

Cinebiografias e as garagens do cinema: tradições e desvios no musical cinematográfico brasileiro do século XXI

Resumo

Este artigo analisa duas vertentes centrais do musical cinematográfico brasileiro no século XXI: as cinebiografias musicais e os musicais de garagem. As primeiras, associadas ao circuito comercial, atualizam a tradição dos *biopics* hollywoodianos e exploram a sinergia histórica entre cinema e canção popular. Já os musicais de garagem, produzidos de forma independente, tensionam convenções do gênero por meio de encenação autoconsciente, canto amador e narrativas experimentais. Através dessa polarização, o trabalho evidencia a vitalidade do gênero no Brasil contemporâneo e sua constante reinvenção a partir da música.

Palavras-chave: cinema musical, cinebiografia, música popular, cinema brasileiro, cinema de garagem.

Introdução

Um levantamento de musicais cinematográficos brasileiros de longa-metragem, iniciado no marco de projetos de pesquisa¹ que examinaram a produção do gênero no Brasil, do início da era sonora até 2016, revelou que, após o grande ciclo dos musicais carnavalizados, que se tornaram conhecidos como *chanchadas*, tivemos os musicais da Jovem Guarda, como *Jerry, a*

¹Pesquisas realizada com apoio financeiro dos projetos “O Cinema Musical na América Latina: ficção, documentários e novos formatos”, financiado pelo edital FAPESB 11/2013 de Apoio à Formação e Articulação de Redes de Pesquisa no Estado da Bahia, e “Os musicais no Brasil: cinema e televisão”, aprovado no edital Universal MCTI/CNPq N° 14/2013. A pesquisa gerou o livro *Cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas*, publicado pela Edufba; vários artigos que foram publicados em revistas acadêmicas e uma série de 12 curtas documentais com entrevistas com pessoas das áreas da pesquisa e da realização no âmbito do cinema latino-americano. Os artigos e as entrevistas podem ser acessados em uma playlist na página disponível na página do Laboratório de Análise Fílmica no Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=UwaUpfwMdmw&list=PLaqhuhLhQnnNEFhuAgQWqAF4R8_53px2r
BRASILIANA— Journal for Brazilian Studies. Vol. 14, n.1 (December, 2025). ISSN 2245-4373.

Maia, G., Franca de Souza, S., & Ravazzano, L. (2025). Biopics and movie garages: Traditions and deviations in the Brazilian cinematic musical of the 21st century (2004-2016). *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 14(1). <https://doi.org/10.25160/bjbs.v14i1.151204>

grande parada (Carlos Alberto de Souza Barros, 1967), *Juventude e ternura* (Aurélio Teixeira, 1968) e *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (Roberto Farias, 1968); musicais realizados sob a direção de nomes ligados ao nosso Cinema Moderno e musicais políticos, como *Quando o carnaval chegar* (Cacá Diegues, 1972), *A noite do espantalho* (Sérgio Ricardo, 1974), *Morte e vida Severina* (Zelito Viana, 1977), *Na estrada da vida* (Nelson Pereira dos Santos, 1980) e *O Mandarim* (Julio Bressane, 1995); musicais ligados ao Movimento BRock das décadas de 80-90, entre os quais *Bete Balanço* (Lael Rodrigues, 1984) merece maior destaque; musicais voltados para o público infantil, filão explorado por apresentadoras e comediantes da televisão, como Xuxa e Os Trapalhões, e chegamos ao século XXI com uma produção plural que se manifesta sob a forma de animação em *O grilo feliz* (2001) e *O grilo feliz e os insetos gigantes* (2009), ambos dirigidos por Walbercy Ribas; filmes experimentais, como *Pinta* (Jorge Alencar, 2013); musicais de periferia como *Antônia* (Tata Amaral, 2006) e *Maré, nossa história de amor* (Lucia Murat, 2007); alguns que poderíamos chamar de “musicais axé”, como *Ó pai, ó* (Monique Gardenberg, 2007) e *Cinderela baiana* (Conrado Sanchez, 1998).

Nesse contexto, entretanto, duas espécies de musicais se destacaram: as cinebiografias de grandes nomes da canção popular e musicais independentes dirigidos por jovens realizadores. É sobre esses dois conjuntos de filmes que falaremos a seguir, estendendo o recorte da investigação até 2024, quando a versão atual deste artigo foi concluída.²

As cinebiografias

² Uma primeira versão deste artigo, concluída em 2018, foi aprovada para publicação em um livro coletivo intitulado *Cultura sonora lusófona: música, voz e som na transposição midiática*, organizado a partir de um congresso sobre a Cultura Lusófona realizado em Mainz, Alemanha, no ano de 2016. O livro, no entanto, não chegou a ser publicado e, após uma longa espera e conversas com as pessoas responsáveis, solicitamos e conseguimos a liberação do nosso artigo, que foi atualizado para incluir obras lançadas até 2024 e submetido à *Brasiliana*.

A despeito de ter sido um gênero de razoável expressão na era clássica dos estúdios; apesar de desde então ter sido cada vez mais produzido; não obstante ter atraído a atenção de grandes diretores, muito pouco se escreveu sobre os chamados *biopics*. Ao menos é o que pensa Stephen Neale (2000), que, ao apresentar uma definição sintética do gênero, afirma ter tido como uma das poucas fontes de revisão bibliográfica o que chama de “um punhado de capítulos e artigos”, reunidos no livro *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, organizado por George Custen (1992). Custen define o “biographical film” como “aquele que retrata a vida de uma pessoa histórica, passada ou presente”³ (1992: 5), argumentando que “a maioria dos *biopics* é composta pela vida, ou parte da vida, de uma pessoa real cujo nome verdadeiro é utilizado”⁴ (ibid.: 7). Como salienta Anderson, com base em Bergen (1983), a cinebiografia é frequentemente híbrida e multigenérica: biografias de artistas podem ser agrupadas como subgênero do musical.

No interior desse subgênero, as cinebiografias de artistas da música popular constituem um filão que vem sendo sistematicamente explorado pela grande indústria. Em artigo escrito no início deste século, Corey K. Creekmur (2001, p. 394) observou que “na Hollywood contemporânea, as canções pop permeiam, como seria de se esperar, os filmes biográficos que tratam de músicos pop, como *Sweet Dreams* [1985], *La Bamba* [1986], *Great Balls of Fire!* [1989], *The Doors* [1991], *What's Love Got to Do with It?* [1993]”⁵. Depois da publicação do artigo de Creekmur, o cinema estadunidense contou, entre muitas outras, as histórias de Cole Porter (*De-Lovely*, Irwin Winkler, 2004), Ray Charles (*Ray*, Taylor Hackford, 2004), Johnny Cash (*Walk the Line*, James Mangold, 2005), Bob Dylan (*I'm Not There*, Todd Haynes, 2007),

³ Tradução livre do inglês [*one which depicts the life of a historical person, past or present*”]

⁴ Tradução livre do inglês [*composed of the life, or the portion of a life, of a real person whose real name is used*]

⁵ Tradução livre do inglês [*In contemporary Hollywood, pop songs pervade, as one would expect, in biopics dealing with pop musicians such as Sweet Dreams [1985], La Bamba [1986], Great Balls of Fire! [1989], The Doors [1991], What's love got to do with It? [1993]*]

Maia, G., Franca de Souza, S., & Ravazzano, L. (2025). Biopics and movie garages: Traditions and deviations in the Brazilian cinematic musical of the 21st century (2004-2016). *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 14(1). <https://doi.org/10.25160/bjbs.v14i1.151204>

Jimi Hendrix (*Jimi: All Is by My Side*, John Ridley, 2013), o conjunto Beach Boys (*Love & Mercy*, Bill Pohlad, 2014) e James Brown (*Get On Up*, Tate Taylor, 2014).

Os dramas da vida da maior estrela da história da canção francesa, Edith Piaf, também chegaram às telas com *La Môme* (Olivier Dahan, 2007), obra de produção transnacional que envolveu França, Reino Unido e República Tcheca. Da França também vieram *Gainsbourg* (Joann Sfar, 2010), biografia do cantor e compositor Serge Gainsbourg, e *Dalida* (Lisa Azuelos, 2016), baseado na vida da cantora egípcia que ganhou fama nos anos 1950, cantando em vários idiomas e que se suicidou em 1987, em Paris, após vender mais de 130 milhões de discos (IMDb, 2016). Como sugerido anteriormente – e como veremos a seguir –, esse filão musical cinebiográfico vem sendo amplamente explorado pelo cinema brasileiro contemporâneo.

A história das cinebiografias de grandes nomes da música popular brasileira pode ser contada a partir de *Tico-tico no fubá* (1952). Biografia do compositor Zequinha de Abreu, o filme foi produzido pela Vera Cruz e dirigido pelo italiano Adolfo Celi. Em 1955, a Argentina Sono Film e a Atlântida Cinematográfica se associaram na produção do transnacional *Chico Viola não morreu*, filme dirigido pelo uruguaio Román Viñoly Barreto e com elenco brasileiro estrelado pelo galã Cyl Farney. Lançado três anos após o acidente automobilístico no qual o cantor faleceu, o filme conta a história de um dos mais famosos e respeitados nomes da canção popular brasileira das décadas de 1930-40: Francisco Alves, o “Rei da Voz”.

Esses filmes, contudo, são exemplos isolados, e as cinebiografias de astros da canção parecem não ter sido amplamente exploradas pelo cinema brasileiro ao longo da maior parte de sua história. Em 1982, a produtora do cantor Amado Batista firmou parceria com a Continental Discos para contar a história de sua própria vida em *Amado Batista em Sol Vermelho*, dirigido por Antonio Meliande. No ano seguinte, o cinemanovista Nelson Pereira dos Santos contou a história da dupla sertaneja Milionário e Zé Rico no filme *Na estrada da vida*.

Na década de 1990, outro diretor ligado ao Cinema Novo, Julio Bressane, realizou *O Mandarim* (1995), descrito como uma “biografia experimental sobre o cantor Mário Reis, onde cantores de diversas gerações de nossa música popular interpretam clássicos do passado em um passeio documental e ficcional” (Adorocinema, 1995), ou como uma “digressão atemporal”, na qual “compositores contemporâneos interpretam, metalinguisticamente, papéis de sambistas de gerações passadas” (Cinemateca Brasileira). Embora baseado na vida e obra de Mário Reis, o filme não reconstitui factual e cronologicamente sua trajetória. Ao contrário, sobrepõe imagens, diálogos e performances articuladas em nível temático e sensorial. As performances musicais emergem dos diálogos e das imagens apresentadas por Bressane, quase como uma síntese dos ideais e sentimentos do biografado.

No século XXI, o filão das cinebiografias de astros e estrelas da canção popular brasileira passou a ser explorado de forma mais sistemática. Entre 2004 e 2017, foram lançados em circuito comercial *Cazuza: O tempo não para* (Sandra Werneck e Walter Carvalho, 2004), *2 filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), *Noel: poeta da Vila* (Ricardo van Steen, 2006), *Gonzaga: de pai pra filho* (Breno Silveira, 2012), *Somos tão jovens* (Antônio Carlos Fontoura, 2013), *Tim Maia* (Mauro Lima, 2014) e *Elis* (Hugo Prata, 2016).

Cazuza: o tempo não para, contou com orçamento de aproximadamente seis milhões de reais⁶, estreou em 157 salas de cinema. Segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual⁷, quase 3 milhões de ingressos foram vendidos, o que pode ser considerado um razoável êxito no mercado brasileiro. Além disso, o filme foi contemplado com uma

⁶ Segundo matéria publicada na Folha de São Paulo no dia 16 de junho de 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1606200414.htm#:~:text=O%20filme%20conta%20a%20hist%C3%B3ria,estimada%20em%20R%24%20milh%C3%B5es.> (Acesso em 20/07/2025)

⁷ Todos os dados de bilheteria foram extraídos da listagem de filmes brasileiros lançados entre 1995 e 2024, produzida pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) da Ancine. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oaca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2024.pdf> (Acesso em 22/07/2025)

Maia, G., Franca de Souza, S., & Ravazzano, L. (2025). Biopics and movie garages: Traditions and deviations in the Brazilian cinematic musical of the 21st century (2004-2016). *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 14(1). <https://doi.org/10.25160/bjbs.v14i1.151204>

quantidade importante de prêmios em Festivais.⁸ Não é arriscado inferir que o êxito de *Cazuza...* pode ter sido responsável por despertar o interesse de produtoras e diretores por essa espécie de filme. A estratégia pode ser considerada vitoriosa, pois *2 filhos de Francisco* vendeu quase 5 milhões de ingressos, estreou em 290 salas e conquistou 25 prêmios. *Gonzaga: de pai pra filho* vendeu cerca de 1,5 milhão de ingressos, tendo sido contemplado com 14 indicações e 9 prêmios em festivais. mais de 1,7 milhão de espectadores/as assistiram ao filme *Somos tão jovens*. Já os dois filmes mais recentes da safra, *Tim Maia* e *Elis*, embora tenham sido agraciados com premiações importantes, tiveram desempenho menos expressivo nas bilheterias. *Tim Maia*, embora tenha estreado em 551 salas, foi assistido por cerca de 700 mil espectadores e *Elis* por 500 mil, aproximadamente.

O sucesso de filmes dessa natureza resultou de uma estratégia de *cross-promotion* entre as indústrias da canção popular e do cinema, estabelecida ainda no tempo do cinema mudo, consolidada com a transição para o padrão sonoro e ainda vigente, como demonstra Jeff Smith (1988) ao estudar o fenômeno que chamou de sinergia entre as indústrias do cinema e da música em Hollywood. Hoje sabemos, contudo, que essa parceria artística e comercial entre a canção popular e o cinema também ocorreu em muitos outros países (Creekmur e Mokdad, 2012). No Brasil, a cooperação entre rádio, disco e cinema, cristalizada nas comédias musicais conhecidas como chanchadas, foi condição essencial para a existência das companhias cinematográficas brasileiras, grandes e pequenas, nas décadas de 1930, 40 e 50 (Vieira, 2003; Freire, 2011; Augusto, 1989). Mesmo após o fim do ciclo das chanchadas, a canção popular e o cinema brasileiros continuaram a caminhar juntos. Como observa o crítico cultural João Máximo (2004,

⁸ *Premiações*: 20 prêmios e mais 6 indicações. Entre as vitórias, pode-se destacar 7 prêmios do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro nas categorias: melhor filme, melhor ator (Daniel de Oliveira), melhor roteiro adaptado, melhor fotografia, melhor montagem, melhor som e melhor trilha sonora. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0318590/awards?ref_=tt_awd> (Acesso em: 17 junho 2021)

p. 35), “é mesmo intensa, quase indispensável, a presença de canções em trilhas sonoras brasileiras.”

Essa safra recente de cinebiografias pode ser compreendida como uma nova manifestação dessa sinergia entre canção e cinema no Brasil. Evidentemente, são obras que oferecem mais do que performances de canções memoráveis. Grande parte do êxito das biografias de artistas - literárias, teatrais ou cinematográficas - decorre da curiosidade do público em relação à vida privada de pessoas famosas. No caso de astros e estrelas da música popular, essa curiosidade é intensificada pelo glamour que envolve sua vida pessoal. Além disso, é significativo que a maioria dos biografados pelo cinema brasileiro contemporâneo tenha tido a vida ceifada por incidentes trágicos.⁹

Essas obras também apresentam um retrato da realidade brasileira em determinados lugares e momentos históricos. Como afirma Brian Roberts (2002), nenhum sujeito existe isolado de sua vivência social e, ao construir um relato sobre sua vida, é inevitável que transpareçam não apenas suas memórias, mas elementos inseridos em um determinado contexto sociocultural. *Somos tão jovens* não trata apenas do início da carreira de Renato Russo, mas também da vida em Brasília durante a ditadura militar. *2 filhos de Francisco* retrata as dificuldades das populações rurais e os desafios enfrentados por imigrantes do interior nas grandes cidades. *Cazuza: O Tempo Não Para* evoca o medo provocado pelo avanço de infecções por HIV no fim da década de 1980. Assim, esses filmes transcendem a reconstrução de experiências individuais, integrando também a memória coletiva de momentos e espaços específicos da realidade brasileira. São produtos que tentam oferecer não apenas uma compreensão dos indivíduos retratados, mas também do contexto que os cercava.

⁹ Cazuza (32) e Renato Russo (36) faleceram devido a doenças oportunistas relacionadas à AIDS; Tim Maia aos 55 anos, em decorrência de uma crise hipertensiva que ocorreu durante uma apresentação ao vivo; Gonzaguinha morreu aos 45 anos em acidente automobilístico; Elis Regina, de overdose aos 36 anos.

Sob uma perspectiva imanente, são obras que se alinham a um modelo mais tradicional dos *musical biopics* produzidos em Hollywood, como *Ray* (2004) ou *Jersey Boys: em busca da música* (2014), e guardam afinidade com o que Altman (1987) chama de “*show musical*”, ou seja, musicais em que a história se desenvolve nos bastidores de uma apresentação artística, envolvendo canto, dança ou ambos. São, em geral, narrativas focadas nas trajetórias profissionais e em aspectos da vida pessoal de seus protagonistas. *Cazuza: o tempo não para* é um dos exemplares mais tradicionais desse modelo. A obra acompanha um segmento da vida do cantor Cazuza, desde sua entrada como vocalista no grupo Barão Vermelho até as vésperas de sua morte, em 1990. Foi o primeiro filme do ciclo recente de cinebiografias a se tornar um sucesso de público.¹⁰ A partir de então, praticamente todas as cinebiografias lançadas comercialmente, possivelmente buscando repetir o sucesso comercial do filme sobre Cazuza, aderiram a esse modelo “convencional”: reconstrução ficcional de momentos marcantes da vida do protagonista, entremeados por números musicais que ocorrem em ensaios, apresentações públicas e, ocasionalmente, em contextos domésticos.

No ano seguinte ao lançamento de *Cazuza...*, chegou às telas *2 Filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), baseado na vida da dupla Zezé Di Camargo & Luciano, artistas entre os maiores vendedores de discos da música popular brasileira. Não por acaso, trata-se da cinebiografia com maior bilheteira do ciclo¹¹. Assim como os demais filmes dessa safra, narra-se a trajetória dos músicos até o estrelato, destacando especialmente os obstáculos enfrentados. A trama se divide em duas partes: na primeira, acompanha-se a infância de Mirosmar - nome real de Zezé -, sua formação como músico e a morte do irmão Emival; na segunda, vê-se Zezé adulto e suas tentativas de construir carreira ao lado de Welson, que adotaria o nome artístico Luciano.

¹⁰ O filme foi assistido no cinema por 3.082.522 pessoas.

¹¹ 5.319.677 ingressos vendidos.

O filme apresenta poucas performances musicais, concentradas principalmente na infância do protagonista. Já na segunda parte, há uma performance que marca a fase adulta de Zezé. Fora isso, a música aparece no plano extradiegético, em montagens que indicam a passagem do tempo, como a primeira turnê infantil ou o sucesso da canção “É o amor”. Há também a performance final, com a dupla real interpretando a canção que os tornou nacionalmente famosos. O filme, assim, termina com um breve gesto de aproximação com o documental.

Outro filme importante do ciclo, *Gonzaga: de pai pra filho* dialoga mais intensamente com o gênero documental, ao incluir material de arquivo de performances ao vivo. Em termos dramáticos, no entanto, permanece alinhado às tradições dos *biopics*. A narrativa tem início no momento em que Luiz Gonzaga, que se tornaria o “Rei do Baião”, deixa Exu, no sertão pernambucano, e parte para a cidade grande em busca de trabalho e por conta de uma desilusão amorosa. Lá, casa-se com Odaléia, com quem tem um filho homônimo. Após o nascimento do primogênito, Odaléia adoece gravemente. Gonzaga decide deixar o filho aos cuidados de amigos no Rio de Janeiro para seguir sua carreira de sanfoneiro e cantor. O eixo emocional do filme são as consequências dessa decisão na relação futura entre o pai e Gonzaguinha, um dos principais nomes da MPB nas décadas de 1970 e 1980. Segundo Cunha (s/d):

O filme surgiu da audição de uma pilha de fitas cassete [...] que registraram as conversas de pai e filho, numa espécie de acerto de contas com o passado. Cheio de momentos marcantes na carreira de ambos, o longa vai contando [...] esse enredo de duas vidas norteadas pela música, mas desafinadas pela distância. Estão lá o primeiro amor, a luta contra o preconceito, a paixão adulta, o jeito tihoso de ser, o sonho de ter um filho "doutor", o pesadelo vivido para viabilizar essa obsessão e, acima de tudo, o desejo de ter um pai.

Assim como em *Ray* (2004), em que a distância do protagonista em relação à sua terra natal é simbolizada pela canção “Georgia on my mind”, em *Gonzaga: de pai pra filho* algo

Maia, G., Franca de Souza, S., & Ravazzano, L. (2025). Biopics and movie garages: Traditions and deviations in the Brazilian cinematic musical of the 21st century (2004-2016). *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 14(1). <https://doi.org/10.25160/bjbs.v14i1.151204>

semelhante ocorre com “Asa branca”, que explicita o sentimento de Gonzaga em relação às suas origens sertanejas. Assim como *2 filhos de Francisco*, também dirigido por Breno Silveira, o filme dialoga não apenas com o ciclo recente de cinebiografias musicais, mas também com os musicais de ambientação rural, como os protagonizados por Tonico e Tinoco ou Milionário e José Rico.

Somos tão jovens aborda a carreira de Renato Russo, líder da banda Legião Urbana, e, assim como *2 filhos de Francisco*, foca os anos iniciais de sua trajetória artística. A trama acompanha os primeiros passos do músico no universo da canção até o momento em que emplaca seu primeiro sucesso: a canção que dá nome ao filme. Os números musicais impulsionam a narrativa: os conflitos entre Renato e seus colegas de banda emergem durante ensaios e apresentações, e a performance final da faixa-título delinea os sentimentos e a visão de mundo do protagonista.

Tim Maia retrata a vida do cantor homônimo da juventude até sua morte. O filme tem duas versões, a exibida nos cinemas e a veiculada pela Rede Globo em dois capítulos, sob o título *Tim Maia: vale o que vier*. Como o escopo deste artigo se restringe às biografias cinematográficas, consideramos a versão destinada ao cinema. Assim como o hollywoodiano *The Doors* (1991), *Tim Maia* enfoca os excessos da vida do músico e seus hábitos ligados ao consumo de drogas e à sexualidade. O filme segue a abordagem clássica de narrar o percurso até o sucesso, as dificuldades enfrentadas e os amores vividos. Aspectos que, ao longo da narrativa, influenciam diretamente sua produção musical.

Elis, a última cinebiografia lançada até o momento em que foi finalizada a primeira versão deste artigo, conta a história da cantora Elis Regina e é assim descrito pelo *Internet Movie Database* (IMDb, ano): “A vida de Elis Regina, sem dúvida a maior cantora brasileira

Maia, G., Franca de Souza, S., & Ravazzano, L. (2025). Biopics and movie garages: Traditions and deviations in the Brazilian cinematic musical of the 21st century (2004-2016). *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 14(1). <https://doi.org/10.25160/bjbs.v14i1.151204>

de todos os tempos, é contada neste filme biográfico com ritmo enérgico e pulsante.”¹² A narrativa seleciona aspectos das turbulentas relações amorosas da artista e de seu temperamento explosivo, que lhe rendeu o apelido “Pimentinha”. É no talento inegável de Elis, hiperbolicamente celebrado na descrição do IMDb, que o filme aposta suas maiores fichas, dedicando amplo espaço aos números musicais. Estes oferecem ao público as espetaculares performances vocais da cantora, recriadas com impressionante precisão de sincronização labial e expressiva pela atriz Andréia Horta.

Se essas cinebiografias, como vimos, optam por caminhos estéticos e narrativos mais próximos do que se pode encontrar em cinebiografias hollywoodianas, um cenário esteticamente mais audacioso pode ser observado no contexto de musicais realizados no âmbito de algumas novas tendências, que serão examinadas a seguir.

Os musicais de garagem

Destacamos que a presença do cinema musical no cenário brasileiro de filmes independentes nos últimos anos revelou, sobretudo, dois perfis de produção: de um lado, as produções independentes, embora reconhecidas por instâncias de crítica e festivais, majoritariamente realizadas por profissionais com alguma formação em cinema, comunicação, arte ou outra área acadêmica e cinéfila (ainda que flertando com um ideal estético-político de amorismo); de outro, o chamado cinema de bordas (Lyra, 2009), geralmente realizado por amadores, que dialogam diretamente com o cinema de gênero.

Neste trabalho, como recorte dentro desse amplo espectro, abordamos filmes que pertencem ao primeiro perfil citado: obras feitas por profissionais, ou em esquemas

¹² Tradução livre do inglês [*The life of Elis Regina, undoubtedly the greatest Brazilian singer of all time, is told in this biopic film with energetic and pulsating rhythm.*]

profissionais de produção, nas “garagens” do cinema nacional recente. Aproximamo-nos aqui do termo “garagem”, cunhado por Dellani Lima e Marcelo Ikeda (2012), não para assumi-lo como síntese total do cenário independente brasileiro, mas por reconhecermos sua potência, especialmente pela relação com a tradição das bandas de garagem, remetendo ao aspecto musical que tanto nos interessa.

Ao longo das últimas duas décadas, aproximadamente, foram pensadas as primeiras nomenclaturas que tentaram refletir sobre esse cenário: Novíssimo Cinema Brasileiro,¹³ cinema Pós-Industrial,¹⁴ Cinema de Garagem ou Filme Livre (Mostra Filme Livre¹⁵, 2016). Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2014), em sua tese de Doutorado, observou que, embora o termo “independente” seja muito amplo, é possível compreender essa produção como tendo valores e formas de representação diferentes das produções comerciais brasileiras e igualmente distintas de um cinema de autor que surge na Retomada.

O que percebemos é que essas relações engendradas no fazer cinematográfico recente têm produzido filmes que criam laços e nós, que até então eram pouco usuais no âmbito independente. O enlace com o cinema musical pode ser visto como um deles. A relação com o musical tem se tornado mais recorrente e vem ganhando representação no cenário a partir de obras como *A fuga da mulher gorila* (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2009), *O que se move* (Caetano Gotardo, 2010) e *Sinfonia da necrópole* (Juliana Rojas, 2014).

Abordamos, a seguir, alguns pontos dessa constelação, dentro do recorte temporal da pesquisa, com saltos que nos permitam apreender aspectos relevantes desse universo musical independente. *A fuga da mulher gorila* é classificado como musical, comédia musical e/ou *road*

¹³ Segundo Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2014), Eduardo Valente comentou que o termo surgiu de uma sessão criada por ele e Lis Kogan para exibir filmes que não entravam nas salas de cinema do Rio de Janeiro e passou a ser usado por críticos e pesquisadores para identificar uma possível nova geração de realizadores brasileiros.

¹⁴ Termo utilizado por Cezar Migliorin (2011) para refletir sobre os modos de fazer partilhados por um determinado conjunto de filmes independentes brasileiros.

¹⁵ Nome da mostra criada pelo realizador, pesquisador e professor Marcelo Ikeda e pelo realizador Dellani Lima, voltada para um cinema com uma ética de realização mais voltada para o afeto e com menos interesses em mercado. **BRASILIANA— Journal for Brazilian Studies. Vol. 14, n.1 (December, 2025). ISSN 2245-4373.**

movie tanto em seu site oficial quanto em críticas e catálogos como o do AdoroCinema (Cinemanarede, 2011). No reino dos musicais, essa obra alinha-se a correntes heterodoxas, o que, no início deste artigo, definimos como possíveis “antimusicais”. As performances musicais, na maior parte das vezes, não impulsionam diretamente a narrativa, como prevêem a teoria e o cânone do gênero. Com frequência, o texto literário das canções parece cifrado, sem vínculos declarados com a fábula, a trama ou os sentimentos das personagens. O canto se aproxima mais de uma expressão amadora e cotidiana, geralmente sem acompanhamento instrumental ou, quando presente, com sonoridade MIDI, lembrando videokês de bares de beira de estrada, o oposto da tradição dominante do gênero, onde as performances costumam explorar *mise-en-scènes* espetaculares e o virtuosismo de cantores e dançarinos profissionais.

Como propõe Rick Altman (1987), ao tratar da tradição do musical hollywoodiano, uma das convenções mais compartilhadas do gênero é que os números de canto e dança integrem a narrativa, fazendo-a avançar. No entanto, nas duas primeiras performances vocais de *A fuga...*, o espectador se depara com jovens atrizes realizando performances cotidianas, com sonoridade que muitas vezes sugere captação de som direto. Essa escolha estética opera mais como uma quebra do horizonte de expectativas do espectador do que como um recurso de imersão na diegese.

A estratégia de realização desse musical, que flerta com o canto amador e com o ordinário, gera efeitos de estranhamento, chama a atenção para o processo de produção do filme e para as relações que o sustentam. Ao final, os créditos informam que a equipe viajou pelo interior do Rio de Janeiro por oito dias na mesma Kombi usada diegeticamente pelas protagonistas. Os personagens e atores têm o mesmo nome, e participam da composição das músicas junto com Felipe Bragança, codiretor da obra.

Saltemos agora para os musicais do coletivo Filmes do Caixote. Criado em 2016, no contexto do Novo Cinema Paulista (Carneiro, 2013), o coletivo reúne os realizadores Caetano

Gotardo, Juliana Rojas, Marco Dutra, João Marcos de Almeida e Sérgio Silva. Rojas e Gotardo se aventuraram no gênero musical. Rojas explorou, com ironia, um território híbrido de comédia, crítica social, romance e horror em *Sinfonia da Necrópole* (2014), obra que obteve recepção majoritariamente positiva da crítica. O filme tem como protagonista um jovem aprendiz de coveiro que tem dificuldade para lidar com cadáveres. A trama evolui a partir de conflitos relacionados à modernização de um cemitério, entremeada por uma subtrama romântica. Como escreveu Marcelo Miranda (2014), em crítica na revista *Cinética*, “a cada vez que parece se aproximar do básico e do apreensível mais tradicional, *Sinfonia da Necrópole* faz humor consigo mesmo e dobra-se por outro caminho.” Isso também se aplica aos números musicais.

À primeira vista, as performances de canto e dança de *Sinfonia da Necrópole* podem parecer emular estratégias dos musicais clássicos, ou até de tradições anteriores, como as *operettas* populares, especialmente por usarem letras de canções no lugar de diálogos. Como nos musicais clássicos, os momentos musicais são essenciais para o entendimento dos conflitos e do desenvolvimento da trama. No entanto, como aponta Luiz Zanin Oricchio (2014), “tudo, em *Sinfonia da Necrópole*, é disposto para desconstruir alguns tabus”, e há elementos que sugerem que as performances abordam o cânone com irreverência e ironia. Miranda (2014) também destaca a imprecisão da dublagem como indicativo de um projeto brechtiano, que rejeita a imersão no universo espetacular típico da Hollywood clássica. Ao contrário, essa imprecisão **no sincronismo labial** ~~no lip-sine~~, aliada à teatralidade acentuada da *mise-en-scène*, impede o pacto de adesão do público a um regime de prazer “clássico”, revelando um filme autoconsciente que, como ele diz, “faz humor consigo mesmo”. Nota-se também uma estratégia intertextual que remete, por exemplo, a *Dançando no Escuro*, em que os números musicais emergem a partir de ruídos cotidianos. Em *Sinfonia...*, sons como o da pá cavando, gotas de

chuva no para-brisa e ruídos noturnos misteriosos funcionam como transições entre a narrativa e os momentos musicais.

Se Sinfonia da Necrópole finca raízes no território da comédia, o pacto de *O que se move* (2010), longa de estreia de Caetano Gotardo, é com o trágico. O filme se estrutura em três episódios independentes, conectados temática e formalmente, todos baseados em histórias reais extraídas de noticiários: a morte de um adolescente, a de um bebê e o reencontro de um jovem, criado por outra família, com seus pais biológicos. Formalmente, os números musicais encerram os três episódios como veículo de expressão da alta carga emocional de três mães.

No primeiro episódio, com uma encenação realista, o espectador acompanha um adolescente de classe média que, após um dia no parque com uma amiga e um jantar com a família, se suicida ao se atirar pela janela ao receber a polícia em casa. Do plano subjetivo da mãe, olhando a janela e percebendo o som da queda, corta-se para seu depoimento na delegacia. A narrativa então rompe o realismo: a mãe, sentada diante do delegado, passa a cantar. Surge um número musical de canto cotidiano, acompanhado por conjunto de câmara extradiegético, com madeiras e uma coreografia minimalista. Em entrevista ao projeto de pesquisa que fundamenta este artigo, Gotardo (2015) afirmou: “A ideia era imaginar o que seria o elemento mínimo que constitui esse universo da coreografia no cinema musical. Então, para a primeira cena musical, que é a da delegacia (risos...), por incrível que pareça, a principal referência era Busby Berkeley.”¹⁶

Com esse “elemento mínimo” - sutis movimentos sincronizados que interrompem brevemente o caráter estático dos longos planos da sequência -, o filme constrói uma

¹⁶ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=NAhDG_YEpH4&list=PLaqhuhLhQnnNEFhuAgQWqAF4R8_53px2r&index=3&t=1sve

(Acesso em: 22 de julho de 2025)

ambiguidade que simultaneamente amplifica e anestesia a empatia do espectador diante da dor da personagem.

Dois polos de um gênero

No século XXI, as cinebiografias e os musicais independentes ocuparam posições polares no campo de forças do musical cinematográfico brasileiro. Se, por um lado, o vínculo com modelos narrativos e estéticos comerciais hegemônicos, e por outro, a adesão a correntes autoconscientes que exploram os limites da linguagem do gênero, os afastam, há algo que os une de maneira decisiva: a parceria sinérgica entre o cinema e a canção popular. Como foi discutido em artigo publicado nos Anais da Conferência Internacional de Cinema de Avança, esse é um fenômeno artístico e comercial impresso no DNA do cinema brasileiro (Maia, 2014).

No eixo das biopics, as estratégias de *cross-promotion* entre as indústrias da música e do cinema, iniciadas antes mesmo da consolidação dos processos de produção e exibição sincronizados de som e imagem em longas-metragens, continuaram sendo adotadas por diferentes instâncias realizadoras. Assim, explorando o capital midiático e simbólico de cantores e cantoras populares, e disputando espaço no circuito comercial, o ciclo vigoroso de cinebiografias iniciado nos primeiros anos do século XXI prosseguiu em expansão. Após o encerramento dos vínculos formais desta pesquisa com as agências de fomento, em 2016, e o subsequente envio para publicação da primeira versão deste artigo¹⁷, foram lançados filmes como *Legalize já: amizade nunca morre* (Johnny Araújo, 2017), *João: o Maestro* (Mauro Lima, 2017), *Simonal* (Leonardo Domingues, 2018), *Minha fama de mau* (Lui Farias, 2019), *Pixinguinha: um homem carinhoso* (Allan Fiterman e Denise Saraceni, 2021), *Meu nome é gal* (Dandara Ferreira e Lô Politi, 2023) e *Nosso sonho* (Eduardo Albergaria, 2023). Esses

¹⁷ Ver nota de rodapé 2

lançamentos indicam que os produtores seguiram apostando no interesse do público pela vida e obra de artistas da música popular, o que reforça a tendência descrita ao longo deste artigo. São filmes que, em geral, evitam riscos formais e mantêm uma linha narrativa convencional, alinhada às práticas dos *biopics* industriais.

Em outra vertente - de garagem, independente -, observamos filmes que operam em regime de encenação autoconsciente. São obras que dialogam com as convenções do musical pela via do desvio, da paródia, da sátira, da subversão trágica ou da comicidade, explorando o estranhamento e, muitas vezes, revirando o gênero do avesso. Esses exemplos atestam que há sempre espaço para invenção dentro do campo dos musicais cinematográficos. *Sinfonia do fim do mundo* (Isabella Raposo e Thiago Brito, 2021) e *Mugunzá* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2022), são bons exemplos. Há também propostas que dialogam com o documentário performático musical, como na filmografia de Paula Gaitán, especialmente em *Sutis Interferências* (2016), com performances de Arto Lindsay, ou em *É Rocha, É Rio* (2023), que articula imagem, pensamento e música de Negro Leo. Outro exemplo é *Ostinato* (2021), filme com Arrigo Barnabé. Nessas obras, a performance é um elemento central, e a memória e o diálogo musical integram o corpo da cena (Bogado, Alves Júnior e De Souza, 2020). É o que acontece também no longa-metragem *Eu sou o rio* (Gabraz Sanna e Anne Santos, 2021), que acompanha atuações do performer musical e artista plástico carioca Tantão durante uma viagem a Berlim.

Voltando às obras de ficção que se indexam diretamente como musicais, ou tensionam os limites entre gêneros e gestos, *Sinfonia do fim do mundo* foi filmado em um teatro durante o período pandêmico, com performances de Jorge Caetano que resgatam a memória das décadas de 1970 e 1980. O teatro vazio, ocupado apenas pelo corpo do cantor/ator, dialoga com as ruas noturnas e desertas ao redor, criando um interessante contraste entre espaço interno e espaço urbano.

Ainda na relação entre território e música, destacamos o longa *Curtas jornadas noite adentro* (2021), de Thiago B. Mendonça, ambientado no universo do samba paulistano. No campo dos curtas-metragens, diversas experimentações musicais vêm ocorrendo, como em *G.M – 8 Cantos* (2020), de Gregório Gananian. Longe de representar um levantamento exaustivo, apresentamos aqui apenas uma pequena amostra da pujança com que a música se articula ao cinema experimental brasileiro contemporâneo.

Nesse contexto, merece destaque *Mugunzá*, obra filmada no interior do Cine Theatro Cachoeirano, ao final da pandemia de COVID-19. Com elenco e equipe bastante reduzidos, cumprindo protocolos de saúde, Ary Rosa e Glenda Nicácio produziram um filme repleto de intertextualidades, reflexividade e diálogos com o território vivido, expressos tanto nas letras das canções quanto na direção de arte. Produzido pela Rosza Filmes, coletivo composto por egressos do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, o filme é inteiramente cantado e encenado por um elenco enxuto, com apenas dois protagonistas, em um único cenário: o próprio Cine Theatro Cachoeirano. As canções, assinadas por Moreira, materializam nos corpos de Arlete e Fabrício os conflitos dramáticos que movem a trama.

O filme se alinha à proposta clássica de um musical. A experimentação está na economia e no gerenciamento dos corpos em cena e da própria cena (Bogado, Alves Júnior e De Souza, 2020). Embora filmado integralmente dentro do teatro, como também ocorre em *Sinfonia do Fim do Mundo*, *Mugunzá* faz Cachoeira pulsar na obra, não apenas pelo que se vê, mas, sobretudo, pelo que se ouve. A oralidade e as sonoridades do Recôncavo da Bahia atravessam o filme com força poética.

Filmando longas-metragens no território desde 2017, a Rosza Filmes sempre trabalhou com a presença musical. Em *Até o Fim* (2021), por exemplo, há um número musical no desfecho. Mas é em *Mugunzá* que Ary Rosa e Glenda Nicácio se dedicam integralmente ao gênero musical, sem abrir mão de flertes com o terror, o suspense, o drama, a comédia, o teatro,

Maia, G., Franca de Souza, S., & Ravazzano, L. (2025). Biopics and movie garages: Traditions and deviations in the Brazilian cinematic musical of the 21st century (2004-2016). *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 14(1). <https://doi.org/10.25160/bjbs.v14i1.151204>

a literatura, a contação de histórias, o sotaque e o ritmo do cotidiano vivido no Recôncavo baiano.

Nesse contexto, o vínculo com a canção popular assume uma configuração distinta daquela presente nas cinebiografias. Enquanto estas oferecem ao público o prazer do reconhecimento de canções pré-existentes, convocando a memória afetiva para a experiência de fruição, os musicais de garagem, experimentais e de bordas apostam em canções originais, criadas especialmente para os filmes, com estruturas líricas e musicais desvinculadas dos padrões radiofônicos e midiáticos, assumindo, por vezes, a ausência de pretensões comerciais. De um modo ou de outro, são conjuntos de filmes que atestam a permanência e a reinvenção da sinergia entre cinema e canção popular no Brasil.

REFERÊNCIAS

2 filhos de Francisco (2005) Dirigido por Breno Silveira [filmes] Brasil: Columbia TriStar Filmes do Brasil.

A fuga da mulher gorila (2009) Dirigido por Felipe Bragança e Marina Meliande [filme] Brasil: Duas Mariola Filmes, 2009 [Arquivo digital].

Adorocinema. Cazuza. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-193092/bilheterias/> (Acesso em: 17 junho 2021).

Altman, Rick (1987). *The american film musical*. Indiana University Press: Bloomington.

Augusto, Sérgio (1989). *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Maia, G., Franca de Souza, S., & Ravazzano, L. (2025). Biopics and movie garages: Traditions and deviations in the Brazilian cinematic musical of the 21st century (2004-2016). *Brasiliانا: Journal for Brazilian Studies*, 14(1). <https://doi.org/10.25160/bjbs.v14i1.151204>

Bogado, Angelita; Alves Junior, Francisco; De Souza, Scheilla Franca (2020). *Um estudo sobre performance, dispositivos de regulação entre formas de vida e formas de imagem no documentário contemporâneo*. In. ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge. Comunicação, estética e política: epistemologias, problemas e pesquisas. Editora Appris, Curitiba, pp. 265-280.

Carneiro, Gabriel. Filmes do Caixote: Novo Cinema Paulista. *Revista de Cinema*. Ed. 7 fev/2013.

Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2013/02/o-novo-cinema-paulista-do-filmes-do-caixote/> (Acesso em: 21 junho 2018)

Cazuza: o tempo não para (2004) Dirigido por Sandra Werneck e Walter Carvalho [filme]

Brasil: Cineluz - Produções Cinematográficas Lda./ Globo Filmes/ Lereby Productions.

CINEPOP. Disponível em: http://www.cinepop.com.br/moviepop/top10_2004.htm (Acesso em: 05 maio 2021).

Creekmur, Corey (2001) "Picturizing American cinema: Hindi film songs and the last days of genre".

In: Wojcik, Pamela Robinson / Knight, Arthur (orgs.): *Soundtrack available: essays on film and popular music*. Duke University Press: Durham e Londres.

Creekmur, Corey / Mokdad, Linda (orgs.) (2012). *The international film musical*. Edinburgh University Press: Edimburgo.

Cunha, Roberto. Arretada de bom. Crítica publicada na plataforma Adorocinema. Disponível em:

<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-202695/criticas-adorocinema/> (Acesso em: 14 outubro 2024)

Custen, George Frederick (1992). *Bio/Pics: How Hollywood constructed Public History*. Rutgers University Press: New Brunswick.

Maia, G., Franca de Souza, S., & Ravazzano, L. (2025). Biopics and movie garages: Traditions and deviations in the Brazilian cinematic musical of the 21st century (2004-2016). *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 14(1). <https://doi.org/10.25160/bjbs.v14i1.151204>

Elis (2016) Dirigido por Hugo Prata [filme] Brasil: Bravura Cinematográfica/ Globo Filmes.

Epipoca. *Circuito exibidor*. Disponível em:

<http://www.epipoca.com.br/filmes/bilheterias/9782/cazuza-o-tempo-nao-para> (Acesso em: 17 junho 2021).

Freire, Rafael de Luna (2011) “Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional”. *Contracampo* (23), Niterói, p. 66-85.

Gonzaga: de pai pra filho (Brasil: Conspiração Filmes/ D Produções/ Downtown Filmes, 2012), de Breno Silveira. DVD.

Ikeda, Marcelo / Lima, Dellani (2012) “O ‘cinema de garagem’ e seus campos éticos, estéticos e políticos”. In: Ikeda, Marcelo / Lims/Dellani: *Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século*. Caixa Cultural: Rio de Janeiro. Disponível em: [http://www.cinemadegaragem.com/download/catalogo-cinemadegara gem.pdf](http://www.cinemadegaragem.com/download/catalogo-cinemadegara%20gem.pdf) (Acesso em: 29 abril 2020)

IMDb. Dalila. 2016. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt5039860/?ref_=adv_li_tt (Acesso em: 18 junho 2021).

Laboratório de Análise Fílmica. Youtube. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=NAhDG_YEpH4&list=PLaqhuhLhQnnNEFhuAgQWqAF4R8_53px2r&index=3. (Acesso em 26 agosto 2021).

Maia, G., Franca de Souza, S., & Ravazzano, L. (2025). Biopics and movie garages: Traditions and deviations in the Brazilian cinematic musical of the 21st century (2004-2016). *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 14(1). <https://doi.org/10.25160/bjbs.v14i1.151204>

Lyra, Bernadete (2009) "Cinema periférico de bordas". *Comunicação Mídia e Consumo*, 6(15), pp. 31–47.

Maia, Guilherme (2014). “Os filmes musicais no Brasil: uma cartografia preliminar dos musicarnavalescos às cinebiografias contemporâneas”. In: Capucho, Rita / Costa Valente, Antonio (orgs.): *Avanca Cinema International Conference 2014*. Edições Cine-clube Avanca: Avanca. pp. 885-861.

Máximo, João (2004). *A Música no Cinema*. Rocco: Rio de Janeiro.

Migliorin, Cezar (2011) “Por um cinema pós-industrial”. *Cinética: Cinema e Crítica*, [S.l.], fev. 2011. Seção Olhares. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cinema_posindustrial.htm (Acesso em: 9 março 2020).

Miranda, Marcelo (2014). *Sobre cantar e morrer*. Revista Cinética. Crítica postada no dia 26 de julho de 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/sinfonia-da-necropole-2014-de-juliana-rojas/> (Acesso em: 22 junho 2020).

Mostra Filme Livre 2016: Disponível em: <<http://mostradofilmelivre.com/16/agenda.php>>. (Acesso em: 20 junho 2020).

O que se move (2010) Dirigido por Caetano Gotardo [filme] Brasil: Dezenove Som e Imagens Produções/ Filmes do Caixote.

Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos (2014). “*Novíssimo*” *cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência* (314 f. Tese de Doutorado em Sociologia; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo), São Paulo.

Maia, G., Franca de Souza, S., & Ravazzano, L. (2025). Biopics and movie garages: Traditions and deviations in the Brazilian cinematic musical of the 21st century (2004-2016). *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, 14(1). <https://doi.org/10.25160/bjbs.v14i1.151204>

Oricchio, Luiz Zanin: *Juliana Rojas ambienta 'Sinfonia da Necrópole' em um cemitério*. Crítica publicada na edição online de 16 de outubro de 2014 no jornal O Estado de São Paulo. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,juliana-rojas-ambienta-sinfonia-da-necropole-em-um-cemiterio-imp-,1577633> (Acesso em: 22 junho 2020).

Revista CMC. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/145>. (Acesso em: 15 junho 2018).

Roberts, Brian (2002). *Biographical Research*. Open University Press: Buckingham.

Sinfonia da necrópole (2014) Dirigido por Juliana Rojas [filme] Brasil: Avoa Filmes/ Filmes do Caixote.

Smith, Jeff (1998) *The sounds of commerce: marketing popular film music*. Columbia University Press: New York.

Somos tão jovens (2013) Dirigido por Antônio Carlos Fontoura [filme] Brasil: Canto Claro Produções Artísticas.

Tim Maia (2014) Dirigido por Mauro Lima [filme] Brasil: Globo Filmes, RT Features.

Vieira, João Luiz (2003) “O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência.” *Acervo* 15(1). Rio de Janeiro. pp. 45-62.