> A identificação do rock com um conjunto de expectativas juvenis fez com que essa simbiose (rock-cinema-juventude) fosse parte de um mesmo processo histórico, no qual a relação, em si, só é possível

---

<sup>1</sup> diegosalim.historia@gmail.com

<sup>2</sup> Os filmes juvenis, sobretudo os dos anos 1980, estão sendo compreendidos na presente análise a partir de três eixos fundamentais: “primeiramente, a centralização da sua trama em personagens explicitados como jovens. Segundo, a existência, na mesma trama, de componentes de uma sociabilidade que se quer juvenil, representando elementos identificados com determinadas culturas juvenis – através do comportamento, moda e outras formas de expressão. E, em terceiro, a percepção de que um filme juvenil é destinado a um público jovem, o que é percebido pela contemporaneidade de sua linguagem cinematográfica e suas estratégias de montagem – com a inserção, por exemplo, da linguagem dinâmica dos videoclipes, além da música e da publicidade”. (SALIM, 2009, p. 56).

se analisadas as condições sócio-históricas do mundo pós-guerra – o desenvolvimento da sociedade de consumo, a proliferação das mídias de massa etc. (GROSSBERG, 1997, p. 479)

As tensões e disputas que se injetam nesse diálogo fizeram com que o rock e o cinema gestassem novos domínios e espaços de coesão. A partir da segunda metade do século XX, o cinema – não apenas o norte-americano – sedimentou um cartel de produtos culturais que incorporavam o rock de maneiras plurais, mediante o aprofundamento desse estilo enquanto marca geracional. Desde as primeiras trilhas não diegéticas, passando pelas inserções de performances musicais de rock em meio a outros ritmos contemporâneos, até as produções que o buscavam enquanto mote para a própria constituição dos filmes: a perspectiva dos filmes de rock tornou-se objeto palpável dentro da cinematografia. Artistas e bandas atuavam em ficções, documentários, registros de shows e festivais, compondo trilhas ou apenas as executando ao longo das sequências audiovisuais. O braço fonográfico do mercado musical se estendeu sobre esses registros, fomentando a segmentação das vendas das trilhas de rock para o cinema – sobretudo as canções.

Mirando-se na experiência hollywoodiana, o cinema brasileiro igualmente atraiu-se pela música identificada, à época, como rock, visando construir uma ponte para o estreitamento da percepção juvenil sobre essas produções. De modo geral, as películas brasileiras tendiam a reproduzir as trilhas de rock nos moldes das comédias musicais (chanchadas), típicas dos anos 1940 e 1950. Com a efervescência da Jovem Guarda e sua associação com o rock norte-americano e britânico da década de 1960, a produção cinematográfica tratou de atribuir ao ritmo juvenil uma tematização mais contundente, se comparado às primeiras experiências dos anos 1950 – caso de filmes como “Absolutamente certo” (Anselmo Duarte, 1957) e “Sherlock de araque” (Victor Lima, 1958), cujos números musicais estavam mesclados a outros elementos mais centrais às tramas. Ainda assim, os filmes com os artistas da Jovem Guarda flertavam com uma música em busca de uma maior solidez no mercado fonográfico brasileiro. A trilogia do diretor Roberto Farias com o cantor Roberto Carlos (realizada entre 1968 e 1971) apontava o deslocamento da imagem do ídolo da Jovem Guarda para um estilo mais romântico, menos conectado ao fervor juvenil que o rock parecia querer reinventar a todo instante. Essa recondução da carreira foi seguida por outros artistas da Jovem Guarda, cada vez menos alinhados ao que se produzia e consumia em termos de rock no cenário internacional.

As mudanças políticas no Brasil em meados dos anos 1960 (com o início da ditadura militar) deram o tom de alguns encaminhamentos pelos quais passariam a música e o cinema juvenil, cujo grande expoente era, certamente, o rock. Os grupos juvenis que permaneceram a

ele atrelados tiveram de assistir a diluição da sua expressividade em outras sonoridades (como a Tropicália, por exemplo, que abrangia um *mix* de referências e propostas estéticas). Alguns artistas, mais impactados pelo rock que se ramificava crescentemente na Europa e nos Estados Unidos, encontraram na cena *underground* a possibilidade de exercício de suas práticas, sobretudo nos anos 1970. O diálogo entre o rock e o cinema nesse período foi marcado pela inconstância de sua produção e por iniciativas mais isoladas, assim como o era o próprio rock de então. Demorariam ainda alguns anos para que um cinema juvenil brasileiro, ancorado no rock, ganhasse maior projeção na cinematografia nacional.

É nesse contexto de limitações às formas de expressão – quando as manifestações juvenis tornavam-se alvo constante pelas suas marcas de ruptura e insatisfação com os padrões estabelecidos – e de formação de um corpo de cineastas graduados nas primeiras universidades dedicadas a essa área que surge o personagem central desta investigação historiográfica. O diretor Lael Rodrigues iniciou seus trabalhos nesse cenário que, nos anos 1980, o levariam à produção de três longas-metragens (os únicos de sua carreira enquanto diretor) intimamente conectados à produção musical juvenil daquele momento. Ainda que, de modo geral, sua filmografia possa ser considerada um sucesso de bilheteria, sua trajetória permanece ainda pouco visitada pelos estudiosos da história do cinema e do rock, de maneira mais ampla.

### **Lael Rodrigues e o diálogo com o seu tempo**

Lael Alves Rodrigues nasceu em 1951, na cidade paulista de Campos do Jordão, embora tenha sido criado em Caldas, no sul do estado de Minas Gerais. Foi em Brasília, no entanto, que seu encantamento pelo cinema se delineou. Inscrito no curso de Arquitetura da Universidade de Brasília (UnB), Lael estabeleceu contatos com professores e disciplinas da área cinematográfica, convencendo-se a migrar, definitivamente, para a profissão que seguiria até o fim de sua vida. No final dos anos 1960, com o recrudescimento do regime ditatorial, a UnB foi diretamente atingida pelas medidas repressoras do Ato Institucional número 5, de 1968, devido ao grande número de intelectuais e estudantes que faziam abertas oposições à ditadura militar. O curso de cinema foi fechado e seus estudantes migraram para a Universidade de São Paulo e, um pequeno grupo, para o recém-criado curso de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, região metropolitana do atual estado do Rio de Janeiro. Entre eles, estavam Lael Rodrigues e a também futura cineasta, Tizuka Yamasaki.

A vivência da interrupção do curso em tempos de repressão marcaria a estética de Lael Rodrigues, através da valorização da liberdade em sua forma de produzir e dirigir os seus filmes. O contato com Tizuka também foi importante, uma vez que, juntamente com o produtor Carlos Alberto Diniz, os três criaram o Centro de Produção e Comunicação (CPC), em 1976. A empresa dos jovens realizadores dedicou-se à produção de filmes de diretores já colocados no mercado fílmico nacional (como Glauber Rocha e Neville de Almeida), além daqueles dirigidos pelos próprios membros do CPC. Uma das marcas do coletivo era a defesa clara da ocupação do mercado, o que encaminhou os filmes, mormente os dirigidos por Lael e Tizuka, para um distanciamento da “tradição moderna do cinema brasileiro”, como apontaria Ismail Xavier. (XAVIER, 2001, *passim*). Essa perspectiva comercial era criticada por muitos colunistas e analistas de cinema dos anos 1980, pesando ainda mais sobre Lael Rodrigues sua opção pelo cinema juvenil – já, usualmente, visto pelos críticos como superficial. Perceber, todavia, a filmografia de tal diretor apenas pela chave comercial – que era evidente, até mesmo pela utilização de merchandisings em muitas cenas – seria perder a oportunidade de aprofundar a visão (e a escuta) sobre essas marcas juvenis elaboradas em suas obras.

Outra contribuição do CPC ao cinema feito por Lael é a formatação da proposta de criação e realização coletiva. Ainda que o diretor assumisse em seus longas-metragens múltiplas tarefas (argumentista, roteirista, montador, produtor), o diálogo com técnicos, colaboradores e até mesmo atores dos filmes era uma característica explícita do seu trabalho. Débora Bloch, atriz protagonista de “Bete Balanço” (1984), a primeira direção de longas-metragens de Lael, reconhecia como positivas as possibilidades de intervenção no roteiro e em cenas, fato confirmado pela roteirista Yoya Wursch, parceira do diretor em seus três filmes juvenis (BRYAN, 2004, p. 204)

Essa era uma estratégia de Lael para driblar uma crítica frequente aos filmes juvenis, mesmo os que contavam com jovens atores e músicos no elenco: os idealizadores (produtores, diretores etc) eram, normalmente, muito mais velhos do que os espectadores. O diretor chegara a afirmar que “o que se vinha fazendo em termos de cinema para jovem era uma coisa colocada a nível da experiência do diretor, da juventude dele colocada no cinema”. (FILME CULTURA N. 48, 1988, p. 138) O projeto de Lael era se aproximar da geração que seria sua interlocutora em potencial. A ideia de ocupação do mercado, a busca por uma liberdade nas formas de produção e a abertura ao entendimento das questões em voga naquele tempo fizeram com que Lael se aproximasse da produção juvenil, por intermédio do rock.

As mudanças do país a partir do final dos anos 1970, com o crescimento dos movimentos pela abertura política e o retorno dos exilados, por exemplo, contribuíram para a

criação de um cenário de contrastes junto a essa geração nascida sob o signo do cerceamento das liberdades individuais (QUADRAT, 2005, p. 100). A permanência de aparatos censores ao longo do processo de transição convivia, não isenta de grandes tensões, com os grupos sociais que desejavam expor abertamente seus pensamentos, afetividades, questionamentos, inclusive através da música.

O rock que floresceu nesse período foi testemunhal e agente dessas transformações. Surgiram grupos que defendiam a crítica ao sistema, à violência policial, às desigualdades socioeconômicas; outros que transitavam pelas inversões dos papéis sexuais e pela recusa dos padrões comportamentais estabelecidos; artistas que apontavam o descompromisso, a diversão como eixo central da sua expressão; e até mesmo canções românticas ou dispersas das problemáticas mais gerais do país. As sonoridades eram igualmente diversas, assim como as influências recebidas, as identidades visuais, as linguagens etc. O grande acontecimento que se tornou o rock nos anos 1980 permitiu que a sua própria manifestação ampla fosse, por si só, a sua maior mensagem. E como o cinema exprime questões do seu momento de realização, independentemente se sua trama é contemporânea ou não, ficcional, “documentarial” (FERRO, 1992), os filmes juvenis dos anos 1980, mais especificamente os de Lael Rodrigues, são fontes dessas transformações culturais e políticas pelas quais atravessavam a sociedade brasileira, cujos impactos atingiam com maior ou menor intensidade os diferentes grupos a ela integrados.

Lael Rodrigues enxergava no rock da década de 1980 um movimento musical definitivo, que segundo sua avaliação, não o fora possível em períodos anteriores devido à repressão desencadeada pelos órgãos ditatoriais. Além disso, entendia aquele movimento como algo inquestionavelmente brasileiro.<sup>3</sup> Essa percepção direcionou sua abertura ao que ocorria naquele contexto, em se tratando da tomada do rock enquanto ímpeto de uma nova geração, diferente da sua. Além disso, essa relação com o rock atribuído das ideias de liberdade e brasilidade foram as bases de como sua filmografia se sustentou, ante às problematizações do universo juvenil e enquanto produto para esse mercado específico.

É preciso, no entanto, ressaltar que a liberdade do período de transição era um processo em vagarosa construção. Os três filmes do diretor, a propósito, foram alvo da censura estatal, o que incidia até nas mudanças de classificação indicativa dos mesmos (todas as suas produções foram autorizadas para maiores de 14 anos). As letras das canções de rock

---

<sup>3</sup> Cf. Entrevista concedida ao Jornal O Globo, de 17 de fevereiro de 1986.

também sofriam esse tipo de intervenção, embora as brechas de atuação nessa seara fossem, de fato, mais evidentes do que outrora.

Quanto ao fato daquela movimentação em torno do rock ter um perfil mais nacional, isso não exclui as marcas estrangeiras que fundamentaram algumas experiências musicais nesse período no país. O que Lael pretendia, dentro dessa lógica, era encontrar uma linguagem própria, com um olhar interno sobre esse rock e essa juventude urbana com os quais ele intencionava dialogar, de modo a oferecer alternativas para os produtos hollywoodianos que dominavam o setor. As semelhanças entre a protagonista homônima de “Bete Balanço” e as das histórias de “Flashdance” (Adrian Lyne, 1983, EUA) e “Fame” (Alan Parker, 1980, EUA), por exemplo, demonstram essa postura de demarcação de um espaço na disputa pelo público segmentado. A singularidade dos seus filmes, diante dos concorrentes hollywoodianos, se dava justamente no estreitamento com o rock que despontava como um dos símbolos daquela geração da transição democrática.

O mercado fonográfico nesse período estava aquecido e aberto aos grupos de rock, que passavam a figurar nas listas dos discos mais vendidos, ao lado de estilos mais estabilizados no setor, como a música romântica e o samba (VICENTE, 2002, p. 71). Ainda assim, a instável economia da década, com sucessivos planos nacionais de reestruturação monetária e crises internacionais do capital, afetavam a solidez da venda de LPs e também da produção dos filmes. Atentos à sua vocação comercial, os filmes juvenis buscavam, em geral, investimentos fora do setor estatal, administrado principalmente pela Embrafilme, que já não se assemelhava aos primeiros tempos de sua existência, na passagem dos anos 1960 para os 1970 – período de auge das suas produções. O setor cinematográfico foi, como muitos outros, minado nos cortes de investimentos, que levaram a um processo de esvaziamento da empresa e de diminuição das produções nacionais ao longo da década. A expectativa de retorno dos filmes juvenis – muitos deles projetados para as férias escolares – atraía fontes de recursos privados com mais facilidade do que estéticas mais experimentais. O lançamento dos discos de vinil com as trilhas sonoras de tais filmes – num momento em que poucas películas brasileiras conseguiam tal parceria – é uma demonstração dessa aposta do mercado fonográfico no rock levado em cena.

A filmografia de Lael Rodrigues não foi, de modo algum, uma iniciativa isolada em termos de uma produção juvenil. Isso realça ainda mais a sua peculiaridade e expressividade se comparada aos outros trabalhos contemporâneos. Os grandes precedentes dos filmes de Lael foram as iniciativas do cineasta Antônio Calmon, diretor de “Menino do Rio” (1981) e “Garota Dourada” (1983). Tais películas celebravam esse viés juvenil do cinema comercial,

igualmente contando com o apoio dos novos artistas identificados com a cena roqueira do país. Calmon planejava uma trilogia – o que acabou funcionando com Lael – mas seu projeto foi abandonado, já que seu segundo filme não atingiu o retorno esperado pelos realizadores. Outras produções dos anos 1980 buscaram esse caminho iniciado por Calmon e propagado por Lael Rodrigues, como os filmes “Rockmania” (Adnor Pitanga, 1985), “Tropclip” (Luiz Fernando Goulart, 1985), “Johnny Love” (João Elias Jr., 1987), entre outros. No entanto, a imersão de Lael no universo e no diálogo com o rock colocou seus filmes em pontos de análise diferentes das outras experiências cinematográficas juvenis, mesmo as de Calmon, sobretudo pelo mergulho dos seus roteiros nas sociabilidades e intenções que esse diretor associava ao rock.

A trilogia de Lael Rodrigues pode ser vista como uma síntese da simbiose “cine-rock” porque a música (e seus elementos agregadores) é tema, mas também sujeito dentro dos seus filmes; aparece não apenas como pano de fundo ou alegorias, mas com uma questão para o próprio enredo, para a motivação inicial da realização fílmica. Assim, o rock torna-se elemento central e constituinte da produção de tal diretor, transformando sua filmografia em um referencial dessa cultura juvenil dos anos 1980. A inserção do rock nos filmes é variada, assim como o rock o era nos anos 1980 – com tendências mais próximas do punk rock, outras do new wave etc. Ao se analisar os três filmes, é possível perceber nitidamente os usos do rock pelo diretor: como trilhas diegéticas ou não, canções e *scores*, através de videoclipes, além da participação direta dos artistas (como eles mesmos ou personagens fictícios). Além de trazer para as telas experiências construídas como juvenis, elaboradas a partir de um pensamento e reflexão homogeneizantes sobre a juventude urbana, Lael Rodrigues fazia de seus filmes um meio de atuação, ainda que limitado pelas tranças que compõem o fazer cinematográfico, dos jovens artistas do rock. Até então, em nenhum outro conjunto de filmes de um mesmo diretor, realizado num intervalo de menos de cinco anos, como os de Lael, foram vistos tantos artistas e grupos de rock em cena, tal como em suas produções.

Os filmes “Bete Balanço” (1984), “Rock Estrela” (1985) e “Rádio Pirata” (1987) constituem-se numa espécie de regimes de historicidade que acompanham a trajetória do rock brasileiro dos anos 1980, ao mesmo tempo em que sustentam as tramas a partir de suas interlocuções. De acordo com o historiador francês François Hartog, “um regime de historicidade abre e circunscreve um espaço de trabalho e de pensamento. Ele ritma a escritura do tempo, representa uma “ordem” do tempo, à qual se pode subscrever ou, ao contrário (e mais frequentemente), querer escapar, procurando elaborar uma outra”. (1997, p. 8)

Em “Bete Balanço”, o rock é visto como uma projeção, um sonho a ser alcançado, uma expectativa de realizações em torno do inesperado, porém sedutor mundo da música. Em “Rock Estrela”, o rock é celebrado como um acontecimento palpável, uma realidade experimentada, inquestionável. Já em “Rádio Pirata”, o rock é tomado enquanto símbolo de uma geração, já capaz de servir de influência a aquilo que surgirá em seu rastro – uma vez que é uma canção de rock já existente (homônima, do grupo RPM) que inspira o roteiro e a trama do filme.

Os três períodos de experimentação do rock perceptíveis na obra de Lael Rodrigues são claramente identificáveis na trajetória do gênero nos anos 1980: no início da década, o poder de atração que o rock começava a exercer sobre as culturas juvenis levou ao surgimento e a ascensão de artistas que almejavam um espaço dentro do mercado fonográfico e do repertório social compartilhado pelos grupos urbanos consumidores dessa prática cultural. Num segundo momento, o rock já era visualizado enquanto gênero musical nacional, com um amplo leque de trabalhos que garantiam a solidez de alguns grupos nesse cenário. Num terceiro momento, já de declínio da centralidade do rock, ocorrido no final dos anos 1980, o mercado já havia sepultado experimentações menos consistentes, encaminhado artistas para outros estilos, mas também sedimentado grupos que ficaram, pelas décadas posteriores, identificados com o rock, servindo como influências musicais para bandas que viriam a surgir.

Apesar do curto período, o boom do rock brasileiro dos anos 1980 – tão específico, que foi designado como “BRock” pelo pesquisador Arthur Dapieve (1995) – vivenciou fases diferentes que, entretanto, não impediram que suas raízes fossem entranhadas no solo da música brasileira. Cada um desses momentos pode ser pensado na filmografia de Lael Rodrigues.

### **“Bete Balanço”, “Rock Estrela” e “Rádio Pirata”: experiências do cine-rock de Lael Rodrigues**

“Bete Balanço” foi produzido em 1984 e lançado no mesmo ano. O filme conquistou mais de 1 milhão e 300 mil espectadores e contou com ampla divulgação em rádios, televisão e até mesmo um festival com a participação de algumas bandas presentes na trilha sonora. Pensado inicialmente a partir de um roteiro que retratava a vida de uma menina que se inspirava nas “chacretes”<sup>4</sup>, já nas primeiras reuniões para a elaboração do filme a trama foi

---

<sup>4</sup> Assistentes de palco no apresentador de auditório de programas de TV, Chacrinha. Rita Cadillac, Índia Amazonense, Vera Furacão e Cléo Toda Pura são nomes de algumas das assistentes de palco do apresentador.



adaptada, para se adequar melhor ao novo perfil juvenil que se celebrava naqueles tempos de abertura política. Lael admitia no *pressbook* do filme que o rock era o elemento de maior identidade com o público com o qual queria se comunicar. Logo, a trama foi alterada para transformar Bete Balanço em uma rock star.

O filme narra a história de uma jovem de 17 anos, Bete (Débora Bloch) – o sobrenome “Balanço” seria o seu nome artístico, adotado por ela desde o início da trama (e uma herança do roteiro original) – que sai da cidade de Governador Valadares (Minas Gerais), rumo ao Rio de Janeiro, para realizar o seu sonho de ser uma grande cantora de rock. A forma como a personagem é construída faz dela uma jovem que rompe com diversos padrões da sociedade tradicional, atitude que é transformada em ímpeto juvenil ao longo do filme. Ela desiste de cursar a faculdade, quando acabara de passar no vestibular, frequenta motéis com o namorado, muda-se sozinha para o Rio de Janeiro, faz referências positivas ao uso de maconha, critica instituições como a família e o casamento, realiza um ensaio nu, se envolve sexualmente com outra mulher, mais velha. Todas essas marcas de ruptura com padrões cristalizados na sociedade são vistos em letras do rock e, mais do que isso, são comumente associadas ao estilo juvenil. A forma como Bete atravessa essas escolhas são, de forma inerente, um embate, mas sem uma dureza ou rispidez; o rock que embala a história da personagem é “leve” e a leva a superar suas atribulações rumo ao sucesso.

Trata-se de um momento, como já fora dito, de grandes expectativas em torno da nova geração, que traria novos caminhos e propostas para o país. Apenas pelo fato da escolha de uma personagem central feminina já demonstra a tentativa do diretor em explanar um papel de desconstrução, sobretudo associado ao rock – ainda que seja pelo viés da entrada no sistema, já que o sonho de Bete era fazer parte do aparato da indústria fonográfica. Em 1984, não havia no rock brasileiro nenhuma mulher daquela geração que tivesse o sucesso mercadológico projetado para a personagem de Lael ao final do filme – é válido lembrar que o reconhecimento do talento de Bete surge após muitas negativas e fracassos enfrentados pela jovem no curso dos acontecimentos. Além disso, a sequência final é uma projeção, deixando o desfrute da nova condição de artista apenas no tempo fílmico imaginado.

Bete, ao seguir para o Rio, deixando para trás um namoro de três anos, vai morar temporariamente na casa do amigo Paulinho (Diogo Vilela) e encontra na relação homoafetiva com Bia (Maria Zilda) um apoio psicológico para lidar com suas quedas e desafios. Bete ainda se relaciona com o fotógrafo Rodrigo (Lauro Corona), seu par romântico na história. A trama paralela que tangencia a escalada de Bete ao sucesso, traz o jovem fotógrafo, desenhado com um senso de justiça exacerbado, que junto de Bete flagra um

espancamento de um menor por um homem ligado aos altos comandos da polícia – informação um tanto quanto implícita no filme. Ao envolver a personagem central nessa história, o diretor defendia a tese de que não havia contradições em seguir um sonho de sucesso comercial e, ao mesmo tempo, engajar-se nas questões sociais do país – ao namorar Rodrigo, Bete o incentiva a investigar o autor do crime registrado pelas suas lentes. Bete termina o filme alcançando o tão buscado sucesso, embora a opção do diretor tenha sido criar um pastiche de toda fama e riqueza consequentes – a personagem, dentro de uma limusine, começa a comer uma quentinha, segurando um pedaço de frango com as mãos – para mostrar que a vivência no meio musical, o sonho, o processo, era mais importante do que a realização, o destino final.

A atração causada pelo rock é retratada em uma das primeiras sequências, quando Bete assiste pela TV o show de uma banda (no caso, o Barão Vermelho), interpretando uma canção (“Vem Comigo”, parceria de Cazuza, Dé e Guto). A performance do grupo, o público que o assiste, a televisão, a letra: tudo seduzia Bete para aquele universo. Os versos “vem junto comigo/eu quero te contaminar” fazem com que a jovem se transporte, de forma imaginada, para seu próprio show, onde é a artista principal. As sequências substituem Cazuza nos vocais por Bete, interpretando a mesma canção, e vestindo-se de maneira semelhante ao vocalista do Barão Vermelho. Essa cena, inclusive, foi a escolhida pela gravadora WEA para estampar a capa e a contracapa do disco com a trilha sonora, quando a protagonista estava visualmente mais identificada com um “estilo rock”.

A propósito, a indústria fonográfica é também tema do filme, o que para muitos artistas em ascensão era uma relação ainda a ser desvendada. Estão presentes na trama a figura do agente – que a vira cantar em Valadares e lhe prometera ajuda no Rio de Janeiro, o que não ocorre –, o produtor musical – que lhe garantiria participação na gravação de um programa de TV, mas desiste quando Bete já estava pronta para entrar em cena –, o diretor de estúdio – que trocara a jovem por outra cantora, mais disposta a ceder a suas investidas sexuais.

A tônica da trajetória de Bete é dada pela canção-título, composta especialmente para o filme por Cazuza (a melodia era de seu parceiro do Barão Vermelho, Roberto Frejat). Ao receberem o roteiro, os jovens – que fazem uma participação no longa, com Cazuza recebendo até um personagem, o cantor Tininho – verteram para a linguagem musical a proposta desenhada para a jovem Bete. Versos como “o teu futuro é duvidoso/eu vejo grana, eu vejo dor” e “quem tem um sonho não dança” resumiam o fluxo da personagem e todos os

seus desafios para atingir o estrelato. O rock é tomado não apenas como uma diversão entre amigos, mas como um trabalho árduo, cuja dedicação e superação eram indispensáveis.

Os momentos de execução da canção no filme são estrategicamente pensados para marcar grandes transformações na vida da personagem central. Como “Bete Balanço” havia sido o cartão de apresentação do filme, pela sua execução anterior nas rádios, os versos de Cazuza foram utilizados como marcos históricos da trama. Quando a jovem decide pegar o ônibus e seguir para o Rio de Janeiro, com a câmera mostrando imagens grandiosas da cidade, “desafiadora”, a ideia apresentada no início da canção reforça a perspectiva vivenciada por Bete: “pode seguir a sua estrela/o seu brinquedo de star/desafiando sem medo/ao ponto aonde quer chegar”. No segundo momento em que a canção é inserida, Bete realiza um ensaio fotográfico com Rodrigo – numa montagem inspirada nos videoclipes – e inicia sua parceria afetiva com o jovem, que ao fim da trama convence um diretor a ouvir uma fita da cantora.

Cazuza afirmara em entrevista presente no *pressbook* do filme “Bete Balanço” que sua identificação com a história de Bete tinha sido imediata, porque tratava-se da história de uma jovem sob um olhar da luta por um ideal. O entendimento de Lael, ao trazer um compositor e líder de uma banda de rock para participar do processo de realização do longa, era afinar sua percepção daquilo que os jovens pensavam sobre o mundo. A divulgação anterior ao lançamento do filme fez parte de uma estratégia bem sucedida de divulgação da produção, além de ter sido o início do longo sucesso do Barão Vermelho – que após a participação no filme teve uma carreira ascendente.

Outra canção do Barão (também da dupla Cazuza e Frejat) tema da personagem Bete, “Amor, Amor” igualmente abordava o perfil psicológico da jovem: “meu caminho nesse mundo eu sei vai ter/um brilho intenso e louco/dos que nunca perdem pouco/nunca levam pouco/mas se um dia eu me der bem/vai ser sem jogo”. Bete não fazia aquilo que não concordasse para pertencer ao *mainstream*, mesmo que seu sonho estivesse em questão. A história do Barão Vermelho acabava por dialogar, em partes, com a tese do rock enquanto projeto a ser atingido que o filme expressava. Embora já tivessem gravado dois LPs anteriormente, foi apenas a partir da projeção dada pelo filme de Lael que o grupo carioca se consolidou no cenário musical brasileiro. No ano seguinte à produção, o Barão foi um das bandas brasileiras mais aclamadas pelo público do Rock in Rio Festival, em 1985 (CARNEIRO, 2011, p. 113) O sucesso alcançado por Bete, no filme, e pelo Barão no cenário do rock, levou outros artistas a apostarem em iniciativas e parcerias semelhantes. A exposição que o filme trouxe ao Barão Vermelho não encontrou paralelos nas outras produções da época.

Assim como o Barão, Lobão e os Ronaldos também figuraram em cenas do filme “Bete Balanço”, numa espécie de videoclipe da música “Me chama”. A inserção dos videoclipes era uma grande marca dos filmes juvenis dos anos 1980, num tempo em que essa linguagem e produto audiovisual ganhava destaque nos programas da televisão brasileira. A experiência de Lael Rodrigues como montador foi fundamental para que ele introduzisse os clipes e os fizesse relacionar com a trama de maneira a criar pontos de fruição das canções e divulgação das bandas, ao mesmo tempo em que relacionava as inserções à proposta do roteiro. O segundo filme de Lael, feito na esteira do sucesso de “Bete Balanço”, foi o que mais contou com videoclipes em sua concepção. Os momentos musicais, como um todo, ocupam cerca de 1/3 do filme.

“Rock Estrela” é uma produção de 1985, cuja estreia nos cinemas aconteceu em fevereiro de 1986. O número de espectadores foi próximo ao filme anterior (cerca de 1 milhão e 100 mil), façanha difícil de ser atingida à época – à exceção das produções dos humoristas do grupo “Os Trapalhões”, quase sempre recordes de público. No *pressbook* do filme, Lael afirmava que a trilha do mesmo era um personagem, pois participava da trama, comentando as situações. O que se percebe é uma clara suspensão de uma narrativa tradicional para a entrada das músicas como interlocutoras das ações, sobretudo através de videoclipes. Esse recorte narrativo clipado pelas músicas é o próprio filme e a história que ele apresenta. Isso é possível, porque o rock trazido à tona por Lael é um gênero que já havia conquistado seu espaço, de forma que poderia celebrar esse sucesso através da liberação de uma trama mais densa em prol de outra, na qual as músicas ocupariam um lugar ainda mais central.

O jornal O Globo, na ocasião do lançamento de “Rock Estrela”, afirmava que o rock do filme havia trocado a posição de música de fundo para o status de estrela. A observação da reportagem dialoga com a inserção mais tradicional do rock no cinema, iniciada desde os anos 1950, maiormente no cinema brasileiro, quando o rock servia apenas como pano de fundo para as ações. Essa opção pelo uso do rock como composição de cenários e marcas psicológicas das personagens (como rebeldia, fúria ou outros atributos construídos pela cinematografia como associados ao rock) continuou existindo nos anos 1980, mas no Brasil, o filme de Lael trazia o rock para o centro das questões que a história se propunha a contar.

Rock (Diogo Vilela) é, ironicamente, o nome do protagonista, um instrumentista de música clássica (toca violino, piano e saxofone), avesso à música rock, e que retorna ao Brasil após dez anos morando na Argentina, onde deixara sua namorada Graziela (Malu Mader). Rock vai morar no Rio de Janeiro com seu primo Tavinho (interpretado pelo cantor Léo Jaime), um roqueiro despojado, com o qual é criado um contraste imediato. Enquanto espera o

reencontro com Graziela, que já não era a mesma garota “doce e pura” que ele deixara em Buenos Aires, Rock tem um tímido envolvimento com a jogadora de vôlei Vera (interpretada pela também esportista Vera Mossa). Aos poucos, o jovem instrumentista, que também era filho de diplomata, vai descobrindo e se identificando com o universo do rock’n’roll. O trocadilho do nome do protagonista com o gênero que ele rejeitava traduzia a inevitabilidade da aceitação do rock: mesmo quem dele inicialmente não gostava, assumia-o em sua identidade, através do seu nome. A narrativa do filme é apoiada no humor, influenciado pelas chanchadas e pelo chamado “teatro do besteirol”, gênero muito propagado no início da década de 1980.

O rock em “Rock Estrela” aparece no filme como uma transgressão, embora numa dimensão quase que pedagógica: é necessário convencer que o rock era um estilo juvenil e deveria ser experimentado por aqueles que ainda se mantinham resistentes. Já estabelecido como um nicho no mercado fonográfico, em meados dos anos 1980, o rock nacional ampliava seus horizontes, o que podia ser percebido pelo crescimento dos programas de rádio específicos ao gênero, bem como os de televisão (incluindo os de videocliques), as revistas, os festivais etc. Ainda que o rock convivesse a todo tempo com outras experiências musicais (com a adesão de, inclusive, grupos juvenis) a representatividade de sua manifestação nos anos 1980 fez com que essa década registrasse esse contato íntimo com tal produção. Os desafios não eram mais alcançar o sucesso, apenas, mas sim construir um legado, ampliar os alcances de sua produção. Nesse sentido, “Rock Estrela” celebra o rock como o caminho mais evidente da reverberação juvenil em tempos de redemocratização.

O personagem Rock é cercado de contrapontos que o fazem perceber que seu isolamento musical deveria ser abandonado. Uma das passagens que demonstra o entendimento do diretor da função transformadora do rock se dá quando o jovem protagonista decide visitar sua namorada na Argentina. No primeiro diálogo entre Rock e Graziela, quando ela o recebe no aeroporto de Buenos Aires e o contato visual de ambos já evidencia que a imagem da lembrança que o rapaz tinha da amada não condizia com a atual, o diretor revela claramente o motivo da transformação de Graziela. Ao ser questionada por Rock, que comentara: “você tá diferente, o que aconteceu?”, Graziela enfatiza: “é o rock!”. Funde-se ao diálogo a música “Solo quiero rock and roll”, ao mesmo tempo em que os cortes de cena intercalam, numa rápida montagem, os protagonistas ao show da banda argentina La Torre, que interpreta a referida canção.

A tese sobre o rock enquanto realidade experimentada, e não como somente uma projeção, fundamenta a entrada das bandas e solistas argentinos no filme. Lael vislumbrava o

circuito latino-americano e o rock poderia ser um canal de comunicação, uma vez que o movimento de rearticulação do gênero que ocorria no Brasil também se dava em outros países. Um dos colaboradores de Lael para a pesquisa das bandas argentinas que participaram do filme foi Daniel Ripoll, idealizador do festival B.A. Rock, no qual foram revelados muitos nomes do rock argentino, além de ter sido palco de manifestações políticas contrárias ao regime ditatorial que dominava o país entre meados dos anos 1970 e o início da década seguinte. As escolhas do diretor permaneciam indicando a necessidade de ter perto de si artífices de toda aquela movimentação que ocorria no cenário juvenil.

Lael também trouxe Léo Jaime para o time de responsáveis pela trilha sonora do filme. O cantor e compositor, com passagem pela banda carioca João Penca e seus Miquinhos Amestrados, já havia gravado seu primeiro disco-solo em 1983 (pela PolyGram, “Phodas C”). Léo construiu sua carreira nos anos 1980 cercado de problemas com o setor de Divisão de Censura de Diversões Públicas, personificado na censora Solange Hernandez – a quem Léo Jaime ironizou na canção “Solange”, executada quase na íntegra durante uma sequência de “Rock Estrela”. Enquanto em “Bete Balanço” a participação dos artistas do rock foi significativa, embora sutil, em “Rock Estrela”, Léo Jaime compôs a música-tema, assinou coparticipação na seleção de repertório, interpretou algumas das faixas da trilha e assumiu o papel de um dos personagens principais do enredo. Essa opção do diretor ia ao encontro de seu entendimento sobre o rock que desejava transmitir. A imersão no estilo juvenil era total, porque era inevitável naquele momento – na visão imaginada pelo diretor.

Quando o personagem Rock começa a se convencer de que precisa adentrar no universo do rock, ele tenta impressionar Graziela – desta vez a jovem visitando o Brasil – vestido com roupas de couro, uma postura agressiva que, pela sua falta de tato e conhecimento, ele acreditava serem “autênticas” dentro do universo do rock. Adiante, Rock encontraria o equilíbrio, sem a necessidade, inclusive, de abandonar a música clássica. A passagem pode ser vista, de certa forma, como uma mea-culpa do diretor, no sentido de que exageros e erros poderiam ser cometidos na retratação daquela geração, mas que o caminho era certo rumo à compreensão do rock e dos jovens.

A letra da música-tema trazia os questionamentos tipicamente elaborados como juvenis. Os versos “de onde se vem?/Pra onde se vai?/Só importa saber pra quê/ pra quem?”, exprime as dúvidas típicas dos jovens, as incertezas quanto ao futuro. Por outro lado, o trecho “pois o destino transforma num dia/um menino em herói de TV” reflete o imediatismo do rock, com espaço crescente naquele momento e seu poder de sedução, atração – além da usual

referência à televisão, meio que absorve facilmente esse glamour do sucesso artístico, algo já observado em “Bete Balanço”.

O passo seguinte de Lael Rodrigues em sua carreira planejava ser mais abrangente, tanto em termos das temáticas abordadas, quanto do público a ser conquistado. Ainda que “Rádio Pirata”, terceiro longa do diretor, possa ser visto como um filme juvenil, suas interfaces com outros gêneros, como o policial, são buscadas por Lael com mais afinco. O processo de produção do filme teve como contratempo a doença do diretor (já um indício da pancreatite), interrompendo as gravações por alguns meses, além da ausência do antigo grupo de parceiros do CPC nesse projeto. O filme estreou no final de 1987, embora em algumas capitais só tenha entrado em cartaz no ano seguinte. Os números nem se aproximaram dos filmes anteriores, tanto o de espectadores, quanto o faturamento. Se era difícil a crítica receber com bons olhos um cineasta de filmes juvenis, seria ainda mais dura quando o mesmo resolvesse apostar em uma trama mais “adulta”.

Em “Rádio Pirata”, os personagens protagonistas são jovens já inseridos no mercado de trabalho e que têm problemas de proporções nacionais para resolver, e não apenas conflitos internos em busca da identidade e do autoconhecimento – os quais permeiam, normalmente, as representações juvenis nos filmes desse gênero. Pedro Bravo (Jayme Periard) é funcionário de uma empresa de informática, que se vê envolvida num escândalo público de espionagem industrial, quando essa favorece uma multinacional no processo de licitação da usina nuclear brasileira de Ilha Bela. Bravo esbarra (literalmente) em Alice (Lídia Brondi) numa noite chuvosa no Rio de Janeiro e os dois, além do romance, passam a dividir a responsabilidade de investigar e denunciar os crimes, incluindo dois assassinatos, relacionados ao caso “Rio Werner”, como ficou conhecido publicamente.

Bravo e Alice aproveitam-se das instalações de uma rádio pirata de um amigo dela e “invadem” as transmissões de outras estações, como a do tradicional programa “A hora do Brasil” e até a de um jogo de futebol, a fim de delatar os escândalos envolvendo a empresa. O articulador dos crimes se revela ser Jonas Werner (Oswaldo Loureiro), o próprio dono da empresa de informática que passou as informações sigilosas para a multinacional. Na sequência final do filme, Werner tem sua confissão transmitida para toda a cidade, através da rádio pirata instalada por Bravo e Alice, quando então a jovem atira no empresário, matando-o. O destino dos personagens é revelado ao longo do filme, transpondo cenas do futuro – pelo uso do recurso do *flashforward* – nas quais a repórter e jornalista Cristina Lemos (Maria Zilda) faz a cobertura do processo de julgamento no qual Alice e Bravo eram acusados do assassinato de Jonas Werner.

De maneira distinta aos outros filmes, em “Rádio Pirata” o título homônimo à música não remete a uma canção presente na trilha: em nenhum momento do filme, nem mesmo no disco, a canção da banda RPM é executada. Se enquanto gravavam as cenas em que interpretavam “Olhar 43” em “Rock Estrela” o grupo ainda não tinha conquistado grande repercussão, na época do terceiro filme de Lael Rodrigues, o RPM já era o maior sucesso fonográfico do rock brasileiro dos 1980. A superprodução dos seus shows, a criação de um selo próprio eram mais demonstrações do impacto que o grupo causara no mercado musical. O RPM transformou-se em parâmetro para as bandas de rock que tentavam se consolidar e para aquelas que ainda galgavam seu espaço. O final dos anos 1980 já apontava para o crescimento de ritmos até então regionais, que tomariam a cena nacional dos anos 1990 – como o sertanejo e o samba-reggae baiano. A relação da canção do RPM com o filme está justamente na inspiração para o seu roteiro e a escolha da banda não é por acaso. Era o momento do rock deixando seu legado, não mais apenas se inspirando, mas sendo inspiração para outros projetos.

Os versos da canção composta por Paulo Ricardo e Luiz Schiavon indicam algumas sequências do filme, como “pirataria nas ondas do rádio”, “preparar a nossa invasão/E fazer justiça com as próprias mãos” e o refrão: “toquem o meu coração/Façam a revolução/Que está no ar/Nas ondas do rádio/No submundo repousa o repúdio/E deve despertar”. A trajetória dos protagonistas Alice e Bravo rumo à justiça diante do caso de corrupção que investigavam, passava pela utilização da rádio pirata, que invadia as ondas do rádio tentando participar os ouvintes de que havia um esquema de sonegação no país, que feria o interesse de toda a população. A “revolução” feita “nas ondas do rádio” era uma atualização das formas de atuação no espaço social, utilizando-se das novas tecnologias em prol de objetivos plurais. Sobretudo, porque as chamadas rádios piratas ou rádios livres tinham grande circulação de grupos juvenis, debruçados sobre essa tecnologia, alguns engajados em questões mais políticas, outros visando à utilização similar às grandes retransmissoras. A sequência final do filme apresenta justamente o verso “e fazer justiça com as próprias mãos”, quando Alice atira no peito de Jonas Werner, o empresário corrupto e mandante de dois assassinatos de amigos de Bravo. (SALIM, 2013, p. 204)

A rebeldia da ruptura colocada em “Bete Balanço” de maneira mais suave é escrachada em “Rádio Pirata”, pela urgência da mensagem que se desejava exprimir. Era necessário ativar nos jovens o desejo pela mudança e pela justiça, temática fundamental para Lael, desde seu primeiro longa. O diretor, em diversas ocasiões, chamava a atenção para a necessidade de atentar para as discussões em torno da Constituinte: a mesma geração que se



expressou com o rock, deveria se envolver nos rumos da nova Constituição. Os jovens que Lael projetava em “Rádio Pirata” dão esse passo além, em direção ao engajamento com as questões do país. No filme, os momentos videoclípticos são reduzidos, assim como a entrada de canções, seja para a interferência na narrativa, seja para a ambientação. As peças feitas em *score* são variadas, enfatizando momentos diferentes, de suspense, aventura, romance etc. O grande destaque musical é a canção “Brasil”, tema dos personagens e que também se relaciona com o sentimento de justiça e insatisfação, do qual o rock também era canal.

“Brasil” é executada quase na íntegra nos três momentos em que é inserida. Assim como a canção “Bete Balanço”, Cazusa, já em carreira solo, também fez a composição especialmente para o filme de Lael Rodrigues, em parceria com Nilo Romero e George Israel. O cantor e compositor afirmava no *pressbook* do filme que havia pensado num guardador de carros como personagem daquela letra, alguém que vê, inconformado, a ostentação da elite corrupta. No filme, esse sentimento é transferido para os jovens protagonistas, já que Lael tinha essa percepção da juventude enquanto agente transformador. A letra capta, além da denúncia, o sentimento de esperança presente nas abordagens fílmicas de Lael. Numa conversa com o próprio país, o personagem da letra diz: “Brasil, qual é o teu negócio?/O nome do teu sócio?/Confia em mim./Grande pátria desimportante/em nenhum instante/eu vou te trair”. Um dos projetos não concluídos pelo diretor seria um documentário de nome “Rock 89”, no qual artistas do gênero seriam entrevistados para deixarem seus depoimentos sobre os novos rumos do país, lançando reflexões sobre o futuro daquela geração diante das novas problemáticas em voga. Seria uma espécie, possivelmente, de continuidade dessa perspectiva de que o rock precisava ampliar seu alcance e interferência nas questões mais urgentes da sociedade.

### **Considerações finais**

Mesmo que seus filmes tenham conquistado mais de 2 milhões de espectadores, quando doente, Lael não tinha condições de pagar seu tratamento. A equação dos ganhos e custos da atividade cinematográfica mostrava a difícil realidade dos trabalhadores dessa classe. Optando por um cinema notadamente comercial e juvenil, o reconhecimento de sua efetiva contribuição para o cinema brasileiro foi relegada a um lugar acessório. Ainda assim, no mês de janeiro de 1989, vários artistas fizeram uma apresentação na casa de shows carioca Canecão, com o objetivo de captar recursos para pagar os custos da internação do diretor, que sofria de um quadro agudo de pancreatite. Após 70 dias internado, uma semana após o show

do canecão, Lael veio a falecer, aos 37 anos, no final de tarde uma quarta-feira, do dia 08 de fevereiro de 1989. O diretor deixou esse legado à cinematografia brasileira, integrada a um tempo em que a valorização das manifestações juvenis eram pauta corrente do cotidiano de uma sociedade que testava os limites do país em processo de redemocratização. É bastante simbólico que sua filmografia (de longas-metragens) tenha se iniciado e encerrado na década de 1980.

A relação empreendida pelo diretor entre o rock e o cinema, longe de ter sido harmônica, sem disputas, inferências e negociações, é uma das marcas da força com que essa cultura juvenil roqueira, desmembrada em várias outras, impactou o ambiente cultural brasileiro dos anos 1980. Ao trazer o rock para o primeiro plano de seus filmes, Lael Rodrigues optou pelo diálogo com uma produção com muito mais força de mercado do que a cinematográfica, o que levava – não apenas ele, bem como outros realizadores de filmes juvenis – a explorarem ao máximo a utilização do meio fonográfico. Tanto o rock quanto o cinema juvenil são fontes fundamentais para a compreensão do que se construía como juventude – talvez a sua parcela mais homogeneizante – nos anos 1980. Analisar as relações permite montar um painel mais complexo da expressividade desse período histórico com muitas lacunas ainda a serem desvendadas.

## **Referências**

- BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock in Rio*. A história do maior festival de música do mundo. São Paulo: Globo, 2011.
- COMUNICAÇÃO com o público jovem (Entrevista com Lael Rodrigues). In: *Filme Cultura* n° 48 – Diretores estreados. Fundação do Cinema Brasileiro, Novembro, 1988.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- PRESSBOOK “Bete Balanço”
- PRESSBOOK “Rádio Pirata”
- PRESSBOOK “Rock Estrela”
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GROSSBERG, Lawrence. “Another boring day in Paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life” [1984]. In: *The subcultures reader*. (edited by Ken Gelder and Sarah Thornton). London and New York, Routledge, 1997, pp. 477-493.

HARTOG, François. O tempo desorientado. Tempo e história. “Como escrever a história da França?”. Anos 90, Porto Alegre, PPG em História da UFRGS, n. 7, julho 1997.

HOBBSAWM, Eric. A era dos extremos: O breve século XX (1914-1991). 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MATTOS, A. C. *A outra face de Hollywood: filme B*. Rio de Janeiro. Rocco, 2003. 185p.

QUADRAT, Samantha. “El Brock y la memoria de los años de plomo em Brasil democrático”. In: JELIN, Elizabeth y LONGONI, Ana (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante La represión*. Madrid, Siglo XXI, 2005, pp. 93-117.

SALIM, Diego de Moraes. *História, juventude e cinema: os filmes juvenis brasileiros nos anos 1980*. Niterói – RJ, 2009. 101f. Monografia (Graduação em História) – Faculdade de História, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, 2009.

SALIM, Diego de Moraes. *Pegou a guitarra e foi ao cinema: rock e juventude na filmografia de Lael Rodrigues nos anos 1980*. Niterói – RJ, 2013. 329 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, 2013.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. São Paulo – SP, 2002. 349f. Tese (Doutorado em Comunicações) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2002.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura). 146p.