
CINEBIOGRAFIAS DE “HERÓIS BRASILEIROS”: UM GÊNERO “GLOBAL”

BIOPICS OF “BRAZILIAN HEROES”: A “GLOBAL” GENRE

David Terao

Universidade Estadual de Campinas

Resumo

A cinebiografia (*biopic*) é um dos principais gêneros de Hollywood desde a era de ouro dos estúdios até hoje. Os filmes do gênero têm base na fama e no talento fortuitamente atribuídos a indivíduos extraordinários, cujas trajetórias são fortemente codificadas em convenções narrativas que elogiam suas enormes contribuições para a sociedade ao mesmo tempo em que trazem um sentido conservador que espelha a ideologia norte-americana de inovação sem alterações nas estruturas sociais. No cinema brasileiro, por sua vez, as biopics se consolidaram como uma fórmula de sucesso a partir de co-produções da Globo Filmes, produtora que tem na cinebiografia seu maior gênero ao lado das comédias. Por meio de narrativas de brasileiros heróicos, fortemente marcadas pelo melodrama, as cinebiografias serviram como um meio de conectar os princípios de mercado e o projeto de integração nacional da Rede Globo ao mesmo tempo em que se constituíram como um fator influente para construir a percepção pública sobre a história do Brasil.

Palavras-chave: Cinebiografias; Gêneros cinematográficos; Globo Filmes.

Abstract

The biopic has been one of Hollywood's main genres since the golden age of the studios until today. Films in this genre are based on the fame and talent fortuitously attributed to extraordinary individuals, whose trajectories are strongly codified in narrative conventions that praise their enormous contributions to society while at the same time convey a conservative sense that reflects the North American ideology of innovation without altering social structures. In Brazilian cinema, in turn, biopics have consolidated themselves as a successful formula through co-productions by Globo Filmes, a production company that has biopics as its largest genre alongside comedies. Through narratives of heroic Brazilians, strongly marked by melodrama, biopics served as a means of connecting Rede Globo's market principles and national integration project while also constituting an influential factor in shaping public perception of Brazilian history.

Keywords: Biopics; Film genres; Globo Filmes.

1 INTRODUÇÃO

Observar gêneros cinematográficos no cinema brasileiro é uma tarefa especialmente espinhosa levando em conta que a produção de filmes nesses termos é esparsa, com exceção das diferentes formas de comédia, gênero primordial no Brasil desde o período das chanchadas dos estúdios das décadas de 1930 a 1950 e que até hoje reúne os principais sucessos de bilheteria do país (Schvarzman, 2018, 546-547). Afinal, os gêneros enquanto uma categoria de padronização industrial é formados a partir de ciclos de filmes desenvolvidos pelos estúdios para dar identidade à produção vigente e desenvolver assim novas categorias de classificação para os produtos de sucesso (Altman, 1999, p. 60-62). Um gênero cinematográfico é formado e replicado através de uma dinâmica de padronização e inovação, garantindo a celeridade e a rentabilidade da produção, de modo que novos filmes renovem a fórmula fílmica estabelecida pelo modelo criado através das convenções narrativas (Moine, 2008, p. 63-65). Dado o histórico de desindustrialização do cinema brasileiro e a consequente inconstância de um modelo de produção ao longo das décadas, os referidos ciclos de produção que se pode estudar no Brasil são o já referido das chanchadas e o das pornochanchadas nas décadas de 1970 e 1980, enquanto que estudos sobre gêneros modelados segundo Hollywood, tais como o horror e a ficção científica, se dão através de mapeamentos de produções esparsas ao longo de toda a história de nosso cinema, demonstrando uma desconcentração na produção de filmes segundo tais convenções.

Contudo, o caso das cinebiografias (*biopics*) revela um ciclo muito mais claro a partir dos anos 2000, formando um gênero cinematográfico facilmente identificado tanto pelo público quanto por pesquisadores, uma vez que se tornou frequente entre os lançamentos nacionais ano após ano. Se até então obras como *Tico tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952) e *Estrada da vida* (Nelson Pereira dos Santos, 1979) eram casos isolados nos seus respectivos períodos, a partir da década de 1990 o período da Retomada viu ressurgir, em meio a diversas reconstituições históricas, a reconstituição da vida de personalidades brasileiras em *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *Cruz e Souza - o poeta do desterro* (Sylvio Back, 1998), *Mauá - o imperador e o rei* (Sérgio Rezende,

1999) e *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002). Mas a consolidação da estrutura de produção que tornou a cinebiografia um gênero cinematográfico amplamente reconhecido se deu através da participação direta da Globo Filmes na co-produção ou na promoção do filme através de *cross media*.

A partir de meados dos anos 2000, uma profusão de histórias de brasileiros e brasileiras reais ganha as telas de cinema ao lado das comédias como o gênero mais constante na filmografia brasileira, consolidando ao mesmo tempo um modelo no retrato de celebridades, artistas e políticos como figuras de consenso e moralização do público, apresentando a história e a cultura do Brasil através de narrativas individuais de sucesso que corroboram ideologicamente com valores de meritocracia e superação das dificuldades, recortando a vida dessas personalidades por uma lente doméstica, familiar e fortemente apolítica.

Para compreender como isso se dá, o presente artigo abordará os principais sentidos da cinebiografia no cinema brasileiro enquanto um gênero que modela figuras políticas e artistas célebres enquanto heróis nacionais a partir da intervenção “global” no processo criativo. Primeiramente revisitaremos como as *biopics* se estabeleceram como gênero cinematográfico em Hollywood e quais seus principais elementos narrativos e formais. Depois, compreenderemos o papel da Globo Filmes no cinema brasileiro e como ela molda produções para o cinema segundo o padrão de qualidade já presente em seus produtos televisivos. Por fim, analisaremos alguns momentos de algumas cinebiografias brasileiras para analisar como suas narrativas são construídas especificamente através de características do romance de formação e do melodrama de modo a espelhar certa ideologia liberal que se estabeleceu no cinema brasileiro a partir da Retomada.

2 BIOPICS HOLLYWOODIANAS: BREVE HISTÓRICO DO GÊNERO

“Um filme biográfico é aquele que retrata a vida de uma pessoa histórica, do passado ou do presente¹” (Custen, 1992, p. 5, tradução minha). Partindo desta definição, George F. Custen (1992) observa que a expressão biográfica é encontrada

¹ a biographical film is one that depicts the life of a historical person, past or present

desde os primórdios do cinema nas recriações de eventos reais como *The execution of Mary Queen of Scots* (Alfred Clark, 1895) ou *The Battle of Manila Bay* (J. Stuart Blackton, 1898), nos primeiros registros de vidas célebres como *Molière* (Léonce Perret, 1909) e *Queen Elizabeth* (Louis Mercanton, Henri Desfontaines, 1912) e posteriormente em obras como *Danton* (Dimitri Buchowetski, 1920) e *Napoleão* (Abel Gance, 1927). Contudo, foi na década de 1930 que a Warner Bros criou o primeiro grande ciclo de cinebiografias nos estúdios de Hollywood, denominado por Custen como “o ciclo do homem grandioso²” (Custen, 1992, p. 2, tradução minha). Para Custen, as narrativas destas figuras célebres são pensadas a partir da própria construção de Hollywood para o público, espelhando “a história como a indústria cinematográfica, homens grandiosos como o *star system*³” (ibid, p. 18, tradução minha).

Tendo como tema central “uma noção pública mutável de fama⁴” (ibid, p. 7, tradução minha), a *biopic* constrói, a nível de narrativa, a vida de uma pessoa famosa através de uma série de estratégias específicas. A primeira delas trata-se de localizar o tempo da narração *in medias res*, ou seja, no meio dos acontecimentos da vida adulta, caracterizando uma vida auto-inventada, refletindo o ideal do “self-made man” norte-americano (ibid, p. 150-152). Esta afirmação do indivíduo sobre a comunidade torna o papel da família algo consideravelmente pequeno nas *biopics*, (ibid, p. 152-158) de modo que o contato humano vem da imposição narrativa da amizade e do romance heterossexual, em relações assimétricas em que o protagonista famoso recebe dos seus, mas pouco dá em retorno., uma vez que estas pessoas próximas servem mais como motivadoras ou como representação das reações do público às atitudes da pessoa retratada (ibid, p. 158-165). A fama e o sucesso são justificados através de causalidades atribuídas a algum fator individualizante como uma dádiva divina, uma herança familiar ou o resultado de trabalho duro e uma atmosfera social favorável, com o filme atribuindo uma motivação clara para que o personagem se transforme em alguém de enorme fama. No caso de biografias de figuras ligadas ao entretenimento, a personalidade delas é apresentada como uma dissonância entre as ações da vida real e

² great man cycle

³ history as he film industry, great men as the star system

⁴ a shifting public notion of fame

as apresentações de palco, isolando a dualidade presente em todas as pessoas a uma condição anormal dificilmente assimilada ao cotidiano, o que permite que o espectador comum entre em contato com o talento dos famosos representados como um “duplo” que não pode ser reproduzido fora da esfera do espetáculo (Custen, 1992 p. 165-169). As biografias de figuras do entretenimento em específico apresentam três movimentos principais: uma cena reveladora do talento do artista como um grande golpe do destino, a demonstração da resistência do público à novidade e o desafio de vencê-la pela apresentação da inovação ao longo da narrativa (*ibid*, p. 206-211).

A encenação do filme, por sua vez, é marcada por certos clichês descritivos da vida da pessoa retratada, como a introdução através de títulos de abertura que descrevem o contexto em que a pessoa famosa ganhou notoriedade, de modo que o filme se torna uma reencenação de fatos apresentados com certeza e credibilidade (*ibid*, p. 165-168). Há também o uso tanto dos flashbacks quanto da montagem acelerada de acontecimentos para criar um sentido próprio de tempo na biografia, ora retomando dados históricos anteriores à fama, ora abreviando sequências de fatos que levaram ao sucesso dos personagens (*ibid*, p. 182-186). Por fim, o fundamental para a garantia do sucesso de uma *biopic* é a incorporação da figura histórica pela estrela de cinema, que completa a criação de uma persona histórica em um filme, de modo a mascarar os traços poucos atraentes destes famosos com a imagem celebrada dos atores e atrizes (*ibid*, p. 193).

Todas essas características são amarradas pelos valores comuns de democracia e romance, validando a ideia de entretenimento popular representado pelos filmes em si, ao mesmo tempo que sugere o benefício de ter famosos nas comunidades por indicarem cidadãos comuns o caminho correto para a ciência e para as artes (*ibid*, p. 175-176). Embora os antagonistas da pessoa famosa, representem um poder social hostil, abusivo e reacionário, há pouco aprofundamento em algum tipo de crítica do *status quo*, reforçando o conservadorismo de Hollywood, de modo que é sugerido que os males da sociedade podem ser curados por certa mudança social, mas sem abalar o poder dominante (*ibid*, p. 186-190).

Através desta estrutura base, as *biopics* se tornaram um gênero replicado por Hollywood ao longo de toda sua história, mantendo sempre a função de viver uma

história para o espectador, introduzindo o assunto da biografia no panteão da mitologia cultural, demonstrando o porquê de seu pertencimento a essa esfera, conforme aponta Dennis Bingham (2010, p. 10). Em uma tentativa de sistematização dos estágios de desenvolvimento das *biopics*, Bingham atribui o período clássico e o momento de refinamento do gênero às produções localizadas entre as décadas de 1930 e 1950, tendo um momento de arrefecimento nas décadas de 1960 e 1970, e a partir da década de 1980 um *revival* devido à transição da cinebiografia de um gênero de produtores para um meio de expressão de cineastas autores em filmes como *Touro indomável* (Raging Bull, Martin Scorsese, 1980), *O último imperador* (The last emperor, Bernardo Bertolucci, 1987) e *Malcolm X* (Spike Lee, 1992). Em meio à maturação do gênero ao longo do Século XX, houve fases de paródia e autorreflexividade que se reinventaram em diferentes períodos, e cuja desconstrução foi reincorporada no período neoclássico dos anos 2000 juntamente com os elementos celebratórios e realistas que marcaram a era de ouro das *biopics* (Bingham, p. 17-20). Se, como observa Bingham, inicialmente o termo *biopic* foi utilizado de forma pejorativa, havendo casos em que cineastas se recusavam a chamar seus filmes sobre figuras históricas de *biopics* e outros em que críticos utilizavam o termo com condescendência, se recusando a reconhecê-lo como um gênero cinematográfico com convenções e desenvolvimento histórico próprios, a partir de 2004 passa a haver uma mudança de atitude em relação às *biopics*, que passam a ser promovidas como tal sem meias-palavras, em resposta aos triunfos de bilheteria de *Erin Brockovich - Uma mulher de talento* (Erin Brockovich, Steven Soderbergh, 2000), *Uma mente brilhante* (A brilliant mind, Ron Howard, 2001) e *Prenda-me se for capaz* (Catch me if you can, Steven Spielberg, 2003) (*ibid*, p. 11-14).

Assim, Hollywood tem nas *biopics* um meio profícuo de se auto-validar pela narrativa de personagens históricos, da mesma forma que se apropria das vidas de personagens históricos para moldá-las em narrativas de consenso que geram entretenimento pela através da admiração por percursos notáveis ao mesmo tempo que sugerem que é possível “mudar o mundo” sem alterar radicalmente a ordem das coisas. Salvo exceções em que vidas revolucionárias são retratadas como tal para demonstrar a importância de transformações sociais e culturais para mulheres, pessoas LGBTQIAPN+ e comunidades racializadas, as cinebiografias formam um gênero

conservador, que espelha a fama como o destino de alguns poucos extraordinários que merecem um lugar acima dos demais, embora o drama das narrativas os torne para o público “alguém assim como nós”.

A validação crítica trazida à força pelo prestígio acumulado de tais em premiações ao longo das décadas, com óscares laureando tanto produtores e cineastas quanto atores e atrizes, se refletiu em uma reprodução da cinebiografia como modelo de filme de sucesso no cinema mundial, de modo que o Brasil passou a ter também a partir do ano de 2004 a incorporação das convenções das *biopics* em uma série de filmes de grande sucesso, devido sobretudo à força da Globo Filmes na concepção dos projetos e na promoção das obras nas salas de cinema. É necessário, antes de adentrar as particularidades da cinebiografia brasileira, compreender o contexto de atuação da Globo Filmes no cinema nacional assim como a ideologia que circunda suas produções.

3 CONTEXTO BRASILEIRO DE FORMAÇÃO DO GÊNERO: O “PADRÃO GLOBO” DE QUALIDADE E O NACIONAL-MERCADOLÓGICO

A percepção sobre o ideário artístico e mercadológico que deve pautar o cinema brasileiro, bem como a noção de “nacional” que o acompanha a partir da década de 1990 é resultado direto das políticas implementadas durante o período da chamada “retomada do cinema brasileiro”, contexto que retoma o volume de produção cinematográfica após o fechamento da Embrafilmes e demais mecanismos estatais de fomento por Fernando Collor e no qual surge a Globo Filmes. A partir do governo Fernando Henrique Cardoso na presidência, substitui-se o esvaziamento do papel do estado na cultura trazido por Collor por um equilíbrio entre mercado e Estado, aproveitando a euforia da redemocratização e da recém conquistada estabilidade inflacionária para ressignificar abertura comercial e privatizações em um discurso de reforma institucional, criando uma política estatal de intermediação entre a produção cultural e as empresas privadas, conforme observa Marcelo Ikeda (2022, p. 63-66).

Assim, criava-se um projeto de cinema que, tal como o Estado-nação, deveria ser integrada nos rumos da economia mundial, de modo que “o ‘cinema da retomada’ privilegiava obras que inserissem o cinema brasileiro no mercado internacional, num contexto de trocas transnacionais, ou ainda, como parte de um *world cinema*,

sintetizado na fórmula ‘tema nacional, estética universal’” (Ikeda, 2022, p. 66-67). Nisso, passou-se a pautar no Brasil o fomento a partir de políticas de leis de incentivo indireto, através do investimento de empresas em vez de órgãos estatais, bem como uma nova imagem de qualidade que se distanciasse do estereótipo vulgar associado ao nosso cinema pela Boca do Lixo e à pornochanchada (*ibid*, p. 31-32).

A Rede Globo de Televisão, mesmo antes da fundação da Globo Filmes, já trazia a influência do padrão televisivo sobre o cinema pela agilidade de produção e a importação do *star system* conhecido das telenovelas e seriados, como observa Pedro Butcher (2006, p. 64-66). A partir de 1998, no entanto, o braço da emissora na produção cinematográfica surge como um projeto inicialmente pensado para as funções de coprodutora e distribuidora de longas-metragens nacionais, mas depois voltado unicamente para a produção e coprodução de filmes, em três modalidades distintas: a transformação de minisséries em longas-metragens; o desenvolvimento de veículos cinematográficos para as estrelas da emissora; ou a participação em “filmes de qualidade” com potencial comercial vindos de outros produtores (Butcher, 2006, p. 71). A modalidade de associação com produtores de fora se mostrou aquela de mais sucesso dentro da produtora. Ela funciona não a partir do aporte direto de recursos e sim da disponibilização de um espaço de mídia para o momento do lançamento, um “capital virtual” na forma da chamada *cross media* (citação e promoção nos programas da emissora), bem como de uma parceria de desenvolvimento dos projetos na fase do roteiro, visando aplicar uma visão comercial que alinhe os produtos ao “padrão Globo de qualidade” (*ibid*, p. 75-77).

Tal padrão reflete uma reconfiguração ideológica do conceito de “nacional” que possibilitou a Rede Globo se firmar como o grupo hegemônico de telecomunicação no Brasil a partir da década de 1960. O “nacional” enquanto uma categoria que orientava a prática política da esquerda difundida junto a todo o povo brasileiro se converteu na defesa da ideia de “nacional” como uma categoria de consumo, no qual a televisão teve um papel fundamental. O Estado autoritário militar, com sua política de “integração nacional”, investiu na tecnologia necessária para que a televisão fosse efetivamente desenvolvida, realizando assim uma ponte entre os interesses empresariais dos grandes grupos de comunicação e aqueles do regime (Ortiz, 1995, p. 118).

Com a consolidação de um mercado de bens culturais, também a noção de nacional se transforma. Vimos que a consolidação da televisão no Brasil se associava à ideia de seu desenvolvimento como veículo de integração nacional; vinculava-se desta forma, a proposta de construção da moderna sociedade ao crescimento e à unificação dos mercados locais. A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura-mercado-consumo (*ibid*, p. 164-165)

Assim, tal como a Rede Globo de Televisão é o canal de televisão que visa integrar todos os telespectadores do Brasil, a Globo Filmes é a empresa produtora/distribuidora que visa criar filmes amplamente aceitos pelo território brasileiro, espelhando sua hegemonia televisiva consolidada há 60 anos, propondo um cinema “nacional” de valores universais, alinhados a uma democratização que reforçava a ideia de uma identidade comum a todos os brasileiros através de produtos consumidos em rede. Tal garantia de qualidade só pode ser alcançada através do que Ikeda denomina o “equilíbrio conciliatório” prescrito na Retomada entre a discussão de questões sociais relevantes e o alto potencial de público (Ikeda, 2022, p. 88).

Se as produções da Globo Filmes no início dos anos 2000 se basearam na “reciclagem” do material das séries de comédia produzidas pelo canal de televisão, como foi o caso de *O auto da compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Os Normais* (José Alvarenga Júnior, 2003) e *Casseta e Planeta - a taça do mundo é nossa* (Lula Buarque, 2003) e depois no desenvolvimento da comédia como o gênero dominante no cinema brasileiro até o auge no ano de 2009, como lembra Sheila Schvarzman (2018, p. 548-551), o que garante a relevância social e artística em seu catálogo são as cinebiografias que a produtora modela como referência de sucesso a partir de 2004. Em 20 anos, de 2004 a 2024⁵, temos 39 lançamentos de filmes do gênero, dos quais apenas 11 não

⁵ Para referência, foi usada a “Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição 1995 a 2024”, disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2024r.pdf>

possuem participação da produtora, sendo 27 lançamentos envolvendo o grupo Globo, conforme discriminado na tabela a seguir⁶:

Cinebiografias lançadas no Brasil entre 2004 e 2024	
Filme, diretor e ano	Participação da Globo Filmes na co-produção ou no lançamento?
Cazuza - O tempo não para (Sandra Werneck, Walter Carvalho, 2004)	Sim
Olga (Jayme Monjardim, 2004)	Sim
2 Filhos De Francisco: A História De Zezé Di Camargo E Luciano (Breno Silveira, 2005)	Sim
Garrincha, Estrela Solitária (Milton Alencar Jr, 2005)	Não
Zuzu Angel (Sérgio Rezende, 2006)	Sim
Noel - Poeta Da Vila (Ricardo Van Steen, 2007)	Sim
Meu Nome Não é Johnny (Mauro Lima, 2008)	Sim
Jean Charles (Henrique Goldman, 2009)	Sim
Chico Xavier (Daniel Filho, 2010)	Sim
Lula, O Filho Do Brasil (Fábio Barreto, 2010)	Sim
VIPs (Toniko Melo, 2011)	Sim
Gonzaga - De Pai Para Filho (Breno Silveira, 2012)	Sim
Heleno (José Henrique Fonseca, 2012)	Sim
Getúlio (João Jardim, 2014)	Sim
Irmã Dulce (Vicente Amorim, 2014)	Sim

⁶ Para filtrar as cinebiografias, considerou-se apenas os filmes centrados no percurso de vidas individuais e na construção de sua carreira e legado nacional, de modo que filmes sobre acontecimentos históricos que trazem à tona personagens reais, mas não sejam uma narrativa em torno de sua trajetória de vida, como *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2006), *Xingu* (Cao Hamburger, 2012) ou *Angela* (Hugo Prata, 2023) não foram considerados.

Cinebiografias lançadas no Brasil entre 2004 e 2024	
Não Pare na Pista - A Melhor História de Paulo Coelho (Daniel Augusto, 2014)	Sim
Tim Maia (Mauro Lima, 2014)	Sim
Chatô - O Rei do Brasil (Guilherme Fontes, 2015)	Não
Mais Forte Que o Mundo: A História de José Aldo (Afonso Poyart, 2016)	Sim
Elis (Hugo Prata, 2016)	Sim
Nise - O Coração da Loucura (Roberto Berliner, 2016)	Não
Bingo - O Rei Das Manhãs (Daniel Rezende, 2017)	Sim
João, o Maestro (Mauro Lima, 2017)	Sim
Joaquim (Marcelo Gomes, 2017)	Não
Legalize Já - Amizade Nunca Morre (Johnny Araújo, Gustavo Bonafé, 2018)	Não
O Paciente, O Caso Tancredo Neves (Sérgio Rezende, 2018)	Sim
Hebe - A Estrela Do Brasil (Maurício Farias, 2019)	Sim
Minha Fama de Mau (Lui Farias, 2019)	Sim
Simonal (Leonardo Domingues, 2019)	Sim
Marighella (Wagner Moura, 2021)	Sim
Pixinguinha, Um Homem Carinhoso (Denise Nunes Saraceni, 2021)	Sim
Elke - Tudo ou Nada (Dida Andrade, Andradina Azevedo, 2022)	Não
Porfírio Do Amaral - A Verdade Sobre O Samba (Caio Rubens, 2022)	Não

Cinebiografias lançadas no Brasil entre 2004 e 2024	
Mamonas Assassinas (Edson Spinello, 2023)	Não
Meu Nome é Gal (Dandara Ferreira, Lô Politi, 2023)	Sim
Mussum, o filmis (Sílvio de Miranda Guindane, 2023)	Sim
Nosso Sonho (Eduardo Leonel Albergaria, 2023)	Sim
Meu Sangue Ferve Por Você (Paulo Machline, 2024)	Não
Sílvio (Marcelo Antunez, 2024)	Não

O sentido que a Globo Filmes impõe a esses filmes é a ressignificação de trajetórias de ascensão social e política pela neutralização do aprofundamento narrativo nas questões estruturais que envolvem as dificuldades socioeconômicas vivenciada pelos personagens, bem como de sua ideologia quando associada à esquerda radical, como veremos mais detalhadamente a seguir. Tal como na *biopic* hollywoodiana, as vidas célebres de brasileiros servem como objeto de consenso ao atenuar nelas quaisquer contradições à lógica de mercado em que apenas poucos excepcionais podem (e “merecem”) um lugar ao sol em uma sociedade desigual. Tal excepcionalidade exemplar de indivíduos que guiam o país à excelência por seu dom “natural” de vencer os problemas sociais e se destacar na multidão é especialmente motivado pelo alinhamento ao ideal de redemocratização pela abertura econômica que pauta a política brasileira a partir dos anos 1990 e tem nestes “nobres brasileiros” um emblema de sua ideologia. Para compreender esta relação, é preciso ler a cinebiografia como um gênero que narra mais do que a vida de brasileiros famosos: trata-se de um catálogo de histórias de heróis brasileiros, no sentido mais romântico e despolitizado que o termo carrega.

3 HISTÓRIAS DE HERÓIS BRASILEIROS

Custen comenta que as *biopics* tiveram uma enorme importância para a construção de uma “história pública” para o público norte-americano, uma vez que a fonte histórica a respeito do passado dos Estados Unidos para boa parte do país foi formada pelas narrativas de mídia massiva como o cinema (Custen, 1992, p. 12). Da mesma forma, buscou-se, a partir das cinebiografias brasileiras, construir em torno de certas vidas célebres a imagem do artista ou figura política como herói nacional. Afinal, como observa José Murilo de Carvalho (1998) ao analisar a construção mítica de Tiradentes como grande herói da causa republicana:

Heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São, por isso, instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos. Não há regime que não promova o culto de seus heróis e não possua seu panteão cívico. (...) Herói que se preze tem de ter, de algum modo, a cara da nação (Carvalho, 1998, p. 55).

A diferenciação entre a *biopic* hollywoodiana e aquela construída pela Globo Filmes é que enquanto o gênero norte-americano aborda a “fama”, o brasileiro aborda um heroísmo diante de cenários políticos repressores em diferentes períodos históricos, notadamente a ditadura militar, e da desigualdade social no Brasil, destacando nos indivíduos representados um caráter virtuoso por sua capacidade de se sobressair (e de sofrer imensamente no processo) às dificuldades, como numa reprodução da máxima “brasileiro não desiste nunca” em emblemas de figuras históricas. Este heroísmo é marcado pela exibição de uma enorme eloquência capaz de inspirar as massas, pelo grande talento artístico, pelo apreço pelos ideais políticos, mas sobretudo pela articulação do *pathos* pelo discurso fílmico, sobretudo na relação dos personagens com seus familiares, de modo que, ao contrário da *biopic* hollywoodiana, a centralidade da relação familiar é fundamental para as narrativas das cinebiografias brasileiras.

Narrativamente, a trajetória destes heróis brasileiros é marcada pela apropriação tanto de elementos do melodrama quanto do romance de formação, modos narrativos apresentados isoladamente nos dois primeiros lançamentos de cinebiografias com participação da Globo Filmes, ambos de 2004: *Olga* (Jayme Monjardim) e *Cazuza, o tempo não para* (Sandra Werneck, Walter Carvalho).

No melodrama, a forte polarização moral entre bem e mal surge acompanhada de uma investigação sobre as ideias ou pressupostos morais que, em conflito, geral sofrimento entre as pessoas (Zarzosa, 2010, p. 245-247), em uma dramatização que se vale de estratégias narrativas que têm como ponto comum a ideia de “excesso”, ou seja, aquilo que gera a mobilização de reações sensoriais e sentimentais da plateia (Baltar, 2012, p.129). Para Mariana Baltar (2019), as três estratégias narrativas que mobilizam o “excesso” no melodrama são a obviedade - o olhar claro sob a superfície das relações apresentadas na trama, à semelhança de um olhar público para um ambiente privado - (Baltar, 2019, p. 124), a simbolização exacerbada, a elevação de um elemento visual como um símbolo que gera reconhecimento moral (*ibid*, 2019, p. 133) e a antecipação, ou seja, a suspensão do tempo narrativo que faz com que o espectador saiba de antemão que algum grande evento dramático vai acontecer, de modo que quando ele ocorre diante do personagem, gera-se uma sensação de ter chegado “tarde demais”, ativando um *pathos* que gera enorme comoção no público (*ibid*, 2019, p. 126-127).

A partir de *Olga*, vemos como o heroísmo se concentra na figura de uma figura de vítima conforme convencionada pelo melodrama através dos séculos. Inicialmente apresentando Olga Benário (Camila Morgado) como a dissidente comunista de uma família judia alemã burguesa, o filme logo muda o tom da representação de sua protagonista a partir de seu encontro com Luís Carlos Prestes (Caco Ciocler), que se torna seu companheiro romântico e de luta contra o Estado Novo. Olga, mais que militante, é uma mulher que personifica a devoção romântica a um homem e que, embora seja ligada à luta armada, é enquadrada como figura de inocência enquanto mãe separada de sua filha no campo de concentração nazista para o qual Getúlio Vargas (Osmar Prado), aqui figura de trejeitos vilanescos, a envia como “um presente para Hitler”. Nesse sentido, é possível inscrever *Olga* no chamado “filme melodramático de Holocausto”, uma vez que se vale de certo exibicionismo do sofrimento do corpo torturado de mulheres vítimas da barbárie nazista (Kerner, 2011, p. 130). A imagem de Benário careca andando sob a neve para enfrentar seu trágico destino nas câmaras de gás a enquadra como mártir da luta contra a repressão no Brasil, embora anacronicamente essa repressão seja aquela vivida entre 1937 e 1945 sob Vargas, ao

mesmo tempo em que alinha o filme a uma tendência mundial de filmes com a temática do martírio dos judeus no nazismo como *A lista de Schindler* (The Schindler's list, Steven Spielberg, 1993) e *O pianista* (The Pianist, Roman Polanski, 2002).

As características do romance de formação, que teve dentre suas principais obras “Os sofrimentos do Jovem Werther” de Goethe e “David Copperfield” de Dickens, por sua vez, vem à tona a partir da evolução de um protagonista que impõe sua personalidade individual, marcada por um comportamento heróico que desafia as convenções de seu tempo, levando o mundo a evoluir junto com ele:

Em um plano teleológico, tal protagonista aprenderia, por fases bem definidas, a conviver com os segredos e problemas da existência intraindividual e interindividual, tornando-se apta a realizar suas experiências integrativas e produtivas, de acordo com o que seria uma inabalável integridade de espírito e de caráter conseguida no término da formação (Santana, 2003, p. 36)

Em *Cazuza*, é narrado como a vida do jovem Agenor (Daniel de Oliveira), em meio a episódios despreocupados de curtição, faz parte da construção do fenômeno musical do Barão Vermelho e depois se torna ela mesmo objeto de fama estrondosa no Brasil inteiro. Menos preocupado com a relação do artista com seus pais João (Reginaldo Faria) e Lucinha Araújo (Marieta Severo), cuja presença no filme serve mais para aterrar o gênio boêmio na vida real, o filme explora principalmente a personalidade inflamada de Cazuza, em festas de sexo, shows de rock ou declamações de poesia que chegam a incomodar um casal de burgueses num restaurante chique, de modo a estabelecer a imagem do artista como aquela de alguém inconformado com seu próprio lugar de origem, embora este seja aquele da elite carioca. Mesmo em seus momentos finais, quando padece da AIDS, o melodrama é contido, de modo que o sofrimento de Cazuza é atenuado pela sua verve teimosa e seu enorme desejo de seguir gravando mesmo fortemente debilitado, mostrando até o fim sua vida como um exemplo de juventude criativa e indomável.

Pode-se, através dessas duas cinebiografias lançadas no mesmo ano, perceber a diferença de dois tipos de heróis narrados dentro deste gênero: há por um lado um heroísmo determinado pela virtude melodramática que se dá em oposição a um mundo

repleto de vilania que castiga o protagonismo com inúmeras provações e até mesmo com a morte, mas também há um heroísmo marcado pela criatividade e pela impetuosidade de jovens que desafiam as convenções sociais de seu tempo. Respectivamente, tais heroísmos correspondem com maior frequência respectivamente à narrativas de mulheres e homens, conforme demonstrado nas vidas de Olga Benário e Cazusa, uma vez que a construção das *biopics* se deu pelo essencialismo das experiências de gênero:

Filmes sobre homens passaram de celebratórios para retratos “com todos os defeitos”, depois para investigativos, depois para pós-modernos e paródicos. Biografias de mulheres, por outro lado, são sobrecarregadas por mitos de sofrimento, vitimização e fracasso perpetuados por uma cultura cujos filmes revelam um medo agudo de mulheres no domínio público. Biografias femininas podem ser tornadas empoderadoras apenas por uma aplicação consciente e deliberada de um ponto de vista feminista⁷ (Bingham, 2010, p. 10, tradução minha)

Apesar dessa fixidez inicial dos heroísmos distintos que cabem a homens e mulheres, pode-se dizer que a cinebiografia é um gênero melodramático. Para além de *Cazusa*, que pode ser visto como uma exceção ao caráter melodramático do gênero, as cinebiografias que isolam características do herói do romance de formação sem uma presença forte do modo melodramático são aquelas que se voltam para anti-heróis brasileiros, no caso das cinebiografias de criminosos *Meu nome não é Johnny* (Mauro Lima, 2008) e *Vips* (Toniko Melo, 2011), que tratam respectivamente de João Guilherme Estrella, jovem de classe média alta que ganha projeção no tráfico de drogas no Rio de Janeiro e Marcelo Nascimento da Rocha, estelionatário que teve fama por se passar pelo filho do dono da rede de aviação Gol. Para nos aprofundarmos nas dinâmicas melodramáticas com que as cinebiografias brasileiras heroizam famosos, observemos as cenas de alguns filmes.

Em *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), a protagonista-título, estilista da alta sociedade, adere à militância contra a repressão da Ditadura Militar após a busca por seu filho desaparecido, um militante de esquerda, revelar que ele foi assassinado pelo

⁷ Films about men have gone from celebratory to warts-and-all to investigatory to postmodern and parodic. Biopics of women, on the other hand, are weighted down by myths of suffering, victimization, and failure perpetuated by a culture whose films reveal an acute fear of women in the public realm. Female biopics can be made empowering only by a conscious and deliberate application of a feminist point of view (Bingham, 2010, p. 10)

regime e enterrado em vala comum. O ultraje maior se dá no julgamento de seu filho morto em um tribunal militar. Após obter finalmente o veredito de inocente para seu filho Stuart, Zuzu (Patrícia Pillar) vai com sua amiga Elke Maravilha (Luana Piovani) assistir um show numa casa noturna. A atmosfera de espetáculo de cabaré tão comum no melodrama cinematográfico dos filmes de Rainer Werner Fassbinder aos de Pedro Almodóvar dá lugar a uma apresentação da própria Elke Maravilha, que entoia a canção alemã *In den Kasernen*, celebradamente interpretada por Marlene Dietrich no período da Segunda Guerra, cujo texto relata em tom melancólico o cotidiano de soldados que abandonam “mulheres bonitas” para partirem em combate e matarem “irmãos de pessoas”. A canção ganha outro significado dentro do contexto de repressão do regime militar e é ressignificada na cena seguinte, trazida em uma versão instrumental como a trilha de um desfile de moda apresenta que uma nova coleção da marca Zuzu Angel com estampas de soldados, canhões e pássaros engaiolados diante de uma alta sociedade emudecida. Após todas as modelos atravessarem a passarela, Zuzu surge em um vestido e véu pretos, que remetem à iconografia católica das Virgem Maria, trazendo em mãos o retrato de Stuart, cuja cópia é distribuída ao público como a imagem de um “santinho” de missa. Assim, a moda de alta costura ganha contornos de protesto e a imagem da mãe do militante socialista de esquerda é santificada pelo luto, invadindo irreversivelmente o imaginário do público (Figuras 1-4).

Figuras 1-4: o protesto pela moda e a santificação da mãe em luto



Fonte: Zuzu Angel

2 Filhos de Francisco: a história de Zezé di Camargo & Luciano (Breno Silveira, 2005), traz uma melodramatização da vida de Zezé di Camargo e Luciano pelo *melos* no qual baseia sua encenação: a canção-motivo “No dia em que saí de casa”:

Com diferentes arranjos e momentos, a música tem quatro execuções. Embora o título mencione o nome do pai, a canção mais tocada frisa o amor da prole pela mãe. O espírito dominante do tempo, porém, tende a resumir Helena a atividades domésticas e Francisco às externas, o que no caso reflete o apoio in loco aos filhos (Afonso Guimarães, 2023, p. 58)

Assim, a estrutura comum de um “melodrama maternal” é reconfigurada na roupagem de um “melodrama paternal”, uma vez que o eixo narrativo do filme, bem como sua figura heróica referem-se ao pai Francisco (Ângelo Antônio) que com muita determinação e crença no talento de seus filhos Mirosmar (Dáblcio Moreira) e Emival (Marcos Henrique) impulsiona os garotos a explorarem seu dom natural em direção não só ao sucesso, mas à ascensão social, tão improvável para a enorme parcela dos brasileiros, sobretudo no espaço entre as décadas de 1960 e 1980, período em que o filme é ambientado. A esse heroísmo paterno e à pureza das crianças, opõe-se a vilania que Leandro Afonso Guimarães (2023) observa em diferentes instâncias: inicialmente na própria Ditadura Militar, associada à “tirania” das forças armadas na canção que eles cantam na rádio sem aviso; depois na figura de Miranda (José Dumont), o empresário explorador das crianças, cuja falta de cuidado leva à morte de Emival, posteriormente

substituído por Wilsinho (Thiago Mendonça), que adota o nome artístico de Luciano; e por fim o produtor musical não identificado, que veste a “máscara do mal” e impõe o último obstáculo a ser superado pela dupla: ter uma canção de sucesso na rádio, condição imposta para que seu disco seja lançado (Afonso Guimarães, 2023, p. 57-61).

A letra da canção que dá a moldura melodramática ao filme é traduzida dramaticamente em duas cenas de alto impacto emocional. A primeira delas é o momento em que a mãe “deixada chorando a abençoar” os filhos que saíram de casa para o mundo recebe Mirosmar sendo trazido no banco do carona por Francisco e Emival morto num caixão dentro do porta-malas do carro, um reencontro trágico traduzido por um plano choroso que fixa o abraço da família em um plano-*tableau* diante do luto que encerrou suas esperanças por um bom tempo. O outro momento é o encerramento do filme, em que, após cartelas anunciarem que o esforço de Francisco juntamente com seus colegas de trabalho resultou no primeiro sucesso da dupla com a canção “É o amor”, vemos a representação ficcional terminar, dando lugar ao palco de um show de Zezé di Camargo e Luciano, os dois às lágrimas junto aos seus pais e ao público que canta cada palavra de “No dia em que saí de casa”, num final feliz que encerra o ciclo de provações vividos pela família (Figuras 5-6).

Figuras 5-6: os abraços da família Camargo ficcional e real, do luto familiar ao final feliz em



Fonte: *Dois filhos de Francisco*

Em *Lula, o filho do Brasil* (Fábio Barreto, 2010), buscando cristalizar ainda mais no imaginário popular a imagem do líder progressista como batalhador contra a miséria que acometeu sua própria família e contra a repressão da Ditadura Militar na sua

atuação como líder sindical, o filme recorre constantemente à imagem de Dona Zilu (Glória Pires), mãe de Lula, a quem o presidente dedicou a posse de seu primeiro mandato em 2003. Em todos os grandes momentos da biografia do estadista, a sua mãe batalhadora, emblema da força da mulher e das camadas mais pobres da população em superar as adversidades que o tecido social lhe impõe, de modo que o filme recorre, tal como os outros, à figura materna como aquela que melhor representa a virtude moral diante da maldade do mundo.

É o caso do momento em que Lula (Rui Ricardo Dias), recém-eleito presidente do sindicato de metalúrgicos do ABC, discursa para seus companheiros em uma fala que aponta para a total despolitização de sua figura no filme: após dizer que “o trabalhador não é de esquerda nem de direita”, ele diz que “ninguém aqui tá contra patrão, afinal são eles que pagam nosso salário”. O esvaziamento político do momento mais combativo de sua trajetória serve para dar centralidade ao elemento que estrutura verdadeiramente a narrativa melodramática: a presença de sua mãe, que, após Lula ser cumprimentado por seus colegas, o aconselha a ir com calma e recebe um beijo na testa do filho.

Figura 7: Dona Zilu ganha destaque entre os sindicalistas do ABC



Fonte: *Lula, o filho do Brasil*

Como desdobramentos do gênero no Brasil, houve outras replicações do melodrama sob o viés masculino em *Gonzaga de pai para filho* (Breno Silveira, 2012) e *Bingo - o rei das manhãs* (Daniel Rezende, 2017), trabalhando outros embates de ideias que geram sofrimento entre homens e suas famílias, seja no âmbito da política como no embate frontal das posições pró e contra a ditadura de Luis Gonzaga e Gonzaguinha,

seja na luta do palhaço televisivo contra o vício em drogas, do qual é resgatado pela religião evangélica. Também houve uma repaginação nas biografias de mulheres de modo a não se valer apenas de seu sofrimento como mães ou esposas, mas apresentando sua trajetória sobretudo como a de figuras empoderadas e dotadas de agência como nas biografias de Elis Regina, Gal Costa e Hebe Camargo. A partir de 2019, histórias de grandes artistas negros começam a aparecer com mais frequência em *Simonal* (Leonardo Domingues, 2019), *Pixinguinha, Um Homem Carinhoso* (Denise Nunes Saraceni, 2021), *Porfírio Do Amaral - A Verdade Sobre O Samba* (Caio Rubens, 2022), *Mussum, o filmis* (Sílvio de Miranda Guindane, 2023) e *Nosso Sonho* (Eduardo Leonel Albergaria, 2023). Por fim, embora seja praticamente exceção, abre-se na cinebiografia de figuras políticas do Século XIX uma possibilidade de desconstrução em *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017), que reconsidera o mito em torno de Tiradentes.

Apesar de todas essas variações, o que se convencionou nas cinebiografias brasileiras foi o mesmo sentido de heroísmo e nobreza: honrar a imagem da família e sempre espelhar nas figuras de pais, mães, filhos e filhas, irmãos e irmãs os valores de virtude que se deseja demonstrar através da espetacularização das vidas célebres de nosso país. No país em que se reúne a família para assistir televisão, a Globo reúne nós, brasileiros comuns, aos extraordinários, de modo que possamos nos sentir pertencentes a uma grande família, que esteja devidamente integrada nacionalmente e perfeitamente alinhada aos valores vigentes.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cinebiografias canonizam políticos, militantes e artistas com um objetivo civilizacional: tal como uma estátua no centro de uma praça, um filme sobre um herói brasileiro serve de marco para todos que passam por ele para atestar uma grandeza atemporal e acima de qualquer contestação. Pela cristalização de trajetórias individuais, reforça-se o ideal de meritocracia que estrutura o esforço da esfera privada diante do suporte dado pelo estado, concretizando um projeto de cinema gestado desde os anos 90 no imaginário do PAÍS.

Tal como nas cinebiografias hollywoodianas, com a devida diferenciação já apresentada sobre o grande tema do gênero nos EUA e no Brasil (lá a fama, aqui o heroísmo), há a replicação da mesma visão de mundo: algumas pessoas são tão extraordinárias que podem fazer com que o mundo nunca mais seja o mesmo. Contudo, a ordem social não pode ser perturbada, já que é natural e imutável, restando ao espectador sair da sala de cinema ao mesmo tempo inspirado e conformado.

Assim, dentro dessas narrativas de consenso, balizadas pela linguagem hegemônica das telecomunicações e validadas pelo espetáculo cinematográfico, cumpre-se na cinebiografia a prática de um cinema “equilibrado” e “de qualidade” que espelha a excelência de seu próprio meio de produção, a Globo, criando meios de grande sensibilização de público, ao mesmo tempo que garante com que seus agentes sejam protagonistas na construção de uma história pública do Brasil.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

AFONSO GUIMARÃES, Leandro. "Los dos hijos de Francisco" (Breno Silveira, 2005): a maioria de um clássico melodrama latino-americano: . **Imagofagia**, [S. l.], n. 27, p. 52–69, 2023. Disponível em:

<<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/869>> 7 abr. 2025.

ALTMAN, Rick. **Film/genre**. British Film Institute, 1999

BALTAR, Mariana. “**Tessituras do excesso**: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão”. Significação: revista de cultura audiovisual, v. 39, n. 38, julho-diciembre, 2012, p.124-146. Disponível em <https://revistas.usp.br/significacao/pt_BR/article/view/71141>. Acessado em 7 abr. 2025

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa**: o melodramático no documentário. Niterói, RJ: EDUFF - Editora da Universidade Federal Fluminense, 2019.

BINGHAM, Dennis. **Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre**. Piscataway, NJ: Rutgers University Press, 2010.

BUTCHER, Pedro. A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro. 2006. **Dissertação** (Mestrado em Comunicação), Escola de

Comunicação, UFRJ, 2006. Disponível em: <

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=36633>. Acesso em: 7 abr. 2025.

CUSTEN, George F. **Bio/Pics: How Hollywood Constructed History**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1992.

IKEDA, Marcelo. **Revisão crítica do cinema da retomada**. Porto Alegre: Sulina, 2022

KERNER, Aaron. **Films and the Holocaust: new perspectives on dramas, documentaries and experimental films**. New York, NY: Continuum, 2011.

MOINE, Raphaëlle. **Cinema Genre**. Blackwell Publishing, 2008.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1995

SANTANA, J. A. Romance de formação e o caso do Künstlerroman. *Signótica*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 35–51, 2008. DOI: 10.5216/sig.v15i1.3764. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/3764>. Acesso em: 7 abr. 2025.

SCHVARZMAN, Sheila. Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000-2016) *In* RAMOS, Fernão; SHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições SESC SP, 2018. 2 v, p. 514-565

ZARZOSA, Agustin. “Melodrama and the Modes of the World”. **Discourse**, Spring 2010, Vol. 32, No. 2. Disponível em> <https://muse.jhu.edu/article/426892/summary>. Acesso em: 3 dez. 2024.

Filmografia

OLGA. Direção: Jayme Monjardim. Intérpretes: Caco Ciocler, Camila Morgado, José Dumont, Fernanda Montenegro et al. Nexus Cinema, Globo Filmes, Europa, Lumière, 2004. 1 vídeo (141 min.) Acesso pelo serviço de streaming GloboPlay.

CAZUZA - O tempo não para. Direção: Sandra Werneck e Walter Carvalho. Intérpretes: Daniel de Oliveira, Reginaldo Faria, Marieta Severo, Emílio de Melo et al. Globo Filmes, Lereby Produções, Cineluz Produções, Columbia Tristar, 2004. 1 vídeo (98 min.) Acesso pelo serviço de streaming Amazon Prime Video.

2 FILHOS DE FRANCISCO - A história de Zezé di Camargo & Luciano. Direção: Breno Silveira. Intérpretes: Ângelo Antônio, Dira Paes, Marcio Kieling, Thiago Mendonça et al. Globo Filmes, Conspiração Filmes, ZCL Produções Artísticas, Columbia Tristar, 2005. 1 vídeo (110 min.) Acesso pelo serviço de streaming Amazon Prime Video.

ZUZU ANGEL. Direção: Sérgio Rezende. Intérpretes: Patrícia Pillar, Daniel de Oliveira, Luana Piovani, Alexandre Borges, Leandra Leal et al. Warner Bros. Pictures, Globo Filmes, Toscana Audiovisual., 2006. 1 vídeo (110 min.) Acesso pelo serviço de streaming Amazon Prime Video.

LULA - O filho do Brasil. Direção: Fábio Barreto. Intérpretes: Rui Ricardo Diaz, Glória Pires, Cléo Pires, Juliana Baroni et al. Globo Filmes, LC Barreto e Filmes do Equador, Intervídeo Digital, 2010. 1 vídeo (120 min.) Acesso pelo serviço de streaming GloboPlay.

SOBRE O(A) AUTOR(A)

David Terao

É doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tendo desenvolvido, com bolsa FAPESP, pesquisa sobre a articulação entre lutas por reconhecimento e melodrama no cinema contemporâneo brasileiro. É mestre na mesma instituição com pesquisa sobre o melodrama no cinema de Christian Petzold e graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará. Realizou os curtas metragens “Passos Tortos” (2014) e “Casa do Barão” (2015). Foi curador de mostras de audiovisual como a Mostra de Cinema de Gostoso e a Mostra Universitária de Curtas da UFC. Possui diversos textos e artigos publicados em periódicos e livros, dentre eles “Campinas, 100 anos de cinema”.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2270735724739011>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1636-1658>

E-mail: davidterao@gmail.com

COMO CITAR ESTE ARTIGO

TERAO, David. Cinebiografias de “heróis brasileiros”: Um gênero "global". **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. 2 especial, p. e95433, 2026

RECEBIDO EM: 08/04/2025

ACEITO EM: 08/04/2025

PUBLICADO EM: 01/09/2026



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional
