UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

ANDREI MEDALHA GUERRA

A Trilogia de Roberto Carlos e Roberto Farias - Um Carnaval para o Cinema Brasileiro

Pelotas
2026

ANDREI MEDALHA GUERRA

A TRILOGIA DE ROBERTO CARLOS E ROBERTO FARIAS - UM CARNAVAL PARA O CINEMA BRASILEIRO

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientadora: Profa. Dra. Ivonete Pinto

Pelotas

2026

ANDREI MEDALHA GUERRA

A TRILOGIA DE ROBERTO CARLOS E ROBERTO FARIAS - UM CARNAVAL PARA O CINEMA BRASILEIRO

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em vinte e cinco de Fevereiro de dois mil e vinte e seis.

Banca Examinadora:

_____

Profa. Dra. Ivonete Pinto (Orientadora)

_____

Prof. Dr. Roberto Cotta

_____

Prof. Dr. Maurício Vassali

Pelotas

2026

RESUMO

O presente artigo busca analisar e questionar a brasilidade resultante da mescla de inspirações estrangeiras na trilogia de filmes com Roberto Carlos realizada entre 1968 e 1971 por Roberto Farias, tomando como base teórica os conceitos de carnaval e fantasia defendidos por DaMatta (1986). A proposta contextualiza os objetos de estudo dentro da história do cinema brasileiro e sua relação com o público nacional, tendo como base os registros de Gomes (1996), Bernardet e Galvão (1983).

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Brasileiro; Antropologia; Roberto Farias; Roberto Carlos

ABSTRACT

The present article seeks to analyze and question the Brazilianness resulting from the mixture of foreign inspirations in the trilogy of Roberto Carlos-led films directed between 1968 and 1971 by Roberto Farias, taking as a theoretical basis the concepts of carnival and fantasy proposed by DaMatta (1986). The article also contextualizes its objects of study within the history of Brazilian cinema and its relationship with its national audience, taking as a basis the writings of Gomes (1996), Bernardet and Galvão (1983).

KEY-WORDS: Brazilian Cinema; Anthropology; Roberto Farias; Roberto Carlos

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Fãs de Roberto Carlos e seus figurinos coloridos em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968) - p. 18
Fig. 2: A feitura de pazes entre Eugênio (Teruo Nakatani) e Pierre (José Lewgoy) em Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa (1970) - p. 22
Fig. 3: Rodolfo Lara (Raul Cortez) e Luciana (Libânia Almeida) vestindo suas roupas coloridas em *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* (1971) - p. 24
Fig. 4: Lalo (Roberto Carlos) vestindo suas roupas coloridas em seu devaneio de amor com Luciana (Libânia Almeida) em *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* (1971) - p. 24
Fig. 5: Lalo (Roberto Carlos) se afasta, solitário, em *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* (1971) - p. 25
Fig. 6: Primeiro plano de Lalo (Roberto Carlos) em *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* (1971) - p. 27
Fig. 7: Primeiro plano de Pete Aron (James Garner) em *Grand Prix* (1966). - p. 27
Fig. 8: O samurai (Teruo Nakatani) enfrenta os capangas de Pierre em *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1970) - p. 28
Fig. 9: Roberto Carlos e RC7 encontram Pitágoras em um campo de futebol em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968). - p. 29
Fig. 10: Um dos planos detalhes do corpo do computador em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968). - p. 30
Fig. 11: Plano subjetivo do computador, que observa a chegada de Roberto Carlos em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968). - p. 30
Fig. 12: Bonecos de Kleber Mendonça Filho e Wagner Moura em um desfile de carnaval. - p. 31

Agradecimentos

Agradeço e dedico esse trabalho a minha avó materna, Maria Aparecida Medalha, que foi quem me apresentou a música de Roberto Carlos em minha infância. A memória de ver juntos *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* foi a grande inspiração para esse trabalho.

Agradeço à minha mãe, Nalzira Medalha dos Santos; e ao meu pai, Anisyo Guerra Júnior.

Agradeço à minha irmã, Monique Medalha Guerra.

Agradeço aos meus irmãos de coração, Liam Pereira Higa, Lucca Pereira Higa e Louie Pereira Higa, e a seus pais, Alexsandra e Marcel Higa.

Agradeço aos meus amigos, Juliana Bernardes, Diogo Basso e Mayara Spier.

Agradeço e também dedico este projeto a meus caros amigos Mariusa e Gilton, que detestam as músicas do Roberto Carlos. Foi a maior diversão fazer suspense sobre o tema do meu TCC toda vez que via vocês.

Agradeço aos meus mentores, veteranos e amigos tão próximos, Maria Clara Souza Silva e Felipe Souza Ramos. Quantos debates, quantas provocações, quantas colaborações em projetos, quantas memórias. Um enorme prazer compartilhar a cinefilia, o trabalho e a amizade com vocês.

Agradeço aos meus amigos, Lorenzo Palmeiro Lenz, Al Vargas e Pedro Fassa, grandes companheiros de projetos, cinema, e bons momentos.

Agradeço a todos meus colegas, seja em sala, no set ou nos cineclubes.

Agradeço a todos os professores que me deram aulas, no ensino infantil, fundamental, médio, em escolas de idiomas ou em aulas particulares; sem cada um de vocês, não teria chegado aqui.

Agradeço a todos os meus mestres aqui na Universidade Federal de Pelotas, que me ensinaram tanto, e sempre estiveram de portas abertas para conversar. Em especial agradeço a Roberto Cotta, que no mundo do cinema, do cineclubismo, da universidade e da cidade de Pelotas me foi uma figura paterna, sempre acolhedor, apoiador e feliz em compartilhar de seu conhecimento; e a Alexandre Masotti, que com tantos bons papos e colaborações me abriu portas para pensar e realizar o cinema de outras formas.

Agradeço à minha querida orientadora, Ivonete Pinto. A admiração que possuo por seu trabalho constantemente me inspira a buscar novos cinemas, novas perspectivas, novos pensamentos e mergulhar mais fundo no mundo acadêmico.

Sumário:

Agradecimentos 07
1 Introdução 09
2 O Carnaval do Cinema Brasileiro 09
2a Antes da Folia 11
2b Os Dois Robertos 12
2c 1,2… 1,5… 4 Milhões de Espectadores 15
2d "Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do império." 20
2e "O cinema americano informará" 26
3 Considerações finais 30
4 Referências bibliográficas 32

1. Introdução

O presente artigo trata dos três filmes realizados por Roberto Farias em 1968, 1970 e 1971, respectivamente: *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* e *Roberto Carlos a 300Km por Hora*, e de sua relação de fantasia escapista ao conceito mais amplo de "cinema brasileiro".

A escolha dessas obras como tema de análise vem de uma relação intrínseca com o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade (1928), que propunha o consumo e deglutição de estéticas estrangeiras para a criação de uma arte brasileira. Os filmes, pesadamente influenciados por elementos linguísticos e de gênero do cinema de países desenvolvidos, trazendo-os e adaptando-os a um contexto nacional, são um exemplo prático de aplicações das ideias do poeta paulistano, que permitem uma radiografia da eficácia de sua tese.

É possível criar algo verdadeiramente brasileiro a partir de inspirações importadas?

Para responder essa pergunta, é necessário definir o termo "brasilidade". O tema é tratado pelo antropólogo Roberto DaMatta, cujo texto "O que faz do brasil, Brasil?" (1986) aqui serve de base para mensurar o êxito nesse âmbito das películas de Roberto Farias. O texto também dá a fundamentação para explorar a relação que a trilogia constrói com a história do cinema nacional, de escapismo e fantasia da própria condição de subdesenvolvimento e atraso – artístico, tecnológico e comercial – descrita pelos teóricos Paulo Emílio Sales Gomes (1996), Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1983).

Utilizando-se da teoria de análise fílmica de Michel Marie e Jacques Aumont (2004), o trabalho irá explorar a linguagem e a narrativa dos três longas de Roberto Farias, de forma a interpretá-los textual e esteticamente. Em uma primeira etapa serão traçadas relações com o contexto geral do cinema nacional. Em uma segunda etapa, os filmes de Roberto Carlos serão analisados quanto ao teor brasilidade, seguindo os apontamentos de Roberto DaMatta, relativamente ao que produzem ao consumir suas influências estrangeiras. Em uma terceira e final etapa serão comparadas cenas entre os filmes da trilogia e filmes de mesmo gênero contemporâneos a seus lançamentos, visando entender de que forma o subdesenvolvimento dos recursos e tecnologias dificulta a chegada ao rigor estético das produções de cinemas considerados desenvolvidos, e quais soluções são encontradas para contornar essas falhas.

2. O Carnaval do Cinema Brasileiro

a. Antes da Folia

Sales Gomes (1996) defende que desde sua chegada na então capital do país Rio de Janeiro em 1898, o cinema no Brasil está sempre um passo atrás do que países hegemônicos estão produzindo. Falta de formação de profissionais brasileiros, técnicas e tecnologias – como a própria energia elétrica, retardando o estabelecimento de um parque exibidor – demorando ao chegar ao país. Conforme o autor, não foi por falta de tentativas, mas sempre havia algum percalço que impedia o desenvolvimento de uma indústria própria, fazendo das telas terreno fértil para o domínio das fitas importadas. Por vezes, quando a produção local parecia ter por fim assimilado as tecnologias, formado profissionais, dominado suficientemente a linguagem, e estava pronta para conquistar seu espaço em seu próprio parque exibidor, lá de fora chegava uma novidade que novamente a marginalizava. Muito marcante nesse ciclo é a chegada do som, como descrito a seguir:

> Em torno de 1930, nasceram os clássicos do cinema mudo brasileiro e houve uma incursão válida na vanguarda mais ou menos hermética. Era tarde, porém. Quando o nosso cinema mudo alcança essa relativa plenitude, o filme falado já está vitorioso em toda parte. (Gomes, 1996, p. 13)

Sales Gomes reforça a ideia em nota de rodapé: A "plenitude" a qual se refere é apenas artística; no circuito comercial eram raras as exibições, dependendo "da boa vontade de um ou outro dono de sala". (idem, ibidem)

Enquanto aqui finalmente Humberto Mauro conseguia realizar filmes como *Ganga Bruta* (1933) e *O Descobrimento do Brasil* (1936), e Mário Peixoto impressionava com o vanguardista *Limite* (1931), ainda silenciosos, nos Estados Unidos as falas introduzidas pelo *Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927) já eram ultrapassados. Já faziam-se obras que haviam domado suficientemente a nova tecnologia para recuperar o esmero na *mise-en-scéne*, nos movimentos de câmera, na decupagem, como *Ziegfeld - O Criador de Estrelas* (Robert Z. Leonard, 1936) e *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933). Na Europa, o mesmo: em *O Marido Era o Culpado* (Alfred Hitchcock, 1936) na Inglaterra e *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934) na França já se incorporavam o som síncrono e a imagem com segurança. No Brasil, busca-se uma atualização com a realização de alguns *talkies* na década de 1930, como o musical *Alô Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936) e a comédia *O Jovem Bisavô* (Luiz de Barros, 1936). São longas que se assemelhavam aos mais primitivos *talkies* norte-

americanos do fim da década de 1920: planos quase uniformemente estáticos, amarrados à falta de domínio da técnica de captação das falas.

Assim, o filme brasileiro passa a carregar sua cruz: a percepção pública como sinônimo de arcaico, malfeito, com pobreza técnica e imagética, inferior, que levaria pelos anos da chanchada[1] e carnavalescos que viriam à frente. Como documentado no livro "O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira" de 1983 (Bernardet; Galvão), sintetizando o texto "Uma Situação Colonial" de Paulo Emílio Sales Gomes:

> Assim, quando no Brasil se ambiciona fazer bons filmes, estes terão como objetivo ser iguais aos estrangeiros, e na medida que não conseguem, não são cinema. Tratam-se de imitações mal feitas de coisas que os estrangeiros fazem muito melhor, e em consequência o público, que tem à sua disposição originais bem feitos, rejeita as cópias. (Bernardet, Galvão, 1983, p. 167)

Lys (1939), por sua vez, levanta crítica à atitude do público brasileiro em relação ao cinema nacional:

> De qualquer maneira e em qualquer companhia, o conceituado espectador vae assistir o seu cinema. Isto é, claro, quando se trata de film americano. (...) Acontece que o respeitável espectador, deante de um film brasileiro, desanda a entender de cinema. (...) Nunca foi possível agradar a todo mundo e seu pae, mas muito menos é possível agradar ao nosso presado espectador com um film brasileiro. (Lys, 1939, p. 7)

Já nos anos 1960 e 1970, o cinema nacional passava por um processo de transformação. A Chanchada, que até então se mantinha como pilar das produções populares[2] desde a década de 1940, realiza uma transição para o meio televisivo. Gomes (1996) defende a formação de um cinema cuja identidade não é apenas copiar de forma incompetente obras estrangeiras. Ao mesmo tempo, uma leva de cineastas começa a investir criativamente em um movimento de rejeição de normas, estéticas e estruturas narrativas estrangeiras, plantando-se firmemente no célebre Cinema Novo, objeto de estudo e reconhecimento nacional e internacional. Porém, hermético e inovador, o Cinema Novo sofre para emplacar sucessos no circuito comercial. Sobre o Cinema Novo, afirmam Bernardet e Galvão:

---

[1] Gomes define: "a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de 'chanchada'." (1996, p. 73)

[2] Vale notar que os filmes da Chanchada, assim como a trilogia de Roberto Farias, também empregavam como principal estratégia mercadológica adicionar figuras célebres da música a seus elencos. Exemplos incluem Ângela Maria em *007 e Meio no Carnaval* (1966), Agnaldo Rayol em *Garota Enxuta* (1959), Bob Nelson em *Segura esta Mulher* (1946).

> Visando dirigir-se ao povo e assumindo uma relação mimética com a cultura popular, transpor os seus elementos para um plano de percepção estética inatingível ao povo. O resultado seriam filmes eruditos feitos sobre o povo mas apenas acessíveis a um público igualmente erudito (...) (Bernardet, Galvão, 1983, p. 140)

Outra parcela dos cineastas, em contrapartida, passa a brincar com os trejeitos do fazer cinematográfico hollywoodiano, ironizando sua própria condição de realizar os filmes com poucos recursos – máxima retratada na célebre frase de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), "quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha" – formando um movimento de Cinema Marginal, também chamado de "udigrudi"[3] ou "cinema de invenção"[4]. Este, que possuiu diversas vertentes, seja na busca de um apelo popular, abraçando a contracultura e enfrentando a censura do regime vigente, seja na realização de novas experimentações narrativas e formais sem preocupações de ganhar público.

Bernardet posteriormente questionaria a divisão antagônica entre os movimentos, apontando em seu artigo Cinema marginal? (2001) suas semelhanças formais, principalmente no ritmo e dramaturgia.

Assim, separado ou junto em seus movimentos, o cinema brasileiro seguia correndo atrás de sua fantasia de alcançar sua conterrânea audiência da mesma forma que as obras importadas, que engoliam as telonas nacionais.

b. Os Dois Robertos

Roberto Carlos e Roberto Farias foram, em suas respectivas áreas, grandes expoentes do fazer artístico brasileiro de seu tempo, reconhecidos a nível nacional e internacional.

"O Rei"[5] Roberto Carlos (1941-) fez sua estréia na música cantando no programa infantil da rádio local de sua cidade em 1950, aos nove anos. Na adolescência, o círculo do jovem cantor consumia pesadas influências estrangeiras, como relatado pelo biógrafo Paulo César de Araújo:

> O uobop-bop-a-lum-uobop-bem-bum que Elvis Presley gritou lá de Memphis, em 1956, repercutiu como uma bomba nos subúrbios cariocas e quase abafou o bum bum bati cum dum prucu-rudum do samba do Rio de Janeiro. O bairro da Tijuca, na zona norte da cidade, foi o ponto de aglutinação de uma geração de garotos suburbanos e

[3] Segundo o artigo Cinema marginal? (Bernardet, 2001), o nome é uma "avacalhação do 'underground' americano inventada por Glauber Rocha".
[4] Nome dado pelo realizador e crítico Jairo Ferreira em Cinema de Invenção (1986).
[5] Apelido que recebeu do cantor e compositor Pilombeta, que assim o apresentava em aparições juntos. (Medeiros, 2021, s.p.).

> talentosos que sonhavam em ser americanos, vestir-se como americanos, cantar como americanos, viver como americanos. (...) O triunvirato de consumo cultural daqueles garotos era formado basicamente por discos, filmes e revistas em quadrinhos americanos. E disso o que eles reproduziam eram as canções. Não se pode dizer que faziam rock de garagem porque todos cresceram sem automóvel e entre pessoas que também não tinham. Eles faziam rock de rua (...) (Araújo, 2006, s.p.)

Seus primeiros álbuns traziam ainda fortes influências da bossa-nova e da música romântica, principalmente as canções de João Gilberto. Seu álbum de estréia, *Louco por Você*, era uma produção do gênero bossa-nova; e a cada novo disco, mais o cantor se aproximava do rock-'n-roll que havia conquistado a juventude brasileira. Seus primeiros grandes sucessos foram com uma versão[6] da canção *Splish Splash* de Bobby Darin, adaptada ao português por Erasmo Carlos, que viria a se tornar seu maior parceiro criativo, e com *Parei na Contramão*, composta pelo próprio cantor, evocando imagens de garotas e de carrões, de forma a se comunicar com o público jovem. LPs como *É Proibido Fumar* (1964), *Roberto Carlos Canta Para a Juventude* (1965) e *Jovem Guarda* (1965) foram estrondosos sucessos e moldaram o rock – nos anos 60 chamado iê-iê-iê em terras nacionais – como a preferência musical da mocidade brasileira.

A enorme popularidade de Roberto Carlos causa grande reação entre os círculos musicais que buscavam ritmos e gêneros mais tradicionais brasileiros, que se opõem ao estilo americanizado.

> A Roberto Carlos deve-se a institucionalização da sigla MPB. (...) Até o final de 1965, a música popular brasileira de origem universitária era chamada genéricamente de bossa nova - dada a confessa influência que tinha da sonoridade criada por João Gilberto. Entretanto, a partir do final de 1965, quando Roberto Carlos despontou como um artista de projeção nacional, a música de origem universitária, ou a nova bossa nova, passou a ser chamada de MPB. Nesse primeiro momento, a sigla tinha um caráter marcada-mente nacionalista, surgiu como uma bandeira de luta contra um outro tipo de música popular produzida no Brasil, porém considerada alienígena, não-brasileira. (Araújo, idem, s.p.)

Agora já ídolo, Roberto Carlos, junto a Wanderléa e Erasmo Carlos, protagoniza o programa de televisão *Jovem Guarda* entre 1965 e 1968. Inspirado pela Beatlemania, programa teve impacto nacional, sendo consumido por milhões de espectadores em diversos

[6] "Versões" eram denominações dadas a regravações de canções estrangeiras com letras em português. Os músicos responsáveis pelas traduções e adaptações eram chamados de "versionistas".

centros do país[7]. Além de introduzir em larga escala ao ecossistema musical brasileiro a guitarra elétrica, o programa foi também grande influência na moda:

> O programa *Jovem Guarda* inspirou a partir de minissaias, calças saint-tropez, cores e estampas, além de cabelos compridos para os homens. Com pulseiras, anéis e colares, Roberto cantou essa tendência em *É Papo Firme*: "Ela adora uma praia e só anda de minissaia/ Está por dentro de tudo, só namora se o cara é cabeludo". (Mansque, 2021)

Essa passagem do cantor e de sua estética "brega" pela telinha preparava o terreno para sua chegada à telona com a trilogia que protagonizaria entre 1968 e 1971.

Em 1974, o Rei faz seu primeiro especial de fim de ano na TV Globo. Tendo resposta bastante positiva da audiência, o show viria a se tornar tradição da emissora, sendo exibido anualmente[8] até os dias atuais. De acordo com o site de estatística musical ChartMasters, 35 álbuns do líder da Jovem Guarda passam confortavelmente a marca de um milhão de unidades vendidas[9]. Contabilizando o total de vendas em sua carreira, contando formatos com mídias digitais e streaming, Roberto Carlos tem o equivalente a cerca de 98 milhões de unidades vendidas. Embora não tenha lançado nenhum novo álbum desde *Amor Sin Limites* (2018), apenas esparsos singles, o cantor segue ativo no mercado de shows ao vivo.

Já Roberto Farias (1932-2018) teve uma extensa carreira no cinema e televisão, tendo ocupado as funções de diretor, roteirista, montador e produtor.

Sua trajetória se inicia no fim da década de 1950, dando seus primeiros passos com as típicas chanchadas do período. Entre as obras do gênero realizadas por Farias, destaca-se *Um Candango na Belacap* (1961), com Ankito e Grande Otelo, que trazia elaborados números musicais, com coreografias e cenários complexos, recheados de movimento; e uma história de *show-business* firmemente nos moldes de musicais clássicos hollywoodianos: artistas versus empresários, independência da arte versus utilitarismo monetário. Ainda assim, o longa trazia forte questão identitária brasileira: explorando, ainda que brevemente, o abandono dos "candangos", relegados a viver fora da cidade que construíram; tendo um número musical, "Mr. Golden", dedicado à crítica do imperialismo econômico norte-

[7] Segundo publicação da revista online Vírgula, o programa chegou a ter "uma audiência de 3 milhões de telespectadores em São Paulo" sendo transmitido também "em videotape em cidades como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e Recife"

[8] Exceto em 1999, ano no qual o cantor se afastou devido à morte de sua esposa; e em 2021, devido à pandemia de Covid-19.

[9] Ainda segundo o site, o único outro artista com 35 álbuns com mais de um milhão de unidades vendidas é Frank Sinatra, seguido por Elvis Presley (31) e Barbra Streisand (30).

americano sobre o país; e um número musical, “Pintando o Sete”, dedicado a pôr em tela os diferentes regionalismos brasileiros.

A segunda fase da carreira de Farias é marcada pelo cinema de drama social, na qual utiliza gêneros cinematográficos para tecer críticas às mazelas da sociedade brasileira. Em *Cidade Ameaçada* (1960), utiliza os altos contrastes do Noir para expôr a espetacularização da violência em noticiários e jornais sensacionalistas, e sua natureza reacionária; e em sua obra de maior reconhecimento, *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), utiliza-se das batidas do gênero policial/filme de assalto para analisar as desigualdades geradas por questões econômicas e raciais.

Uma terceira fase é marcada pelo trabalho no gênero cômico, sendo nesta a realização da trilogia com o cantor. Aqui também traz às telas *Toda Donzela Tem Um Pai Que é Uma Fera* (1966) e o curta *A Pedra do Tesouro* (1965), notável por ser a primeira aparição conjunta de Renato Aragão e Dedé Santana.

Após mais um filme – o documentário *O Fabuloso Fittipaldi* (1973), co-dirigido com um jovem Hector Babenco – Farias torna-se presidente da produtora-distribuidora estatal Embrafilme, comandando-a com extraordinário sucesso[10] até sua saída em 1979. Seu retorno à direção é com o aclamado *Pra Frente Brasil* (1982), seguido por *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987), seu último filme como realizador. Nos anos posteriores, trabalha em diversas produções televisivas como *As Noivas de Copacabana* (1992) e *Memorial de Maria Moura* (1994). Foi também presidente da Academia Brasileira de Cinema até sua morte em 2018.

Até seu encontro em 1968, as carreiras dos dois Robertos caminhavam em um paralelo artístico: eram artistas que prezavam pelo apelo popular, acessíveis ao grande público, cujas obras se apropriaram de estéticas estrangeiras.

c. “1,2… 1,5… 4 Milhões de Espectadores”[11]

Ainda no fim da década de 1960, entre movimentos de rejeitar e experimentar, de abraçar, o que sobrou para o cinema popular, o de grande público? Sobram as “pós-chanchadas”, sejam as pornochanchadas, que exploravam outras facetas do arquétipo do

[10] Durante a gestão de Roberto Farias, as produções nacionais chegaram a ser 33% do mercado interno. (Caetano, 2018). Entre 1974 e 1979 a venda de ingressos para filmes nacionais tem um incremento de 16%, e a de filmes estrangeiros, uma diminuição de 1,6%. (Amancio, 2007).

[11] Referência a canção “120… 150… 200 Quilômetros por Hora”, de Roberto Carlos, que faz parte da trilha sonora de *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa*.

malandro, sejam as singelas comédias de Amácio Mazzaropi que seguia firme com o personagem Jeca. E há um caso especial que merece destaque: o que seria, antes de existir um termo assim, um arrasa-quarteirões de apelo nacional, disputando espaço com Glauber Rocha e Rogério Sganzerla? Um herdeiro da chanchada e do musical carnavalesco: um novo banquete antropofágico do cinema estrangeiro, com direito a seu popular gênero de aventura, filmagens internacionais, fortes campanhas de distribuição, e até a um star-system embutido, sendo protagonizado um cantor popular ao ponto de ser chamado "o Rei". Dirigida por Roberto Farias, a breve passagem de Roberto Carlos pelo cinema, com três longas (*Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa*, *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora*) deixa um gostinho do sucesso do mercado hollywoodiano para o Brasil, com três estrondosos êxitos de bilheteria.

O segundo e o terceiro longa-metragem viriam a conseguir a proeza de serem, segundo dados coletados pela Ancine (2025), os títulos mais vistos de seus respectivos anos; *O Diamante Cor-de-Rosa* chegando aos 2.639.174 espectadores, enquanto *A 300 Km por Hora* a superaria com 2.785.922. Porém, segue mais impressionante o primeiro, *Em Ritmo de Aventura*, que segundo o Globo (2013), teria levado cerca de quatro milhões de espectadores aos cinemas.

Os três longas-metragens tratam de histórias fictícias, sendo duas do gênero fantástico, nas quais Roberto Carlos é personagem protagonista; e uma do gênero drama esportivo, na qual Roberto Carlos interpreta Lalo, um mecânico.

O primeiro deles, *Em Ritmo de Aventura*, é o mais metalinguístico da trilogia. Nele, o cantor está trabalhando como o ator principal em um filme dirigido pelo enlouquecido Roberto Farias (interpretado por seu irmão Reginaldo Faria), que perde o roteiro da produção em suas cenas iniciais. A realidade e o cinema passam a se misturar quando o ator que faz o papel do bandido do filme, o francês Pierre (José Lewgoy), cansado de sempre terminar suas "fitas" derrotado, é convencido por uma figura misteriosa a tentar liquidar de verdade a estrela da produção. Ao mesmo tempo, uma gangue internacional liderada por Brigitte (Rose Passini) tenta sequestrar Roberto Carlos, a fim de utilizá-lo para treinar um computador equipado com inteligência artificial, capaz de criar ritmos de sucesso em seu lugar.

A história é contada como um estranho fluxo de consciência, preocupando-se pouco com a lógica e coesão entre cenas, ações, continuidade, e mesmo personagens, fazendo uma brincadeira com a ideia de que a produção inteira ficou completamente desgovernada após a perda do roteiro. Bandidos passam a ser atores, atores passam a ser bandidos, personagens vão e voltam, trocam de lado, o diretor resolve no segundo ato cortar um deles e o manda

desaparecer. O tom febril e desconexo é complementado pelas numerosas intervenções musicais, que se encaixam apenas de forma vaga na narrativa. Além das faixas cantadas por completo com uma linguagem típica de videoclipe, a "fita" é salpicada por extravagantes sequências com veículos progressivamente mais inusitados – perseguições de carro pelas estradas do Pão de Açúcar, um helicóptero passeando pelo Rio de Janeiro, um carro descendo de guindaste de um prédio, um vôo na esquadrilha da fumaça, um duelo entre dois tanques de guerra e mesmo uma carona em um foguete, entre tantas outras – quase sempre estendidas de forma a acomodar uma moda do Rei, em uma espécie de número musical.

Roberto Carlos parece ser a única outra figura perfeitamente confortável nesse universo aloucado. Ao contrário do realizador Roberto, estressado pela necessidade da criação em seu próprio filme, ou do ator Pierre, frustrado com as limitações que seu *typecasting*[12] impõe em sua arte, o líder da Jovem Guarda é um homem satisfeito. Para ele, intuímos, tudo é uma grande brincadeira, seja filme ou realidade. Faz sua música, sua performance, porque gosta de fazer, recusando a oportunidade de delegar o serviço a uma máquina e viver confortavelmente no ócio. Roberto Carlos existe em um estado utópico no qual não possui responsabilidades ou preocupações, então a loucura do mundo não lhe afeta: pode feliz cantar e declarar que "nesse filme acaba tudo bem", conciliando mocinho e bandido.

Vale apontar que em termos visuais, *Em Ritmo de Aventura* é particularmente vibrante. Não se tratando apenas das cores que ocupam a tela, que são bastante acentuadas pela exuberância de figurinos com tons vívidos e texturas ou estampas chamativas, mas também nos movimentos da câmera. É quase constante a pan ou o tilt, seguindo os personagens que estão correndo de lá para cá; e o uso do zoom é bastante liberal, ou utilizado de forma a gerar uma aproximação com o personagem Roberto Carlos, ou para dar uma sensação de movimento ao quadro (um momento bastante notável em que as duas funções se combinam é a cena do beijo[13]). A montagem também é, de sua maneira, "vibrante": esporadicamente surgem *match cuts* e *jump cuts*, que adicionam à imprevisibilidade febril do longa.

[12] Prática de associar atores a certos tipos de papel a fim de criar familiaridade na audiência. Bastante utilizado como técnica mercadológica no cinema estadunidense. (Bordwell, Thompson, Smith, 2019, p. 137)

[13] Segundo Janot (O Globo, 2021), a decupagem distinta da cena (com o zoom se aproximando da boca da atriz e depois da boca de Roberto Carlos, montada em planos que se repetem) seria consequência de uma exigência de Roberto Carlos: não poderia, em quadro, "beijar e nem amar uma mulher".



Fig. 1: Fãs de Roberto Carlos e seus figurinos coloridos em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968)

Já *O Diamante Cor-de-Rosa* passa a ser um trabalho mais tradicional de aventura fantástica. Dessa vez, o Rei não estava sozinho: vinha flanqueado do "Tremendão" Erasmo Carlos e da "Ternurinha" Wanderléa, seus parceiros de Jovem Guarda, em viagem ao Japão, onde a cantora se encanta por uma misteriosa estatueta em uma loja de presentes. O bandido Pierre (novamente José Lewgoy, mas nunca é explicitado se esse Pierre, um espírito imortal do tempo dos fenícios, tem algo a ver com o Pierre, ator frustrado de *Em Ritmo de Aventura*) decide tomá-la para si, levando a uma grande perseguição em escala internacional. Protegidos pelo gênio samurai Eugênio (Teruo Nakatani), também imortal, o trio passa a investigar o mapa dentro da estatueta, que leva a um tesouro mitológico escondido no Pão de Açúcar.

Pela segunda vez, a narrativa mostra Roberto Carlos como essa figura que existe acima da sociedade. O músico aceita dividir os espólios porque deles não precisa, a caçada é apenas pela aventura; realçando sua existência utópica, que já possui tudo. Mesmo se opondo a Pierre e competindo com ele pelo tesouro, o Rei ainda acaba sendo o estopim de sua feitura de pazes, mesmo que não intencionalmente, com seu rival de milênios, Eugênio.

Uma megaprodução ainda mais ambiciosa que a anterior, com cenas realizadas no Japão e em Israel, o longa mistura irreverentemente as mais diversas iconografias: de beduínos e gênios a samurais e yakuza, até mesmo personagens bíblicos. Isso a serviço de criar uma aventura com uma sensação expansiva, dinâmica e global, tal qual os clássicos da literatura pulp e as populares adaptações de James Bond, que sempre incluem visitas a locais considerados "exóticos".

Também exóticos são os figurinos. Burlescos disfarces de Pierre e da Jovem Guarda, a moda extravagante e cheia de estampas contrastadas do trio de músicos, as chamativas camisas de Pierre, as imponentes vestimentas e armadura de samurai de Eugênio, os turbantes usados em Israel, os couros de guerreiros de três mil anos atrás, todos dão à direção de arte do filme uma textura única, uma colcha de retalhos de estilos que colabora enormemente à escala global que a obra envisiona comunicar.

Comparado a *Em Ritmo de Aventura*, os números musicais são mais esparsos e ainda mais soltos da trama. Enquanto na primeira produção ainda seriam cenas do filme dentro do filme, aqui são apenas interjeições musicais entre cenas. Fora do contexto de número, a música passa a ser mais incidental, servindo apenas de acompanhamento ou ambiência, e as letras dão mais espaço a faixas instrumentais como "O Diamante Cor-de-Rosa" de Roberto Carlos, apenas com gaita de boca, e "O Gênio" de Luiz Carlos Sá, orquestral.

O universo da obra toma em sua estética e mise-en-scéne bastante influência do cartunesco. Personagens são nocauteados de forma cômica com pancadas na cabeça, trocam o objeto de desejo de mãos através de ridículos e humorosos disfarces, o vilão tenta explodir Erasmo Carlos amarrando-o a várias caixas com os dizeres "dinamite". Os elementos fantásticos (como os toscos super-poderes do gênio e o hipnotismo de Pierre) complementam essa estilística de desenho animado. O tom é sempre cômico, leve, com atuações exuberantes e caricatas.

Por fim, *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* é a antítese que conclui a trilogia com um desvio completo. O longa é um drama de esporte mundano, mais sério, no qual Roberto Carlos não interpreta Roberto Carlos, mas sim Lalo, um jovem mecânico que sonha em ser piloto de corrida. Com a ajuda de seu supervisor Pedro Navalha (Erasmo Carlos) e do guarda noturno Alfredo (Mário Benvenutti), pega "emprestados" veículos de clientes para treinar as habilidades no volante. Ao mesmo tempo, seu chefe Rodolfo Lara (Raul Cortez), piloto semi-aposentado após sofrer um acidente, entra em conflito com sua namorada Luciana (Libânia Almeida) – por quem Lalo é apaixonado – que deseja que ele volte às pistas. Com Lara resolvendo desistir de correr no Grande Prêmio Internacional de Interlagos, Navalha consegue, subornando com afetos sua secretária Neuza (Cristina Martinez), utilizar a inscrição do chefe na competição para dar a oportunidade a Lalo de forma clandestina.

Diferente das outras duas produções, A *300 Quilômetros* por hora não tem nenhum número musical com personagens cantando em quadro; apenas breves intervenções com planos isolados em câmera lenta acompanhados de instrumentalizações dramáticas,

ambientadas na imaginação do personagem central. Sua trilha sonora é predominantemente incidental e instrumental, as canções com letras são esparsas, e ocupam apenas um plano de fundo. Dessas, três – das oito totais – são interpretadas pelos cantores que se encontram presentes no elenco.

Em termos de estética, prevalecem cenários e figurinos mais simples, mais realistas. Há um grande contraste entre externas e internas: a pista de corrida, cenário mais amplo, externo, onde o protagonista está de fato livre, entra em embate com a garagem, o apartamento, o bar. As internas são espaços apertados, industriais. E dos figurinos, Lalo, interpretado pelo expoente da moda espalhafatosa, encontra-se amarrado, contido por seus uniformes e vestimentas casuais de cores apagadas, que compartilha com outros personagens operários. Quem veste as roupas coloridas, estampadas e chamativas são o patrão e sua namorada. Apenas em algumas das breves sequências de devaneio vemos o Rei com suas roupas mais vibrantes, como a jaqueta de motoqueiro ou uma camisa vermelha com luvas brancas.

O elemento mais visualmente dramático do filme está na montagem, que utiliza colagens de planos curtíssimos, tanto para comunicar uma sensação de velocidade nas cenas de corrida, como para acentuar o impacto nas memórias do acidente do patrão, como para remeter a uma ideia de desejo – através de uma montagem de atrações com planos intercalados de Luciana e de primeiríssimos planos de rostos femininos – na cena em que o mecânico fantasia com sua amada pela primeira vez.

Os três filmes têm elementos de interesse, tanto em narrativa como em estética. Cada um tem sua própria tonalidade, ritmo, e cada um busca inspiração em diferentes gêneros dificilmente visitados pelo cinema nacional. Mas o que é tão brasileiro assim em vestir um filme de estrangeiro?

d. “Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do império.”[14]

Por muitos anos, a maior fantasia do cinema brasileiro popular foi não ser brasileiro.

O antropólogo Roberto DaMatta define o carnaval, em seu livro “O Que Faz do brasil, Brasil?”, como “a possibilidade de viver uma ausência fantasiosa e utópica de miséria, trabalho, obrigações” (1984, p. 61). O carnaval, portanto, passa a ser um momento no qual o brasileiro pode esquecer da realidade, e encarnar uma fantasia.

[14] Frase de Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago.

> (...) a palavra "fantasia" tem duplo sentido. É algo em que se pode pensar acordado, o sonho que se tem quando a rotina mais nos escraviza e revolta; e também a roupa que só se usa no carnaval ou para uma situação carnavalizadora. Assim, ela permite que possamos ser tudo o que queríamos, mas que a "vida" não permitiu. Com ela — e jamais com o uniforme —, conseguimos uma espécie de compromisso entre o que realmente somos e o que gostaríamos de ser. (DaMatta, 1986, p. 64)

Com seus três filmes, *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968), *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1970) e *Roberto Carlos a 300Km por Hora* (1971), o diretor Roberto Farias proporciona tanto ao próprio cinema brasileiro como ao seu público um carnaval.

> O carnaval é definido como "liberdade" e como possibilidade de viver uma ausência fantasiosa e utópica de miséria, trabalho, obrigações, pecado e deveres. Numa palavra, trata-se de um momento onde se pode deixar de viver a vida como fardo e castigo. É, no fundo, a oportunidade de fazer tudo ao contrário: viver e ter uma experiência do mundo como excesso — mas agora como excesso de prazer, de riqueza (ou de "luxo", como se fala no Rio de Janeiro), de alegria e de riso; de prazer sensual que fica — finalmente — ao alcance de todos. (DaMatta, 1986, p. 61)

Um compromisso no qual o cineasta, através de um processo similar ao proposto por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágo de 1928, fantasia seu filme de estrangeiro, devorando influências de diversas cinematografias desenvolvidas; ao mesmo tempo que apresenta à audiência histórias nas quais as relações de trabalho e classe são utópicas, escapistas.

Os personagens que o cantor retrata em *Em Ritmo de Aventura* (1968) e *O Diamante Cor-de-Rosa* (1970), versões ficcionais de sua própria pessoa, vivem um eterno carnaval. Seu acesso aos mais diversos veículos, as viagens pelo mundo, à adoração e reconhecimento, à companhia de diversas mulheres (inclusive da chefe dos bandidos, que passa a seu lado) é um retrato de riqueza, excesso e desejo. Não há trabalho, dificuldades ou obrigações na vida do cantor, que apenas pula de aventura em aventura; e apenas por isso está imune à tentação do vilanesco computador do primeiro filme, que lhe oferece a possibilidade de uma vida sem o labor em troca de sua identidade. Para o brasileiro, segundo DaMatta, o trabalho é associado à tortura, ao castigo, e ao ordinário, por isso a recusa do personagem só faz sentido dado sua vida já utópica. Já no terceiro longa, *A 300 Quilômetros por Hora* (1971), o cantor vive um trabalhador comum, cuja ascensão – e possibilidade de viver seu carnaval, sua fantasia na forma das corridas – é somente possibilitada por um acidente. DaMatta aponta o acidente, o extraordinário, como sendo um sintoma de uma falha no sistema de trabalho e produção, cuja natureza depende da ordem e do ordinário. Assim, o acidente que permite ao trabalhador a

ascensão social, ao sucesso e fama, também seria uma fantasia vivida pelo personagem representado pelo cantor.

Roberto Carlos, nas "fitas" de 1968 e 1970, não age como o malandro tradicional, personagem base da literatura, teatro e cinema brasileiro, que DaMatta define como o "um profissional do "jeitinho" e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis" (1984). Porém, o princípio da malandragem, e da brasilidade em geral, é o da conciliação, que DaMatta aponta em seu texto:

> (...) dos domínios que tomamos para estudo e investigação, todos se revelaram como que possuídos por uma lógica comum. Uma lógica que chamei de relacional e que na política aparece com o nome de negociação e conciliação. Que no mundo econômico surge na curiosa combinação de uma economia altamente estatizada com uma iniciativa privada vigorosa e ainda importante. Que na religião aparece com a intrigante mistura de catolicismo com religiões afropopulares. E que na cosmologia em geral — e aqui estou pensando na literatura popular e erudita do Brasil — aparece sob uma certa ânsia de criar personagens intermediários, gente que pode permitir a conciliação de tudo o que a sociedade mantém irremediavelmente dividido por um movimento inconsciente. (DaMatta, 1986, p. 101)

As conclusões narrativas, tanto de *Roberto Carlos Em Ritmo de Aventura* (1968) como de *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1970) são fundamentalmente emblemáticas dessa lógica. O personagem de Roberto Carlos age como força de união entre todos os envolvidos. Seguindo o pensamento do antropólogo, o que é mais brasileiro que um "Nesse filme acaba tudo bem! Vamos fazer as pazes!" seguido por uma grande festa entre mocinho e bandido, personagem e equipe, Roberto e Pierre, a princípio irremediavelmente divididos? Ou o compartilhamento dos espólios acompanhado da tensa, porém amistosa partida de xadrez entre Eugênio e Pierre, que – graças a Jovem Guarda que encontra o tesouro – simboliza a feitura das pazes e o fim de uma rixa que já se estendia por séculos?



Fig. 2: A feitura de pazes entre Eugênio (Teruo Nakatani) e Pierre (José Lewgoy) em Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa (1970)

Já *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora*, como terceira e última peça da trilogia, é também o fim da folia, o momento de guardar a fantasia e voltar à ordem normal. Curiosamente, o longa explora essa temática justamente através dos figurinos de seus personagens. O patrão e sua namorada são quem trajam roupas mais extravagantes. Os momentos de devaneio do protagonista, nos quais se imagina com a namorada do chefe, são os únicos nos quais o vemos vestindo roupas de cores e estilos mais vibrantes. DaMatta define da relação uniforme-fantasia:

> (...) o carnaval permite a troca e a substituição dos uniformes pelas fantasias. Sabemos que o uniforme (como todas as vestes formais do mundo diário) cria a ordem. O uniforme é uma roupa que "uniformiza", isto é, faz com que todos fiquem iguais, sujeitos a uma mesma ordenação ou princípio de governo. Mas a fantasia permite a invenção e a troca de posições. (...) O uniforme achata, ordena e hierarquiza. A fantasia liberta, des-constrói, abre caminho e promove a passagem para outros lugares e espaços sociais. (DaMatta, 1986, p. 63-64)

O autor conclui, então, que ao criar um momento designado para esta inversão, o evento acaba por reforçar a ordem social:

> Carnaval, pois, é inversão porque é competição numa sociedade marcada pela hierarquia. É movimento numa sociedade que tem horror à mobilidade, sobretudo à mobilidade que permite trocar efetivamente de posição social. (DaMatta, 1986, p. 67)

O personagem operário Lalo sonha com possuir a vida do patrão Rodolfo Lara: deseja sua mulher, sua profissão de corredor, sua posição na pirâmide social. Assim, quando se imagina tendo "subido na vida", visualiza-se livre do uniforme, das cores brandas que marcam seu lugar na hierarquia, e fantasia-se de patrão.



Fig. 3: Rodolfo Lara (Raul Cortez) e Luciana (Libânia Almeida) vestindo suas roupas coloridas em *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* (1971)



Fig. 4: Lalo (Roberto Carlos) vestindo suas roupas coloridas em seu devaneio de amor com Luciana (Libânia Almeida) em *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* (1971)

Porém, após sua vitória na corrida, o "carnaval" da história, a ordem retorna. Luciana vai vê-lo, mas percebe que ainda ama o chefe. No último plano do longa vemos o mecânico solitário, desaparecendo na distância, de volta às suas roupas simples, de cores apagadas, simbolizando um retorno ao *status quo*. Não houve real mobilidade. Não é porque o operário ganhou uma corrida que deixará de ser um operário.



Fig. 5: Lalo (Roberto Carlos) se afasta, solitário, em *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* (1971)

Se Roberto Carlos é a personificação dos desejos utópicos da classe operária, Lalo é a personificação de sua realidade de imobilidade.

Para o cinema brasileiro, por outro lado, os filmes também são um carnaval, uma festa à fantasia. Essa definição da fantasia – tanto física, a roupa, como o sonho, a ilusão – pode ser associada com os diversos papéis que os personagens exercem durante os filmes. É representada várias vezes por uma troca de figurinos, nos quais vivem fantasias de arquétipos do cinema de gênero. *Em Ritmo de Aventura* passa pelo James Bond, o piloto e o astronauta. Em *O Diamante Cor-de-Rosa*, os fenícios da antiguidade, os disfarces beduínos, o chefão da Yakuza, e principalmente, o gênio e o samurai. As toscas fantasias que os personagens ocupam fazem o papel desse compromisso entre o que é o cinema subdesenvolvido brasileiro e o que é o cinema internacional, com grandes recursos; o que é, e o que gostaria de ser. Por várias vezes, os arquétipos representados são pouco presentes na cinematografia brasileira, que diferente das desenvolvidas, não é global, capaz de se apossar de códigos, cenários e figuras do mundo todo. As produções de Roberto Farias, de grande orçamento, são capazes de emular essa globalidade ao rodar cenas em locações nos Estados Unidos, Japão e Israel.

Apesar disso, com as condições impostas ao cinema brasileiro por seu estado de subdesenvolvimento, dificilmente é possível a realização de certos artifícios visuais como em filmes de países desenvolvidos, que possuem orçamentos maiores e poderio tecnológico. Uma fantasia ainda é uma fantasia. Mas na linguagem, sempre há soluções a serem encontradas.

e. “O cinema americano informará”

Seguindo as decomposições da obra cinematográfica em prol de uma interpretação propostas por Jacques Aumont e Michel Marie em A Análise do Filme (2004), este capítulo compara cenas e sequências dos filmes de Farias com filmes estrangeiros, contemporâneos à seus lançamentos, e pertencentes aos mesmos gêneros, de forma a compreender onde Roberto Farias encontra limitações tanto técnicas como tecnológicas, se é capaz de contorná-las, e como.

Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora é uma produção pertencente ao gênero de drama esportivo, gênero bastante popular no cinema estadunidense. Poucos anos antes, *Grand Prix* (1966) de John Frankenheimer, era lançado para uma recepção calorosa, vencendo três Oscars[15], e sendo um grande marco técnico com suas câmeras acopladas aos carros de Fórmula 1.

Ao contrário da obra em Cinerama, com seu escopo lateral gigantesco (2.59:1 com a tela curvada), o filme de Farias tem a proporção em 1:1.33, o clássico “formato acadêmico”. Assim, mesmo nos planos onde a câmera se encontra acoplada ao veículo conduzido por Roberto Carlos – tais quais os que a câmera vislumbrava Yves Montand ou James Garner no assento do piloto – a sensação de velocidade acaba menor: não há tanto espaço dentro do quadro para os elementos periféricos, como a estrada e o cenário, passarem em um turbilhão. Frankenheimer, aliado ao designer gráfico Saul Bass, também investia em *split-screens* que o permitiam acompanhar mais de um automóvel de uma vez no mesmo quadro. Para compensar essa perda de dinamismo, Farias opta por uma montagem agressiva. Sua corrida é quase um tiroteio de Sam Peckinpah, com planos curtíssimos, vários com menos de um segundo. Na decupagem, utiliza-se de zooms rápidos em elementos estáticos, como caixas de som ou o público. Além disso, as corridas de *A 300 Quilômetros por Hora* tem quase constantemente vozes de locutores, que injetam tensão a sequência; ao contrário, *Grand Prix* utiliza a locução de forma esparsa, dando maior espaço sonoro ao ronco dos motores e direcionando a atenção maior ao quadro. Assim, o filme de Farias de fato não tem condições de chegar ao rigor estético visual do filme de corrida estadunidense, mas joga todos os truques formais em seu repertório na tela para criar, com sucesso, uma ilusão de velocidade.

[15] Segundo a base de dados IMDb, Melhor Som, Melhor Montagem e Melhores Efeitos Sonoros.



Fig. 6: Primeiro plano de Lalo (Roberto Carlos) em *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* (1971)



Fig. 7: Primeiro plano de Pete Aron (James Garner) em *Grand Prix* (1966).

O Diamante Cor-de-Rosa traz diversas influências, seja do *cartoon*, do cinema épico e do cinema de aventura; mas notavelmente bebe na fonte do cinema japonês, principalmente no gênero de filmes de samurai. *Sanjuro* (1962), refilmagem de *Yojimbo* (1961), é um bom ponto de comparação, pois apresenta cenas de ação conduzidas pelo maior expoente internacional do gênero, Akira Kurosawa.

Que se tome como exemplo a sequência em que o samurai Eugênio luta com os capangas de Pierre. Ao contrário do filme de Kurosawa, a ação é mais recortada: enquanto no filme japonês quase todos os embates com espadas ocorrem fechados dentro de um mesmo plano, dando maior importância à coreografia e geografia do quadro, no longa brasileiro

ocorrem vários jump-cuts durante a própria ação, se importando menos com o posicionamento dos corpos dentro do quadro. Isso colabora com a natureza mística do personagem, que – como demonstrado em sua cena em Israel, na qual se teleporta para intimidar Erasmo – não é preso à lógica espacial dos mortais. Embora a coreografia das cenas de ação seja talvez aquém da precisão e explosividade do quadro de Kurosawa, a limitação é aproveitada para criar uma brincadeira com a própria narrativa do longa.



Fig. 8: O samurai (Teruo Nakatani) enfrenta os capangas de Pierre em *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1970)

Em Ritmo de Aventura, assim como *O Diamante Cor-de-Rosa*, traz elementos dos mais diversos gêneros. Sua maior influência é sem dúvida a comédia irreverente dos filmes dos Beatles, como *Os Reis do Iê-Iê-Iê* (1964) de Richard Lester.

O ritmo cômico da película de Roberto Carlos é significativamente mais exacerbado do que o da banda de Liverpool. Enquanto os Beatles tem uma comédia mais situacional, contida, seca, conduzida pelo diálogo, com cenários mais limitados, as piadas do longa brasileiro são mais amplamente situacionais, visuais e extravagantes. Ambos os filmes compartilham um tom absurdista quase ao ponto do onirismo, mas o brasileiro simplesmente é muito mais frenético e recheado de espetáculo.

A outra inspiração inglesa do longa, 007 - personagem ao qual Roberto Carlos faz referência explícita na cena de abertura ao ser perseguido pelos bandidos, protestando ao diretor “eu não sou o James Bond nem nada!” - pode levar a comparação de cenários. É possível tomar como exemplo *Só Se Vive Duas Vezes* (1967), que era lançado apenas um ano antes de *Em Ritmo de Aventura*. O filme do agente secreto possui cenários imponentes, gigantescos, como a base de lançamento de foguetes do vilão Blofeld dentro de um vulcão. O

do cantor, por outro lado, se acaba com sets um pouco mais mundanos – mansões, prédios, galpões, estádios, uma base de lançamento de foguetes ao ar livre – faz um trabalho de direção de arte fenomenal para dá-los personalidade, agregando objetos e cores conflitantes, que não pertencem a certos espaços, deixando-os surreais. Seja com uma lousa encaixada em um arco grego dentro de um estádio de futebol, a decoração de uma sala de estar no teto de um prédio ou mesmo o interior de um contêiner tendo todos os confortos de um quarto de hotel e sendo recheado de texturas e estampas.

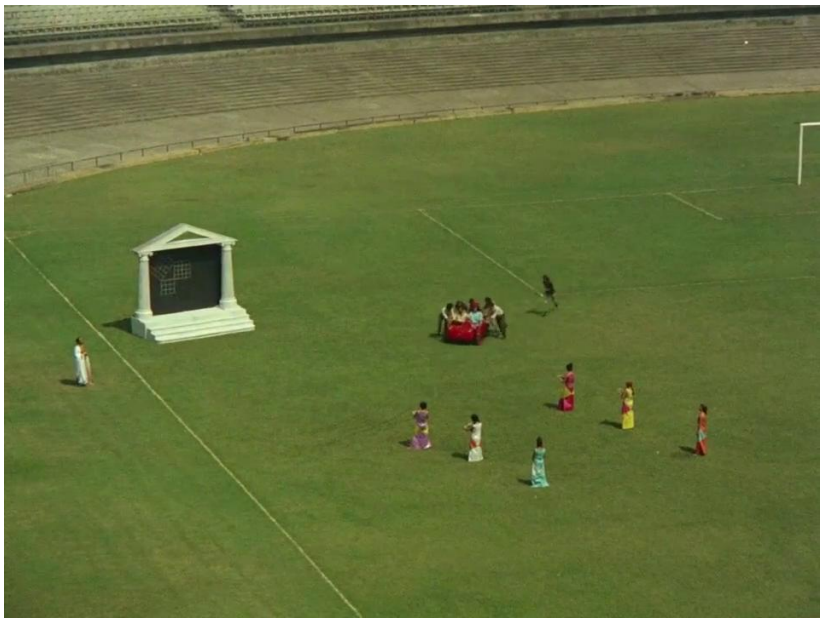


Fig. 9: Roberto Carlos e RC7 encontram Pitágoras em um campo de futebol em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968).*

Vale também notar as formas criativas com as quais o longa maneja os momentos em que brinca com o gênero de ficção científica. De fato, o supercomputador que a gangue promete ser capaz de criar canções por Roberto Carlos é simples como objeto cênico, chegando a beirar o tosco, mas sua apresentação é econômica, decupada majoritariamente com planos detalhes, que lhe dão maior senso de escala, pois quase nunca se vê até onde a máquina se estende. Além disso, por várias vezes o longa utiliza o recurso do quadro monocromático, tingido de azul, o qual deixa implícito ser uma câmera subjetiva do aparelho. Esse efeito recorre várias vezes, nos mais diferentes cenários, criando a sensação de que tanto protagonista como antagonista estão sempre sob a inquietante vigilância do cérebro eletrônico.

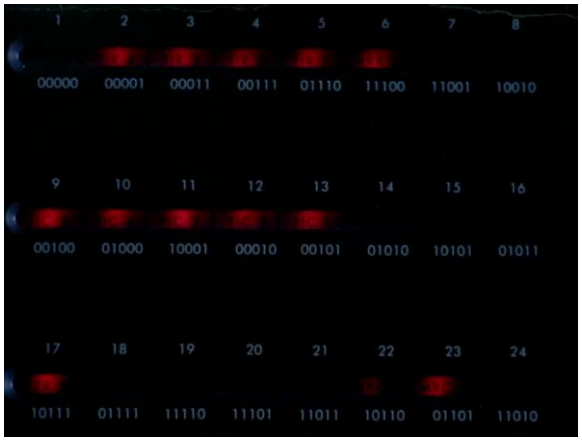


Fig. 10: Um dos planos detalhes do corpo do computador em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968)



Fig. 11: Plano subjetivo do computador, que observa a chegada de Roberto Carlos em *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968)

Os filmes são sim limitados por seus recursos e tecnologias subdesenvolvidas. Mas os três filmes de Roberto Farias conseguem, sempre brincando com a gramática do cinema, seja através de enquadramentos, montagem ou direção de arte, solucionar a limitação para comunicar a sensação desejada.

3. Considerações Finais

O cinema brasileiro carregou, por muitos anos, uma trágica má-fama em seu próprio país, como pobre, pouco técnico e inferior às produções estrangeiras. Roberto Farias foi um cineasta que teve uma forte visão de alcance de público: trabalhando com os moldes dos gêneros internacionais com os quais o público nacional era cativo – seja o *Noir*, o musical, o policial ou a aventura – o realizador conseguia trazer às telas do país grandes êxitos críticos e

comerciais que, se tomavam a forma do cinema americano, eram potentemente brasileiros em conteúdo.

A trilogia com Roberto Carlos – outro artista que também emulava extensivamente os moldes alóctones – é um ponto de grande interesse em sua extensa carreira. Nesses três longas estão em sua forma mais extravagante as fantasias do estrangeiro com a qual Farias vestia suas obras, trazendo influências de todos os cinemas desenvolvidos (Estados Unidos, Japão, Europa) e abraçando de forma lúdica e criativa as limitações técnicas. Na folia de tantos gêneros e imagens forâneas sendo usadas para contar histórias de situações utópicas, o cineasta é capaz de expressar tanto o conciliatório "jeitinho brasileiro" como os desejos internalizados de uma classe operária. Para o cinema brasileiro entre 1968 e 1971, a trilogia do Rei foi o carnaval.



Fig. 12: Bonecos de Kleber Mendonça Filho e Wagner Moura em um desfile de carnaval.

Hoje em dia, o carnaval já é outro. As figuras de Fernanda Torres, Kleber Mendonça Filho e Wagner Moura já viraram temas de bloquinhos e fantasias, com o público geral em extática celebração de vitórias e indicações em premiações internacionais com os longas *Ainda Estou Aqui* (2024) e *O Agente Secreto* (2025). O Brasil já tem décadas de enormes contribuições ao cinema mundial, com gêneros e movimentos endêmicos como Chanchada e Cinema Novo. Agora que os estrangeiros reconhecem a qualidade dos filmes brasileiros, a audiência doméstica começa a valorizá-los. Mas será sempre interessante lembrar como até pouco tempo atrás os realizadores brasileiros que queriam ter algum êxito dentro de sua nação tinham de montar nas telas seu próprio carnaval.

4. Referências bibliográficas

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista Alceu**, v. 8, n°15, p. 173-184, julho-dezembro de 2007.

Ancine. "Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2024." Gov.br**.** Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual. 04/04/2025. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-2/mercado-audiovisual-brasileiro/cinema Acesso em: 06/10/2025

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. **Revista Antropofágica**, São Paulo: número 1, Pág. 3-7. Maio/1928.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Roberto Carlos em Detalhes**. Editora Planeta. São Paulo, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema marginal? **Folha de São Paulo**, 10/06/2001. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm Acesso em: 29/03/2026.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; SMITH, Jeff. **Film Art: An Introduction**. Nova York: McGraw-Hill Higher Education, 2019.

BRONZE, Giovanna. Indicação de Fernanda Torres ao Oscar inspira bloco de Carnaval. **CNN Brasil**. 27/01/2025. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/indicacao-de-fernanda-torres-foi-desculpa-perfeita-para-bloco-de-carnaval/ Acesso em: 19/02/2026.

CAETANO, Maria do Rosário. Cinema perde Roberto Farias. **Revista de Cinema**, 15/05/2018. Disponível em: https://revistadecinema.com.br/2018/05/cinema-perde-roberto-farias/ Acesso em: 04/02/2026.

CBN Recife. "Bonecos gigantes de Kleber Mendonça Filho e Wagner Moura ganham as ladeiras de Olinda". 17/02/2026. Disponível em: https://www.cbnrecife.com/2026/02/17/bonecos-gigantes-de-kleber-mendonca-filho-e-wagner-moura-ganham-as-ladeiras-de-olinda/ Acesso em: 19/02/2026.

DAMATTA, Roberto. **O Que Faz o Brasil, Brasil?**, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FONSECA, Rodrigo. Como biografia não autorizada, filmes de Roberto Carlos também sumiram. **O Globo**, 02/11/2013.Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/como-biografia-nao-autorizada-filmes-de-roberto-carlos-tambem-sumiram-10663800 Acesso em: 06/10/2025.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

IMDb. **Grand Prix (1966) - Awards - IMDb**. IMDb, [s.d.]. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0060472/awards/?ref_=tt_awd Acesso em: 20/02/2026

JANOT, Marcelo. Roberto Carlos estrelou 'um dos mais ousados filmes brasileiros'. **O Globo**, 18/04/2021. Disponível em: https://oglobo.globo.com/rioshow/roberto-carlos-estrelou-um-dos-mais-ousados-filmes-brasileiros-1-24976513 Acesso em: 06/10/2025

LYS, Edmundo. Todo mundo e seu pae. **Cinearte**, Rio de Janeiro, 15 Jan. 1939.

MANSQUE, William. 80 Anos do Rei: como Roberto Carlos revolucionou a música brasileira. **Zero Hora**, 15/04/2021. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2021/04/80-anos-do-rei-como-roberto-carlos-revolucionou-a-musica-brasileira-cknj0dw6y003k0198zedxaau3.html
Acesso em: 04/02/2026

MEDEIROS, Jotabê. **Roberto Carlos: Por Isso Essa Voz Tamanha**. Todavia. São Paulo, 2021.

VIEIRA, Guillaume. Roberto Carlos album and song sales. **ChartMasters**, 30/01/2026. Disponível em: https://chartmasters.org/roberto-carlos-albums-and-songs-sales Acesso em: 08/02/2026.

Vírgula. "Programa Jovem Guarda estreou na TV Record em 22 de agosto de 1965". 22/08/2014. Disponível em: https://virgula.me/tvecinema/programa-jovem-guarda-estreou-na-tv-record-em-22-de-agosto-de-1965/ Acesso em: 08/02/2026.