

O ROCK DESLIGADO DE LÓKI

Márcia Carvalho*

Resumo: O artigo apresenta uma análise do documentário *Lóki: Arnaldo Baptista* (2009), de Paulo Henrique Fontenelle. Esta análise busca investigar a pesquisa histórica e a abordagem biográfica, examinando em particular a valorização da memória oral e o resgate de performances musicais apropriadas de diferentes fontes que colocam em perspectiva a história do rock brasileiro nas telas do cinema e da televisão.

Palavras-chave: documentário musical, jornalismo audiovisual, biografia, história do rock brasileiro, Arnaldo Baptista.

Resumen: El artículo presenta un análisis del documental *Loki: Arnaldo Baptista* (2009), de Paulo Henrique Fontenelle. Este análisis estudia la investigación histórica y el enfoque biográfico, examinando en particular la valorización de la memoria oral y el rescate de actuaciones musicales de diferentes fuentes que ponen en perspectiva la historia del rock brasileño en las pantallas de cine y televisión.

Palabras clave: documental musical, periodismo audiovisual, la biografía, historia del rock brasileño, Arnaldo Baptista.

Abstract: This paper presents an analysis of the documentary *Loki: Arnaldo Baptista* (2009), direct by Paulo Henrique Fontenelle. This analysis investigates the historical research and biographical approach, examining in particular the enhancement of oral memory and musical performances from different sources to put into perspective the history of Brazilian rock on movie screens and television.

Keywords: music documentary, audiovisual journalism, biography, history of Brazilian rock, Arnaldo Baptista.

Résumé: Cet article analyse le documentaire *Lóki: Arnaldo Baptista* (2009), de Paulo Henrique Fontenelle. Cette analyse a pour but d'étudier la recherche historique et l'approche biographique sur lesquelles le film s'appuie, en examinant en particulier la valorisation de la mémoire orale et les performances musicales à partir de différentes sources qui mettent en perspective l'histoire du rock brésilien sur les écrans du cinéma et de la télévision.

Mots clés: documentaire musical, journalisme audiovisuel, biographie, histoire du rock brésilien, Arnaldo Baptista.

* Doutora em Multimeios pela Unicamp. Professora da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação. E-mail: profmarciacarvalho@yahoo.com.br

Lóki: um documentário de televisão

A produção de documentários 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.

Segundo Fernão Ramos (2008:55), o documentário surge das beiradas da narrativa ficcional, da propaganda e do jornalismo. Na televisão, a prática do documentário se desdobra de conceitos e valores do jornalismo norte-americano, modelo adotado no Brasil, 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, a prática de produção do jornalismo audiovisual aposta em temáticas recorrentes sem o risco de um tratamento poético, engajamento político e uma franca expressão autoral, como já analisei anteriormente (Carvalho, 2006).

Na produção para rádio e televisão, o formato documentário é definido de maneira equivocada como sendo sua forma estilística clássica de representação, seguindo os padrões do modo expositivo definido por Bill Nichols (2005).¹ Este modelo de realização foi predominante nos anos 1930 e 1940, com o uso recorrente da narração em *voz over*, detentora de todo o

¹ O desdobramento da prática do documentário do cinema para o rádio e a televisão foi tema do Painel “Documentário e as novas narrativas do real”, coordenado por Márcia Carvalho, com a participação de Henri Gervaiseau e Carmen Lúcia José, no XVI Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste – Intercom Sudeste, 2011. 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 autorais na prática de produção documental em suas múltiplas dimensões e em seus diversos meios.

saber sobre o tema que aborda, sem identidade e correspondência corpórea na imagem (Ramos, 2008).

Entretanto, sabe-se que depois dessa 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, que permitiu “uma nova ligação entre fala, duração e corpos” (Comolli, 2008: 109). 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.

Ao mesmo tempo, é difícil delimitar as diferenças de um documentário feito pela ou para a TV de documentários feitos para cinema. Guy Gauthier (2011), por exemplo, afirma que os “teleastas” distinguem mal os formatos de produção para televisão, etiquetando de maneira equivocada certas reportagens, docudramas, ou mesmo documentários e documentos isolados. Ainda segundo o autor, apesar da televisão ser o lugar privilegiado para que os documentários atinjam vasto público, sua produção apressada encorajou a padronização industrial de filmes “generalistas”.

Brian Winston (2005) também critica esta mesma tendência hegemônica da televisão e do jornalismo audiovisual, que em essência, coloca normas e restrições para a produção limitando o “tratamento criativo” dos relatos que buscam a objetividade, numa prática que ele chamou de “maldição do jornalístico”.

Vale lembrar, no entanto, que estas críticas pontuam claramente uma avaliação da aplicação comercial do jornalismo, altamente condicionada e contaminada pela propaganda e pelo entretenimento, da notícia como

espetáculo, denominada por José Arbex como “showrnalismo” (2001). Entretanto, é preciso salvar raras exceções éticas e responsáveis do que chamamos jornalismo, entre os laços da prática com sua definição, teoria e suas transformações ao longo da história, o que torna esta discussão menos generalista. O conceito de objetividade, por exemplo, é um dos mais discutidos em jornalismo, assim como a teoria do espelho já foi revisada, numa extensa reflexão crítica sobre jornalismo e suas teorias, compiladas brevemente por autores como Nelson Traquina (2005) e Felipe Pena (2005).

Nesse sentido, em termos éticos e de estilo, a diferença da produção de documentário do cinema e da televisão aparece 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 de interesse, permitindo sua circulação em mostras, salas de cinema e também em vários canais de TV, aberta ou por assinatura.

Curiosamente, na televisão brasileira, 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: 73).

Da Rede Globo, destacam-se as experiências de *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, num período que se estende de 1971 a 1982, com a participação, no Rio de Janeiro de Paulo Gil Soares, como diretor-geral no período de 1973 a 1982, e de uma equipe formada por Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. e Eduardo Escorel, entre outros. Já em São Paulo, em 1974, João Batista de Andrade criou a Divisão de Reportagens Especiais, cargo assumido posteriormente por Fernando Pacheco Jordão, com a contratação

de diretores como Maurice Capovilla, Sylvio Back, Roberto Santos, Leon Hirszman, Renato Tapajós e outros.

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: 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 et al., 2010: 122).

O documentário *Theodorico, Imperador do Sertão*, de 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 tempo de realização.

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 TV. Trata-se do documentário *Lóki: Arnaldo Baptista* (2009) que apresenta a vida de Arnaldo Dias Baptista, um dos mais importantes e influentes personagens da música popular brasileira, na vertente do rock, fundador dos Mutantes (com seu irmão Sérgio Dias e Rita Lee).

Este estudo leva 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: 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, diferente do que se propaga no senso comum, não existe apenas uma maneira de se fazer biografia, e sim diversas abordagens e tendências que se desenvolveram ao longo da história do gênero, tal como já mapeou, para a escrita, François Dosse (2009).

Vale lembrar ainda que existe um grande interesse pela biografia na televisão, em particular com a prática do jornalismo de perfil apresentado por relatos lineares produzidos pelos vínculos entre jornalismo e história, bem ao gosto de um público consumidor de memórias que se ilude com o acesso fácil ao passado e se encanta com a exploração da intimidade da vida privada e a espetacularização de notícias e personagens, entre celebridades e personalidades, criadas e difundidas pela mídia.

Nesse contexto, escolhi o documentário *Lóki* 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. Parece-me relevante, então, verificar a abordagem e o estilo, as escolhas estéticas e as técnicas utilizadas nesta produção.

Biografia e biógrafo entre a memória e a história de um músico

Paulo Henrique Fontenelle,² diretor de *Lóki*, contou que a ideia do projeto surgiu a partir de um programa feito para o próprio Canal Brasil,³

² 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.

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 de sua iniciativa de montar um home-estúdio no sítio de Arnaldo. Também dirigido por 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

Dirigiu e produziu o curta-metragem *Mauro Shampoo – Jogador, Cabeleireiro e Homem* (2005).

³ 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/> Consultado em 27-06-2011.

Londres, no dia 22 de maio de 2006,⁴ 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 vocais, eles contaram com a participação da cantora Zélia Duncan e adicionaram outros seis músicos para compor a banda.

Além de Sérgio Dias, o documentário conta com os depoimentos e testemunhos sobre Arnaldo Baptista dos músicos: Tom Zé, Lobão, Gilberto Gil, Devendra Banhart, Ronaldo Leme (Dinho), Arnolphi 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

⁴ 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.

Heliogábalo, da qual foi diretor musical, além dos 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 Tropicalismo⁵ e os primeiros discos.⁶ 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.

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

⁵ 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: 118-119).

⁶ 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>. Consultado em 27-06-2011.

movimento tropicalista a partir do famoso III Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record em 1967.

Este programa de televisão se consagrou por projetar o Tropicalismo e se tornou tema do documentário *Uma noite em 67* (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, documentário 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. Assim, o documentário apresenta de maneira expositiva a importância deste programa de TV 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.⁷

Para uma melhor compreensão destas características, Celso Favaretto em *Tropicália: Alegoria, Alegria* (1996) se debruça sobre a ideia de que a “explosão” tropicalista encaminhou uma abertura cultural para a sociedade brasileira ao incorporar temas do engajamento político dos anos 60 de maneira criativa. Num movimento contrário, é importante ressaltar a análise da pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda ao entender o movimento do tropicalismo como fruto de uma crise política da esquerda, provocada pelo questionamento das ideologias, fundamentalmente o marxismo, e a perda do referencial de atuação propositiva das vanguardas artísticas e intelectuais, sintetizando uma situação de crise da modernidade (1982: 55).⁸

Já o crítico literário Roberto Schwarz (2001) também indica o “espetáculo de anacronismo social” efetuado como operação de desmistificação tropicalista diante dos compromissos ideológicos da ditadura militar instalada no país. Assim, numa atitude antropofágica, o tropicalismo incorporou parodicamente o caldo da cultura anterior, o

⁷ 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).

⁸ A explosão tropicalista coincidiu com a radicalização do processo político de ditadura militar no Brasil, principalmente em relação às manifestações culturais e o AI-5, de 1968.

exotismo da paisagem tropical, o kitsch da vida suburbana, os anseios da burguesia católica, o olhar estrangeiro e o elogio à tecnologia, cravando oposições simples entre arcaico e moderno, local e universal, numa justaposição do cafonha com o industrial, definida por Gilberto Gil e Torquato Neto de “uma geléia geral brasileira”.⁹ (Carvalho, 2009: 110).

Assim, Arnaldo Baptista e os Mutantes usaram a televisão como veículo difusor de suas performances e foram personagens importantes da TV Record, emissora que, segundo Luiz Tatit (2004: 54): “era a casa da Tia Ciata da era televisiva”.

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: 35) se tornando mais um “personagem maldito da MPB”.¹¹ E é a partir desta etapa de sua vida que o documentário inicia a sua segunda parte. Nela, são retratadas as mudanças tanto sonoras

⁹ Canção “Geléia Geral”, que mistura folclore brasileiro tradicional com modas internacionais, bumba meu boi, iê-iê-iê e elepê do Sinatra.

¹⁰ Com as saídas de Rita Lee e de 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 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.

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 Heliogábalo, 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 música brasileira, 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; *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; e *Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio* (2009), da cineasta Tetê Moraes, filme que registra uma viagem a Cuba de João Donato e seu trio formado por Robertinho Silva (bateria), Luiz Alves (contrabaixo) e Ricardo Pontes (sax e flauta). Estes documentários trazem diários íntimos de viagem, com imagens das turnês, inclusive em aeroportos e hotéis, como também registram ensaios, performances e encontros musicais, embebidos pelo desafio biográfico de retratar os músicos em movimento.

Seguindo este método de tratamento de enfoque de um músico como personagem, talvez o exemplo pioneiro, que merece destaque nesta rápida digressão, por sua vitalidade de estilo na prática do documentário musical brasileiro contemporâneo, foi o filme de João Moreira Salles, *Nelson Freire* (2003). Oposto a inflação verbal da prática da entrevista, o documentário é menos falado e privilegia a música, os gestos do músico, seu silêncio tímido. Nesse sentido, pode-se notar outro trabalho de direção, outra relação entre biógrafo e biografado, como já analisaram Consuelo Lins e Cláudia Mesquita:

Salles filma Nelson Freire ao longo de dois anos; na montagem, não segue a cronologia da filmagem, como acontece na maior parte dos seus filmes realizados a partir de uma metodologia de observação; reúne situações que se repetem nos diversos concertos que Freire faz em cidades espalhadas pelo mundo. Momentos que expressam solidão, constatada e assumida pelo pianista, de um cotidiano intenso. Ao mesmo tempo, é notável a intimidade de Salles consegue registrar nas belas sequências do pianista na casa da amiga e também pianista Martha Argerich. São imagens marcadas por uma certa instabilidade, em função da câmera no ombro, que produz uma subjetividade e uma proximidade maior do diretor e da equipe com os que estão sendo filmados. (Lins e Mesquita, 2008: 34).

Mas *Lóki* é verborrágico e divide em dois grandes momentos a vida e obra de Arnaldo Baptista. Assim, 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, 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 já 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 diretor 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.

Além disso, as imagens não contribuem muito para a construção da biografia, parece que sem elas a apresentação do personagem a partir dos depoimentos e de sua música permanece. É como se estivéssemos escutando um documentário para rádio. Assim como tantos outros documentários de televisão, *Lóki* perpetua a ideia da tv como “rádio com imagens”, paradoxo do tratamento da trilha sonora na televisão, que coloca as imagens como facultativas, muitas vezes libertando os olhos com a construção do discurso calcado no som, principalmente com a palavra, como já apontou Michel Chion (2008: 139).

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.

Estas características de estilo e técnica de produção parecem se desdobrar do gênero informativo da televisão, que segue regras estruturais de apresentação de um fato, acontecimento ou notícia, com clareza, objetividade e concisão. O que assegura ao telespectador um discurso repleto de explicações e reiteraões, sem brechas para ambiguidades, paradoxos e imprecisões. Entretanto, estas mesmas características promovem muito mais a ideia de propaganda do que da exposição de um ponto de vista, o que muitas vezes se espera da produção de um documentário.

Os usos do recurso da entrevista e da montagem de material de arquivo são os principais pontos de sustentação da estrutura discursiva do documentário. A insistência da edição de várias entrevistas encadeadas,

assim como já analisou Jean-Claude Bernardet, no capítulo “A entrevista”, presente na segunda edição do livro *Cineastas e imagens do povo* (2003), não indica um enriquecimento de estratégia narrativa para a prática contemporânea de documentários, ao contrário, demonstra um apelo repetitivo de um mesmo procedimento, que se sustenta também com a ênfase da ilustração via material de arquivo. Em contrapartida, vale lembrar que Jean-Louis Comolli (2008: 86) alerta que mesmo com esta inflação e repetição da fórmula da entrevista, sua prática não significa apenas um recurso fácil, banal e sem desafios.

No documentário, o enlace das entrevistas com o material de arquivo é revelado de maneira interessante no resgate das 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 também com 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 consequência, fica clara a ausência incômoda 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*, canção já analisada, por exemplo, por Daniela dos Santos (2010). 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 a história do rock brasileiro (talvez, o público que mais provavelmente assiste ao documentário), que não são confrontados nos depoimentos e testemunhos. Assim, apesar dos vários narradores, o documentário é montado linearmente, sem pluralidade de versões sobre qualquer fato, impressão ou interpretação de um

acontecimento, numa narrativa estranhamente coerente e sem sintonia com a rebeldia, o barulho e o movimento do rock. Para o público, resta apenas a novidade das imagens do show em Londres, que pontua, como sempre, o reconhecimento do artista no exterior.

Cê tá pensando que eu sou lóki, bicho?

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 explanação 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.

Lóki traz uma reverência à memória, com seu mergulho no passado por intermédio de várias testemunhas e cúmplices, como também de uma pesquisa de indícios e reminiscências da história deste personagem da música via material audiovisual de arquivo, de filmes e produções de TV. Entretanto, o estilo do documentário é marcado pela ideia de “retratar” de

forma simples e direta, seguindo as regras niveladoras do jornalismo audiovisual e, de maneira geral, da própria prática de produção para televisão, 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 análise de sua trilha sonora, o documentário revela o casamento entre a propaganda e o jornalismo, o que historicamente não é nenhuma novidade. O som de *Lóki* é a voz. A montagem do documentário se dá pela palavra. É através do som direto, originário das entrevistas e depoimentos, e do som de arquivo, de outros filmes e programas de televisão que se tem a construção do retrato do músico. A trilha musical, por incrível que possa parecer, não ganha brilho. Trata-se de uma compilação de canções obtida em material de arquivo, sem qualquer destaque especial ou novo tratamento e articulação na montagem do próprio documentário.

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 sobre a recorrente prática jornalística aplicada à 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 apuro 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 à 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 Bibliográficas

- ARBEX JÚNIOR, José (2001), *Showrnalismo: a notícia como espetáculo*, São Paulo: Casa Amarela.
- BAPTISTA, Arnaldo Dias, *Site Oficial*, disponível em: <http://www.arnaldobaptista.com.br>. Consultado em 27-06-2011.
- BERNARDET, Jean-Claude (2003), *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- BISTANE, L. e BACELLAR, L. (2005), *Jornalismo de TV*, São Paulo: Contexto.
- BRITO, Flávio (2009), *A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004)*, São Paulo: Tese de doutorado, Universidade de São Paulo.
- CALADO, Carlos (2004), *Tropicália: a história de uma revolução musical*, São Paulo: 34.
- ____ (1995), *A divina comédia dos mutantes*, São Paulo: 34.
- CANAL BRASIL, *site oficial*, em: <http://canalbrasil.globo.com/> Consultado em 27-06-2011.
- CARVALHO, Márcia (2012), “Escutas da memória: história da música e retrato do músico no documentário musical brasileiro” in *Actas do III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, ASAECA*, Córdoba.
- ____ (2011), “Documentário de televisão: História, Jornalismo e MPB” in *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM)*, Recife-PE.
- ____ (2009), *A canção popular na história do cinema brasileiro*, Campinas: Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas.
- ____ (2006), “O documentário e a prática jornalística” in *Revista PJ:Br*, v.7, pp.01-08, disponível em http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/ensaios7_d.htm. Consultado em 07-07-2011.

- CHION, Michel (2008), *L'audio-vision: son et image au cinema*, Paris: Armand Colin.
- CHACON, Paulo (1995), *O que é rock*, São Paulo: Brasiliense.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: UFMG.
- DIAS, Marcia Tosta (2000), *Os donos da voz – Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, São Paulo: Boitempo Editorial.
- DOLABELA, Marcelo (1987), *ABZ do Rock Brasileiro*, São Paulo: Estrela do Sul.
- DOSSE, François (2009), *O desafio biográfico: escrever uma vida*, São Paulo: USP.
- FAVARETTO, Celso (1996), *Tropicália: alegoria, alegria*, São Paulo: Ateliê Editorial.
- FERREIRA, M. e AMADO, J. (orgs.) (2006), *Usos & abusos da história oral*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- HOLLANDA, Heloísa B. e GONÇALVES, Marcos A. (1982), *Cultura e participação nos anos 60*, São Paulo: Brasiliense.
- JOSÉ, Carmen Lúcia (2003), “História Oral e Documentário Radiofônico: distinções e convergências” in *Revista Conexão*, Caxias do Sul-RS, v. 2, n.3, pp. 121-132.
- LAGE, Nilson (2001), *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*, Rio de Janeiro: Record.
- LINS, Consuelo *et al.* (2011), “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo”, in *Revista Galáxia* (PUCSP), São Paulo, n. 21, pp. 54-67.
- ____ e MESQUITA, Cláudia (2008), *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Zahar.
- MACHADO, Arlindo (2000), *A televisão levada a sério*, São Paulo: Senac.
- MARCONDES FILHO, Ciro (2002), *Comunicação & Jornalismo: a saga dos cães perdidos*, São Paulo: Hacker.

- MATTOS, Sérgio (2008), *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*, Petrópolis: Vozes.
- MESQUITA, Cláudia (2010), “Retratos em diálogo” in *Novos Estudos Cebrap*, n. 86, São Paulo: CEBRAP, março, pp.105-118.
- NAPOLITANO, Marcos (2001), *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*, São Paulo: Annablume.
- ____ (2007), *A síncope das idéias: A questão da tradição na música popular brasileira*, São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- ____ (2010), “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, pp. 132-137.
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- ORTIZ RAMOS, José Mário (1995), *Televisão, publicidade e cultura de massa*, Petrópolis: Vozes.
- PENA, Felipe (2005), *Teoria do Jornalismo*, São Paulo: Contexto.
- ____ (2004), *Teoria da biografia sem fim*, Rio de Janeiro: Maud.
- PRESS BOOK. LOKI ARNALDO BAPTISTA, Canal Brasil / PALAVRA Assessoria em Comunicação, Rio de Janeiro, 2009.
- RAMOS, Fernão (2008), *Mas afinal...O que é mesmo documentário?*, São Paulo: Senac.
- RIBEIRO, Ana P. G. et al., (org.) (2010), *História da Televisão no Brasil*, São Paulo: Contexto.
- SANTOS, Daniela Vieira dos (2010), *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*, São Paulo: Annablume.
- SCHWARZ, Roberto (2001), *Cultura e Política*, São Paulo: Paz e Terra.
- SEVARIANO, Jairo (2008), *Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade*, São Paulo: 34.
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da (1991), *O adiantado da hora: a influência americana sobre o jornalismo brasileiro*, São Paulo: Summus.

- SOBRINHO, Gilberto Alexandre (2010), “Sobre Televisão Experimental: Teodorico, O Imperador do Sertão, de Eduardo Coutinho, e o Globo Repórter” in *Revista Eco-Pós*, v. 13, n. 2, pp. 67-84, disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/issue/view/24>
Consultado em 06-07-2011.
- TATIT, Luiz (2004), *O século da canção*, Cotia: Ateliê Editorial.
- TRAQUINA, Nelson (2005), *Teorias do Jornalismo*, Florianópolis: Insular.
- VILAS BOAS, Sérgio (2002), *Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens*, São Paulo: Summus.
- WINSTON, Brian (2005), “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital” in Maria Dora Mourão e Amir Labaki (orgs), *O cinema do real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 14-25.

Filmografia

- Coração Vagabundo* (2008), de Fernando Grostein Andrade.
- Fabricando Tom Zé* (2006), de Décio Matos Jr
- Lóki: Arnaldo Baptista* (2009), de Paulo Henrique Fontenelle.
- Maldito Popular Brasileiro* (1990), de Patrícia Moran.
- Mutantes* (1970), de Antônio Carlos da Fontoura.
- MVTANTES*, (2006), de Hugo Prata.
- Nasci para bailar – João Donato: Havana-Rio* (2009), de Tetê Moraes.
- Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles.
- Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), de Eduardo Coutinho.
- Uma noite em 67* (2010), de Renato Terra e Ricardo Calil.