



Documentário de Televisão: História, Jornalismo e MPB¹

Marcia CARVALHO²

Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação, São Paulo, SP

RESUMO

O artigo pretende apresentar uma pesquisa inicial sobre as principais características e tendências da prática documental voltada para televisão brasileira. Para isso, resgata algumas definições e dados importantes, da teoria do documentário e da História da MPB e da televisão, para desenvolver uma análise do documentário *Lóki: Arnaldo Baptista* (2009), de Paulo Henrique Fontenelle, diretor de programas do Canal Brasil (Globosat), que realizou este documentário a partir do material de pesquisa para o programa *Luz, câmera, canção* (2005).

PALAVRAS-CHAVE: documentário; história da televisão brasileira, jornalismo, MPB, Arnaldo Baptista.

Documentário: do Cinema para a Televisão

A produção de documentário é marcada por uma heterogeneidade de manifestações formais, com diversas possibilidades criadas pela linguagem cinematográfica e videográfica, dentro de um rico espectro de filiações ideológicas, políticas e culturais.

O documentário coloca em questão o problema do universo de referência e as diferentes modalidades discursivas, podendo utilizar os mais diversos métodos, técnicas, estilos e montagens. No campo teórico, Bill Nichols (2001) estabelece modelos paradigmáticos de representação do documentário, com uma categorização que leva em conta o percurso histórico de realização e recepção. O autor propõe seis modos de representação: expositivo, observacional, participativo/interativo, reflexivo, poético e performático. Esta divisão foi criada a partir da análise de certas convenções ou “padrões organizatórios dominantes”, seguindo a premissa de que o documentário não é uma “reprodução”, mas sim uma “representação” da realidade. E como qualquer

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação Audiovisual: Televisão e vídeo do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Mídias pela UNICAMP; Mestre em Ciências da Comunicação pela USP e bacharel em Rádio e TV pela UNESP. Pesquisadora em História da Comunicação e documentário. Professora da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM) e Faculdades Integradas Rio Branco, São Paulo-SP. Contato: marcia.carvalho@riobrancofac.edu.br



representação, pressupõe um ponto de vista, ou seja, uma maneira de organizar o material e selecionar recortes que irão compor a própria produção.

Segundo Fernão Ramos (2008, p. 55), o documentário surge das beiradas da narrativa ficcional, da propaganda e do jornalismo. De fato, nota-se que o documentário feito para televisão no Brasil se desdobra do jornalismo, com uma série de produções que abusam de um discurso frio que se anuncia informativo, da extensão da prática da reportagem com suas regras para a confecção da narração e do encadeamento das entrevistas e depoimentos de maneira ilustrativa e linear. Além disso, muitas vezes esta produção aposta em temáticas recorrentes sem o risco de um tratamento poético, engajamento político e uma franca expressão autoral, como já analisei anteriormente (CARVALHO, 2006).

O formato documentário é definido de maneira equivocada como sendo sua forma estilística clássica de representação, promovendo muita confusão na esteira do debate de sua produção para rádio e televisão, cronologicamente formatados após muitas experiências desbravadas no cinema. Este modelo de realização foi predominante nos anos 1930 e 1940, com o uso recorrente da narração em *voz over*, detentora de todo o saber sobre o tema que aborda, sem identidade e correspondência corpórea na imagem (RAMOS, 2008).

Depois desta prática, inúmeras transformações ideológicas e tecnológicas rasgaram as décadas seguintes com outras formas e modos de representação, com o aparecimento da estilística do cinema direto e do cinema verdade a partir dos anos 1960, com a produção de documentários mais autorais e mais participativos com os recursos de entrevistas e depoimentos, com os sons das ruas captados pela nova tecnologia sonora do cinema, até o documentário contemporâneo, mais criativo ao trabalhar uma nova maneira de enunciação em primeira pessoa e mais diverso ao misturar suportes de captação de imagem e som, ampliando definitivamente a produção de documentário feito em vídeo, em particular com a tecnologia digital.

Pode-se dizer, então, que o documentário é o formato de produção em áudio e audiovisual que lida com a verdade, aborda um tema, assunto ou personagem em profundidade a partir da seleção de alguns aspectos “ancorados” pelo real (termo de Fernão Ramos). Nesse sentido, qualquer documentário, seja ele radiofônico, televisivo ou cinematográfico, pode apresentar diferentes histórias ou argumentos, evocações ou



descrições abrindo um espaço de reflexão sobre os principais acontecimentos do Brasil e do mundo, investigando relações sociais e políticas, manifestações culturais, entre outras inquietações.³

Ao mesmo tempo, é difícil delimitar as diferenças de um documentário feito pela ou para a TV e de documentários feitos para cinema. Quase todos são produções em vídeo digital, criados por profissionais da área de Arte e de Comunicação. Em termos técnicos e de estilo, a diferença se dá muito mais na elaboração da proposta de realização, formatada por um canal de televisão ou por um realizador, na prática de definição e pesquisa de objetivos e abordagens sobre o tema da produção, permitindo que sua circulação em mostras, salas de cinema e também em vários canais de TV, aberta ou por assinatura.

Curiosamente, na televisão, o documentário está associado à ideia de uma "programação de qualidade" e tem espaço garantido, conforme levantamento realizado por Flávio Brito (2009): nos canais públicos (Comunitário, Universitário, Câmera, Senado, Justiça, etc); em canais com enfoque educativos, como TV Cultura, Futura, SESC TV; ou em canais ligados a grandes programadoras internacionais como *Discovery*, *History*, *People&Arts*, além das programadoras nacionais como GNT (Globosat), etc. Ainda segundo o autor, na TV Cultura observa-se a presença do documentário em praticamente todos os dias da semana (BRITO, 2009, p. 73).

Da Rede Globo, destacam-se as experiências de *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, num período que se estende de 1971 a 1982. Paulo Gil Soares foi o diretor-geral no período de 1973 a 1982. E no Rio de Janeiro, a equipe de produção contou com Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. e Eduardo Escorel, entre outros. Em São Paulo, em 1974, João Batista de Andrade cria a Divisão de Reportagens Especiais, cargo assumido posteriormente por Fernando Pacheco Jordão, e contrata diretores como Maurice Capovilla, Sylvio Back, Roberto Santos, Leon Hirschman, Renato Tapajós e outros.

³ Esta definição de documentário foi discutida durante o Painel "Documentário e as novas narrativas do real", coordenado por Marcia Carvalho, no XVI Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste – Intercom Sudeste que, neste ano de 2011, aconteceu na Fecap – Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado, São Paulo-SP. No evento, justifiquei a organização da mesa e a importância do debate sobre aspectos históricos e teóricos para investigar os modelos padrões de realização, as possibilidades experimentais e as novas estratégias comunicacionais na prática de produção documental em suas múltiplas dimensões e em seus diversos meios: cinema, vídeo, televisão, rádio e outras mídias digitais.



Globo Shell Especial e *Globo Repórter* tornaram-se produções singulares da história da televisão brasileira e da relação do cinema com a TV, por meio da contribuição estética de cineastas que realizaram documentários televisivos, experiência já analisada por José Mário Ortiz Ramos:

Havia ocorrido um contato mais direto do setor ‘culto’ com a TV quando cineastas como Gustavo Dahl, João Batista de Andrade e Walter Lima Junior trabalharam para *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, realizando documentários na primeira metade dos anos 70. A aproximação se dá num momento em que a Globo procurava escapar de uma programação tachada de ‘popularesca’ e procurava estabelecer um ‘repertório’ cultural entrando, aliás, em sintonia com uma política mais ampla do Estado que atinge o cinema e também a telenovela. Aliás, essa passagem dos cineastas pela televisão já deixa claro o tipo de relação que o veículo procurava estabelecer com o setor, pois os diretores foram canalizados para a produção jornalística e documental e não para o ficcional de massa, para a dramaturgia (...). (ORTIZ RAMOS, 1995, p. 94)

As características destas produções são sintetizadas por Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento:

A intenção era seguir a linha clássica de acabamento dos documentários televisivos norte-americanos com linguagem simples, direta e informativa e, ao mesmo tempo, descobrir uma forma brasileira para o gênero, o que possibilitou certa liberdade de experimentação para os realizadores. Os documentários tinham de ter narração em off, para facilitar a compreensão do telespectador sobre o acontecimento filmado. Mas em muitos documentários, como em *Theodorico, o Imperador do Sertão*, a imagem era usada para desmentir a narração e, com isso, possibilitar uma leitura crítica da realidade representada (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 122)

O documentário *Theodorico, Imperador do Sertão*, dirigido pelo influente cineasta Eduardo Coutinho, foi ao ar no dia 22 de agosto de 1978 (TV Globo). Segundo Gilberto Alexandre Sobrinho (2010), a experimentação artística desta produção perpassa alguns dos mais contundentes documentários televisivos feitos para a emissora, durante a década de 1970. Ainda segundo Sobrinho, os contrastes organizados na montagem e na narração polifônica do documentário evidenciam que a estética não deixa esvaziar seu sentido político, reverberando um passado recente do cinema moderno brasileiro no quadro da programação de uma emissora hegemônica.



O programa *Globo Repórter* continua no ar até hoje, mas sem qualquer tratamento experimental ou eleição de temas polêmicos, apresentando grandes reportagens sobre alimentação e saúde, os desafios da terceira idade ou do mundo animal. Escolhas que facilitam a produção semanal, sem a necessidade de pesquisa e de aprofundamento de temas e abordagens, exigências da prática de produção de documentários, que demandam maior orçamento e tempo de realização, características que nem sempre são bem vindas em emissoras comerciais.

Para se discutir, então, algumas fronteiras conceituais e investigar historicamente as práticas midiáticas desta produção cultural, que aliam técnicas e estilos do cinema e da televisão, este artigo pretende analisar um documentário recente inteiramente produzido, finalizado e distribuído por um canal de televisão, apostando no filão da produção de biografias, tendência bem conhecida no cinema e na televisão. Trata-se do documentário *Lóki: Arnaldo Baptista* (2009) que investiga a vida de Arnaldo Dias Baptista, um dos mais importantes e influentes personagens da música popular brasileira, fundador dos Mutantes (com seu irmão Sérgio Dias e Rita Lee).

Este estudo levará em conta que biografia é a compilação de uma (ou várias) vida(s) realizada por um autor, criação e interpretação que pode ser impressa no papel ou realizada para cinema, rádio, televisão ou teatro (VILAS BOAS, 2002, p.18). Desse modo, verdade e narrativa tecem o realismo da biografia o que instiga uma investigação sobre sua reconstituição histórica: os fatos, acontecimentos, fontes (orais, escritas e visuais) e o contrato do “realizador-biógrafo” com o biografado e com o veículo difusor da produção, isto é, com sua inserção e viabilidade para a televisão. Além disso, parece relevante verificar a abordagem e o estilo, as escolhas estéticas e as técnicas utilizadas.

O documentário *Lóki* foi eleito para esta análise por sua circulação bem sucedida e premiada em vários festivais de cinema, como Festival do Rio e Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, entre outros. Prestígio de público e crítica, que extrapola sua exibição pela TV e parece consagrar uma prática televisiva de produção de documentários.



"Cê tá pensando que eu sou lóki, bicho?"

Paulo Henrique Fontenelle⁴, diretor de *Lóki*, contou que a ideia do projeto surgiu a partir de um programa feito para o próprio Canal Brasil⁵, *Luz, câmera, canção*, (2005), já extinto, que exibia perfis de artistas com o objetivo de resgatar a sua importância na música brasileira. Esta decisão de ampliar a produção foi uma iniciativa do próprio diretor, segundo seu depoimento no *Making Of* da produção que integra o DVD do documentário, em suas palavras: "Fiquei fascinado com sua história e com sua música, e chocado em ver como um artista tão importante para nossa música e para nossa cultura vivia praticamente esquecido em seu sítio, em Juiz de Fora (MG)".

O programa foi criado logo em seguida ao lançamento do disco "Led it bed" (2004), produzido por John Ulhôa (integrante da banda Pato Fu e produtor musical), depois da iniciativa de John de montar um home-estúdio no sítio de Arnaldo. Também dirigido pelo Paulo Fontenelle, o programa produzido em 2004 tinha como material bruto uma variedade de depoimentos que não couberam na sua duração de trinta minutos.

Ainda segundo o diretor, a carga emocional contida nas entrevistas captadas instigou a ampliação da pesquisa sobre a história deste artista, viabilizando assim a iniciativa da produção de um longa-metragem para televisão. Na época, Sérgio Dias e Rita Lee não quiseram gravar depoimentos. Ela não falou mesmo, mas Sérgio Dias aceitou gravar para o documentário, impulsionado pelo reencontro da banda para o show denominado "MVTANTES", com apresentação no teatro Barbican em Londres, no dia 22 de maio de 2006⁶, e no Brasil, em frente ao Museu do Ipiranga, em comemoração ao aniversário da cidade de São Paulo, em 25 de janeiro de 2007. Reunindo Arnaldo Baptista (teclado), Sérgio Dias (guitarra), - os quais não dividiam o palco há quase 33 anos - e Ronaldo Leme, conhecido como Dinho (bateria). Para os

⁴ Formado em Cinema e Jornalismo, Paulo Henrique Fontenelle nasceu no Rio de Janeiro, em 1970. Trabalha no Canal Brasil como editor e diretor de programas e documentários. Dirigiu e produziu o curta-metragem *Mauro Shampoo – Jogador, Cabeleireiro e Homem* e o média *Arraes, Guerreiro do Povo*.

⁵ O Canal Brasil é uma associação da Globosat com o Grupo Consórcio Brasil, formado pelos cineastas Luiz Carlos Barreto, Zelito Vianna, Marco Altberg, Roberto Farias e Anibal Massaini Neto, junto a Paulo Mendonça, diretor-geral do grupo. A jornada do Canal Brasil teve início em 1998 quando entrou no ar o longa-metragem *Sonho sem Fim*, de Lauro Escorel Filho – não por acaso, um filme que relata a trajetória de Eduardo Abelim, pioneiro do cinema que lutava pela consolidação de uma produção essencialmente brasileira. Daí em diante, o Canal Brasil apresentou 1.266 longas brasileiros e latino-americanos, 207 médias e 985 curtas-metragens; e recebeu, dentre outros, o Grande Prêmio da Crítica (APCA) e o Prêmio Especial do MinC. Estas informações podem ser consultadas no site do canal, disponível em: <http://canalbrasil.globo.com/>. Acessado em 27/06/2011.

⁶ O show foi lançado em DVD e conta em seus extras com um breve documentário, com o mesmo nome do Show MVTANTES, dirigido por Hugo Prata, em 2006.



vocais, eles contaram com a presença da cantora Zélia Duncan e adicionaram outros seis músicos para compor a banda.

Além de Sérgio Dias, o documentário conta com os depoimentos sobre Arnaldo Baptista dos músicos: Tom Zé, Lobão, Gilberto Gil, Devendra Banhart, Ronaldo Leme (Dinho), Arnolpho Lima Filho (Liminha), Koko Gennari (integrante do grupo Patrulha do Espaço), John Ulhôa, Bill Barthel, Sean Lennon, Kurt Cobain (arquivo), Zélia Duncan, e do depoimento do maestro Rogério Duprat, retirado do documentário *Maldito Popular Brasileiro* (1990), dirigido por Patrícia Moran para a TV Cultura. Dos produtores musicais: Aluizier Malab, Roberto Menescal e Luiz Carlos Calanca. Dos críticos musicais: Nelson Motta e Tarik de Souza. Do cineasta Antônio Carlos da Fontoura, que dirigiu o curta-metragem *Mutantes* (1970), uma brincadeira improvisada pelas ruas de São Paulo; da diretora teatral Regina Miranda e do ator Gregory Cheskis. Dos familiares: Lucinha Barbosa (esposa), Clarisse Leite (mãe – entrevista de arquivo), Martha Mellinger (atriz e ex-mulher, mãe de seu único filho Daniel), e dos amigos Raphael Vilardi e Antônio Peticov.

A trilha musical traz as canções mais conhecidas dos Mutantes, como “Qualquer Bobagem”, “Ando Meio Desligado”, “Balada do Louco”, “Top Top”, “Tecnicolor” e “Panis et Circenses”. Mas também exhibe algumas versões raras com músicas da primeira banda de Arnaldo Baptista, O’Seis; de sua carreira solo; e outros projetos idealizados pelo compositor, como a peça de teatro Heliogábalo, da qual foi diretor musical, e os grupos Patrulha do Espaço e Unziotro.

A primeira metade do filme é a história do Arnaldo dentro dos Mutantes, como ele criou a banda, a época dos festivais, sua participação no Tropicalismo⁷ e os primeiros discos⁸. Depois vem toda a fase de sua carreira solo até o reencontro da banda em 2006 e suas atuais atividades como a pintura e a conservação de seu legado musical.

⁷ Sem nos esquecer que muitas vezes o que se chama de Tropicalismo ou Tropicália não define apenas um movimento musical com a produção de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto, Gal Costa, Rogério Duprat e os Mutantes, entre os anos de 1967 e 1970, mas sim um conjunto de manifestações culturais por meio do corpo, da voz, da roupa, das letras, danças e diálogos de experiências estéticas diversas que incluíam o teatro, com a ousada montagem da peça “O Rei da vela”, de Oswald de Andrade (escrita em 1937), que estreou em 1967, com o Grupo Oficina, sob direção de José Celso Martinez Correa; ou as artes plásticas, com as obras de Hélio Oiticica e de Lígia Clark, como já apontei em minha tese de doutorado (CARVALHO, 2009, p. 118-119).

⁸ Os Mutantes lançaram de 1967 a 1976 nove álbuns e, em sua formação original eles produziram os discos: *Os Mutantes* (1968), *Mutantes* (1969), *A Divina Comédia* ou *Ando Meio Desligado* (1970), *Jardim Elétrico* (1971), e *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets* (1972). Durante a turnê pela Europa em 1970 gravaram também *Tecnicolor*, e entre 1990 e meados dos anos 2000 tiveram os seus discos relançados. A discografia completa está disponível no site oficial de Arnaldo Baptista: <http://www.arnaldobaptista.com.br>. Acessado em: 27/06/2011.



Na primeira parte do documentário é apresentada a formação original dos Mutantes, em 1966, composta por Arnaldo Baptista (baixo), Sérgio Dias (guitarra) e Rita Lee (vocal); três jovens paulistanos de classe média unidos por uma afinidade musical pelo rock anglo-americano, particularmente pelo pop-rock dos Beatles.

O grupo se tornou conhecido pelas suas participações performáticas em programas de televisão da época ao se apresentarem em *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, *Show do Dia 7*, *Família Trapo*, *Astros do Disco* etc. Nesses programas, eles interpretavam músicas de grupos ingleses e norte americanos, mas principalmente as canções dos Beatles. Depois participaram de várias edições dos Festivais de música, integrando o movimento tropicalista a partir do famoso III Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record em 1967, emissora que, segundo Luiz Tatit (2004, p.54): “era a casa da Tia Ciata da era televisiva”.

Edição consagrada por projetar o Tropicalismo e que se tornou tema do documentário *Uma noite em 67* (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil. Produção que também aposta na edição de materiais de arquivo da TV Record para mostrar palco, público e bastidores do teatro Paramount, em São Paulo, no dia 21 de outubro de 1967, com destaque para as performances de Chico Buarque e MPB4, Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes, Roberto Carlos, Edu Lobo e Sérgio Ricardo interpretando as músicas “Roda Viva”, “Alegria, Alegria”, “Domingo no parque”, “Maria, carnaval e cinzas”, “Ponteio” e “Beto Bom de Bola”. E na prática de entrevistas atuais com os protagonistas do palco e com a equipe de produção deste programa musical, como o diretor Paulinho Machado de Carvalho, o idealizador Solano Ribeiro e o jurado Sérgio Cabral. Investigando, de maneira expositiva, a importância deste programa de televisão que se tornou um marco para a história da MPB e para a história da televisão brasileira.

Com esta mesma abordagem, *Lóki* ao resgatar a história de Arnaldo Baptista nos Mutantes e da contribuição do grupo para a Tropicália com suas performances musicais, acaba contando também um pouco da história da televisão brasileira, em particular da relação entre música e televisão dos anos 1960, quando os programas musicais ocupavam o horário nobre da programação, consolidando, segundo Marcos Napolitano (2010), o consumo musical via TV. Justamente no momento em que a televisão era



considerada um exemplo de modernidade, em sua fase populista, impulsionada e, muitas vezes, financiada pelo regime ditatorial vigente (MATTOS, 2008).

Os Mutantes contribuíram também para a história da MPB, tendo subsídios da vanguarda erudita (via Rogério Duprat) e da Tropicália (via Gilberto Gil). Das características gerais do movimento tropicalista, os Mutantes incorporaram a paródia, a ironia, o senso de humor, a dissonância, procedimentos alegóricos, entre outros. Do mesmo modo, a inventividade musical do grupo, balizada pela contracultura e pela adesão ao tropicalismo, misturou ritmos e gêneros musicais os mais diversos possíveis, utilizando-se de instrumentos inventados, dos elementos da chamada cultura pop e de arranjos inovadores.

Nesse sentido, vale ressaltar que eles eram experimentais mas também bastante midiáticos, principalmente ao utilizarem a própria televisão como veículo divulgador de sua liberdade musical. Esse aspecto aparentemente contraditório aponta para a estratégia da indústria publicitária de inserir o “aparentemente rebelde”, “descolado”, “diferente”, em algo atrativo para o consumo.⁹

Depois de 1969, os Mutantes seguem uma trajetória mais independente, e ganham dois novos integrantes, o baterista Dinho e o baixista Liminha e, com isso, Arnaldo passa a tocar teclados, instrumento bastante explorado no chamado rock progressivo. Essa nova formação resistiu até o ano de 1972 quando Rita Lee deixa os Mutantes e, no ano seguinte, Arnaldo também abandona o grupo para seguir carreira solo.

Como se sabe, Rita obteve uma carreira consagrada, mitificando-se como a “rainha do rock” brasileira, numa acertada aposta da indústria fonográfica dos anos 1970 (DIAS, 2000). Já Arnaldo, numa linha mais *underground* de produção, lançou após a saída dos Mutantes¹⁰ o festejado e melancólico LP *Lóki* (1974), e continuou “seus mergulhos sonoro-existenciais” (DOLABELA, 1987, p. 35) se tornando mais um “personagem maldito da MPB”.¹¹ E é a partir desta etapa de sua vida que o

⁹ Os Mutantes chegaram até a realizar um jingle comercial composto para a Shell em 1969, “Algo Mais” incluída no segundo LP do grupo. Eles também se transformaram em personagens de clipes e quadrinhos publicitários (CALADO, 1995).

¹⁰ Com a saída Rita Lee e Arnaldo Baptista, os Mutantes tiveram várias formações, tendo Sérgio Dias como o único Mutante presente em todas elas. A “logo-marca” Mutantes, seguiu até 1978 quando Sérgio decide finalmente oficializar o término do conjunto e também seguir carreira solo nos EUA.

¹¹ Os artistas que na década de 70 mantiveram uma postura ligada ao experimentalismo foram cunhados de “malditos”, casos de Walter Franco, Sérgio Sampaio, Tom Zé, Jorge Mautner etc.



documentário inicia a sua segunda parte. Nela, são retratadas as mudanças tanto sonoras quanto na configuração dos integrantes dos Mutantes rumo ao rock progressivo.

Esta segunda parte do documentário revela o lado B do personagem, quando ele perde o humor, a ironia e a musicalidade irreverente da fase de sua juventude com os Mutantes. O documentário, então, passa a explorar de forma mais melodramática o depoimento do personagem sobre a sua dor diante da separação com Rita Lee, o uso das drogas e sua insistência pela preocupação com a qualidade técnica do som para as apresentações musicais.

Lóki traz também fotos de seu único filho Daniel, apenas quando criança, a experiência musical com a banda Patrulha no Espaço e a aventura de Arnaldo na produção teatral Heliogábalos, quando além de compor a trilha musical do espetáculo, ele dança com a companhia em alguns ensaios e apresenta momentos de paralisia e não reconhecimento dos companheiros, tal como revela o ator Gregory Cheskis, culminando em sua tentativa de suicídio em 1982. Depois se tem os relatos sobre o coma de quase dois meses, a companhia inusitada de sua fã Lucinha Barbosa no hospital (e até hoje), sua recuperação em exílio no sítio em Minas Gerais, o reconhecimento internacional através do interesse de Kurt Cobain (do Nirvana) e de Sean Lennon, e o show comemorativo de 2006, proposto para uma exposição sobre a Tropicália em Londres.

Aliás, esta opção da viagem de registro do show em Londres está em sintonia com uma recente tendência na produção de documentários sobre personagens da MPB, tais como *Fabricando Tom Zé* (2006) de Décio Matos Jr, biografia cujo fio condutor é sua turnê pela Europa em 2005, com uma câmera que segue o músico pelas ruas e shows em Paris, Turim, Roma, Montreux e Viena; e *Coração Vagabundo* (2008), dirigido por Fernando Grossein Andrade, documentário que acompanha a turnê de lançamento do primeiro álbum inteiramente em inglês de Caetano Veloso, com entrevistas e imagens intimistas por São Paulo, Nova York, Tóquio, Osaka e Kyoto, e com os depoimentos especiais de Michelangelo Antonioni, Pedro Almodóvar e David Byrne para respaldar o sucesso internacional do artista brasileiro.

Assim, dividindo em dois lados como se fosse um LP, ou dois grandes momentos da vida e obra de Arnaldo Baptista, o documentário de Fontenelle evidencia um uso da linguagem padrão de mediações jornalísticas, criadas na prática do documentário audiovisual como um desdobramento do modo expositivo, analisado por



Nichols (2005), pela sua lógica de argumentação didática para compor a biografia desejada. Já em sua abertura, a produção apresenta o seu personagem-tema para despertar o interesse do público com a edição de vários depoimentos em *off*, trechos de músicas e sons de programas de televisão (festivais) sincronizados com fotos e imagens de arquivo que sintetizam sua história de vida desde os Mutantes até o show em 2006. Trata-se da prática do perfil, quando dos arquivos se resgatam informações da vida e obra de um homenageado, característica definidora do programa *Luz, câmera, canção*, do qual o documentário se originou, como foi dito anteriormente.

O documentário deixa óbvio que expõe uma biografia autorizada, com o aval e a cooperação do biografado e de seus amigos e familiares, seguindo uma linha cronológica. A estratégia narrativa da produção aproveita-se de “ganchos” das falas dos entrevistados ou de frases musicais para introduzir e encadear a história de Arnaldo Baptista por meio de sua pesquisa de fatos e acontecimentos marcantes mostrados pelos materiais de arquivo encontrados e pelas entrevistas de compreensão e reconstituição histórica a partir da memória.

O documentário trata tudo com leveza e reverência, sem contestação ou qualquer interferência autoral na narrativa. Nota-se que não há o uso de uma narração em *off* (narração em *voz over*, locução), com um texto que amarre toda a história e os dados biográficos do retratado, para facilitar a compreensão do telespectador/espectador. No entanto, as imagens de arquivo, a montagem dos depoimentos/sonoras (trechos das entrevistas realizadas em externas, com o uso da voz/imagem da fonte, convenção da prática jornalística para rádio e TV), e a eleição das músicas inseridas são encadeadas de maneira ilustrativa da apresentação da trajetória do personagem.

Com isso, *Lóki* se alinha na tendência predominante de produção de documentários para televisão, que elegem a abordagem jornalística, consagrada pela reportagem, em que se expõe um assunto ou fato alternando sonoras e imagens ilustrativas. Entrevistas, montagens de material de arquivo e uma edição formadora do discurso ou da abordagem sobre o personagem revelam um discurso que, embora fragmentado pelo mosaico de depoentes, raramente explora qualquer contradição, reduzindo as falas originais em uma organização narrativa escolhida por um discreto narrador-diretor.



Os usos do recurso da entrevista e da montagem de material de arquivo são os principais pontos de sustentação da estrutura discursiva do documentário. Nele se resgata, por exemplo, cenas dirigidas por Walter Hugo Khouri em *As amorosas* (1968), filme que conta com a trilha musical de Rogério Duprat, e a presença dos Mutantes tocando e cantando em duas seqüências. E o contundente depoimento de Rogério Duprat, retirado do documentário *Maldito Popular Brasileiro*, quando o maestro diz que Os Mutantes foram a coisa mais importante do tropicalismo, e que a cabeça disso tudo era Arnaldo Baptista, o verdadeiro responsável por quase tudo que aconteceu de 1967 para frente.

Por conseqüência, fica clara a ausência incomoda da voz de Rita Lee, seja para o documentário ou em material de arquivo, restando apenas várias de suas imagens em performances com os Mutantes ou enquanto figura recorrente e significativa das pinturas de Arnaldo, ou pela aproximação física aparentemente buscada por sua atual mulher, que é escancarada quando ele pinta um quadro, que permeia todo o documentário, colorindo, no início, uma moça de olhos azuis e, no final, de olhos castanhos, representando, segundo o próprio pintor, a “transmutação do amor” a partir da fusão de Rita Lee e de Lucinha Barbosa.

De fato, é preciso levar em conta a consagrada recusa de Rita Lee em participar de qualquer comemoração, registro ou debate sobre sua participação nos Mutantes, e de sua relação com Arnaldo Baptista. Sobre a ausência de Rita Lee, Fontenelle explica:

Fizemos quatro tentativas de entrevista com a Rita Lee, mas a assessoria de imprensa dela disse que preferia não falar sobre o assunto. Mas ela foi sempre muito gentil com a produção, cedendo todos os direitos de exibição de imagem e das músicas. Nunca se opôs a isso. No fim das contas, com o filme pronto, todos nós concordamos que, mesmo ela não tendo dado um depoimento, ela está presente o tempo todo no filme e de uma maneira bem bonita, dando um aspecto mais lírico ao filme. O filme mostra a Rita Lee da época dos Mutantes e como ela aparece na lembrança do Arnaldo, linda, imaculada. (PRESS BOOK, 2009)

Com isso, permanecem os mistérios sobre a separação dos dois e a relação desta com a liberdade sexual posada pelo grupo em performances em palcos ou capas de discos, e proclamada em várias letras de canções como “Rita Lee foi passear”, “Quem tem medo de brincar de amor” e na famosa “Balada do Louco”. Afinal, a virada na vida de Arnaldo a partir do uso de drogas é abordada no documentário mas as brigas em



torno da carreira solo de Rita Lee e a questão da sexualidade, com as estórias de casos e *affairs* dele com fãs, nos períodos de atritos e reconciliações do casal (CALADO, 1995) são omitidas.

Nesse sentido, há no filme o desejo de se traçar a história de Arnaldo Baptista com poucas surpresas e sem desagradar o biografado com uma investigação mais contundente sobre seu rompimento com Rita Lee; ou os anos de silêncio que o separaram do irmão Sérgio Dias. Percursos conhecidos para quem acompanha minimamente a história da música (talvez, o público que mais provavelmente assiste ao documentário), que não são confrontados nos depoimentos e testemunhos. Restando para este mesmo público a novidade das imagens do show em Londres, que pontua, como sempre, o reconhecimento do artista no exterior.

Considerações Finais

A construção de imagens do real como resultado da produção cinematográfica e televisiva e das diversas estratégias e técnicas de produção tem sido um distintivo importante da comunicação audiovisual frente às demais formas de discurso. Não é à toa que nas reflexões contemporâneas a pesquisa sobre a prática do documentário vem ganhando cada vez mais atenção. No cerne destas discussões está a afirmação de que o diretor (de cinema ou televisão), fazendo documentários ou ficção, nunca abandona sua condição de autor.

Entretanto, é justamente a ausência de autoria que se percebe como traço estilístico contínuo na prática de produção de documentários para televisão. Em *Lóki* nota-se a predominância da construção expositiva da narrativa, com ênfase nas imagens do passado, com os registros de sua história pública, a partir dos materiais que circularam na imprensa, no cinema e na TV, e na memória particular do protagonista, de seus familiares, amigos e fãs. Trata-se de uma narrativa linear e encadeada pela redução do enfoque em um personagem, com a exposição da vida com pretensões informativas e tom melodramático sobre a trajetória de um indivíduo e de sua contribuição para a história do Rock e da música popular brasileira.

O documentário, então, é marcado pela ideia de “retratar” de forma simples e direta, seguindo a as regras niveladoras de produção para TV, que engessam suas grades de programações e vulgarizam seus profissionais, com poucas brechas para a



criatividade e o entendimento das possibilidades da sua linguagem, na esteira da análise de Arlindo Machado (2000).

Desse modo, ao contrário de seu personagem, de louco, *Lóki* não tem nada. Trata-se de um documentário padrão ou convencional de televisão. Afirmção que retoma as primeiras considerações deste texto e desta pesquisa que se inicia, sobre a recorrente prática jornalística aplicada a produção de documentários de televisão. No entanto, é inegável que o documentário amplia o trabalho iniciado para um programa de trinta minutos na grade de televisão, com uma produção de maior duração e aprofundamento, tratando seu personagem com mais apuração e pesquisa, informando muito mais o seu público ávido por colecionar biografias. E é assim que o documentário ganha o tom de homenagem e deixa o espectador muito a vontade para se envolver com a trajetória de vida de Arnaldo Baptista, de maneira íntima e respeitosa. Sem riscos ou ousadia, características tão caras ao retratado.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Arnaldo Dias. **Site Oficial**. Disponível em: <http://www.arnaldobaptista.com.br>. Acessado em: 27/06/2011.

BISTANE, L.; BACELLAR, L. **Jornalismo de TV**. São Paulo: Contexto, 2005.

BRITO, Flávio. **A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004)**. (Tese de doutorado), São Paulo: ECA-USP, 2009.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos mutantes**. São Paulo: 34, 1995.

CANAL BRASIL. **Site Oficial**. Disponível em: <http://canalbrasil.globo.com/>. Acessado em 27/06/2011.

CARVALHO, Marcia. O documentário e a prática jornalística. In: **Revista PJ:Br**, v.7, p.01-08, 2006. Disponível em http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/ensaios7_d.htm.

_____. **A canção popular na história do cinema brasileiro**. (Tese de Doutorado), Campinas: UNICAMP, 2009.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz – Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DOLABELA, Marcelo. **ABZ do Rock Brasileiro**. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.

LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.



MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política.** Petrópolis: Vozes, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. Noites de gala, dias de luta: a MPB na TV dos anos 1960. In: **Revista do Festival de Cinema de Arquivo.** Especial: Luz, câmera: a música brasileira. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2010, p. 132-137.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papirus, 2005.

ORTIZ RAMOS, José Mário. **Televisão, publicidade e cultura de massa.** Petrópolis: Vozes, 1995.

PRESS BOOK. LOKI ARNALDO BAPTISTA. Canal Brasil / PALAVRA Assessoria em Comunicação. Rio de Janeiro, 2009.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal...O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RIBEIRO, Ana P. G.; SACRAMENTO, I; ROXO, M. (org.). **História da Televisão no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2010.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Sobre Televisão Experimental: Teodorico, O Imperador do Sertão, de Eduardo Coutinho, e o Globo Repórter. In: **Revista Eco-Pós**, 2010, v. 13, n. 2, p. 67-84. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/issue/view/24>. Acessado em 06/07/2011.

TATIT, Luiz. **O século da canção.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VILAS BOAS, Sérgio. **Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens.** São Paulo: Summus, 2002.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 14-25.