

Percepções acerca da “retomada do cinema brasileiro” através da análise de críticas jornalísticas

Perceptions about the "resumption of Brazilian cinema" through analysis of journalistic criticism

Flávio Bárbara REIS¹

Resumo

O texto pretende explorar a crítica midiática, mais especificamente o gênero crítica jornalística de cinema, dentro do contexto da chamada “retomada do cinema brasileiro”. Para isso, utilizaremos de algumas propostas de José Luiz Braga e Ciro Marcondes Filho, aplicando-as em textos de impressos, a saber, *Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo* e revista *Veja*, buscando em alguns elementos da crítica jornalística de cinema subsídios para pensar o contexto em que os filmes foram concebidos.

Palavras-chave. Cinema brasileiro. Crítica midiática. Retomada. Crítica jornalística de cinema.

Abstract

The paper aims to explore the media criticism, specifically the journalistic film criticism genre within the context of “resumption of Brazilian cinema”. For this, we use José Luiz Braga and Ciro Marcondes Filho proposals, applying them in printed texts (*Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo* and *Veja* magazine) searching some elements of journalistic film criticism to think the context in which the films were designed.

Keywords. Brazilian cinema. Media criticism. Resumption. Journalistic film criticism.

Introdução

O cinema brasileiro na década de 1990 foi de sua quase extinção ao seu renascimento. Com o término do Regime Militar e a eleição por voto direto de Fernando Collor de Melo, o país quase paralisou com suas políticas culturais de cinema. Uma das primeiras medidas tomadas em seu governo em relação à cultura, foi fechar de vez a

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Temporalidades. E-mail: flaviobreis@yahoo.com.br

Embrafilme, empresa estatal brasileira que dava fomento à maioria das produções nacionais, que já se encontrava em decadência. Também fechou o Concine (órgão gestor do cinema brasileiro fundado em 1976) e a Fundação de Cinema Brasileiro. Os produtores e cineastas já não podiam mais contar com o fomento estatal para a realização de suas obras. Neste período, a produção de longas metragens foi reduzida à praticamente zero, restando apenas o incentivo de alguns canais restritos de TV que foram oferecidos a poucos produtores (ORICCHIO, 2003). Entretanto, após o *impeachment* de Collor, em 1992, os cineastas recomeçam a produzir, a passos lentos.

No dia 20 de julho de 1993 é criada a Lei do Audiovisual, na qual pessoas físicas ou jurídicas podem investir no cinema nacional sendo que esse investimento poderia ser dedutível do imposto de renda. Após essa medida, as produções no Brasil vão ganhando força e, a partir de 1994, o cinema nacional começa a viver o que ficou consagrado pela imprensa e pela historiografia como “Retomada do Cinema Brasileiro”. Alguns pesquisadores não acreditam que houve realmente uma retomada de uma produção, mas sim um *boom* criativo que fora resultado de um país que estava acumulando traumas políticos desde a ditadura militar (NAGIB, 2002). O estopim dessa fase do cinema nacional se deu com *Carlota Joaquina – A Princesa do Brasil*, filme de Carla Camurati, lançado em 1994. O filme é lembrado como um marco inicial, pois rompeu a barreira do um milhão de espectadores no cinema, algo que não acontecia há anos.

O que marcou o período da retomada foi o aprofundamento na tentativa de captar um Brasil que fosse real, ou seja, uma maneira de elevar um sentimento de busca por uma identidade nacional. A pesquisadora Mariana Mol Gonçalves (2008) acredita que houve uma redescoberta do país por parte de alguns cineastas que acabava por render em certo aumento na produção cinematográfica, podendo significar até uma recuperação da abordagem a respeito da pátria, uma vez que os filmes da retomada trazem questões relativas às raízes brasileiras. Assim como o Cinema Novo, alguns filmes desse período perpassam por uma busca de um sentimento de identidade nacional, "mas não apresentam uma proposta política concreta, não há uma preocupação de movimento" (GONÇALVES, 2008, p. 44).

A partir dessa contextualização do período da chamada “retomada”, propomos aqui pensá-la com base no gênero definido por José Luiz Braga como “crítica jornalística de cinema”. A escolha desse material se deu visto que tarefa de pensar a

crítica das práticas midiáticas não cabe somente ao campo acadêmico, podendo também se dar entre os mais diversos nichos e públicos, gerando infinitas possibilidades de fruição de determinado produto. Além disso, através das críticas percebe-se o impacto das novas leis de incentivo, o que pode significar nesse novo fôlego para as produções.

Dito isto, em um recorte mais específico, foram escolhidas duas obras de grande destaque no cenário nacional: *Terra Estrangeira*, de 1995 e *Central do Brasil*, de 1998, ambos os filmes do diretor Walter Salles Jr. Portanto, a partir dessa escolha, selecionamos textos veiculados em grandes impressos nacionais: *Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo* e *Revista Veja*.

A crítica dos processos midiáticos

Para refletirmos a “retomada” a partir de textos publicados em veículos midiáticos de grande circulação consideramos aqui alguns aspectos de dois diferentes pesquisadores: José Luiz Braga e Ciro Marcondes Filho.

Para José Luiz Braga, em seu livro “A sociedade enfrenta a sua mídia”,

um processo interacional sobre a mídia e seus produtos pode ser considerado ‘crítico’ quando atenda a pelo menos um dos seguintes requisitos: a) é crítico porque tensiona processos e produtos midiáticos, gerando dinâmicas de mudança; b) é crítico porque exerce um trabalho analítico-interpretativo, gerando esclarecimento e percepção ampliada. (BRAGA, 2006a, p.45-6)

Portanto, dentro de um sistema que envolve interação social sobre a mídia, o pesquisador considera como processos críticos aqueles que “se voltam para os processos de produção midiática e seus produtos em termos de um enfrentamento tensional” (BRAGA, 2006a, p.46) percebendo a crítica como um processo amplo e diversificado, diferente dos trabalhos produzidos no ambiente acadêmico. Além disso, os processos críticos atuam como um dispositivo social, capaz de gerar interações na sociedade.

Podemos perceber o trabalho crítico no sentido em que se estabelecem critérios no qual os objetos são observados, exploram-se as peculiaridades e as particularidades dos filmes e sua circulação e, a partir disso, o trabalho crítico expõe características interpretativas tanto na produção como na recepção dos produtos.

José Luiz Braga se aproxima do trabalho de Ciro Marcondes Filho quando esses reconhecem que há um discurso de autoridade por trás da crítica. Filho (2002) é mais enfático nesse ponto quando diz que expressar uma opinião, estabelecer um enunciado é marcar posições. E quando posições são marcadas, terrenos são delimitados. Portanto, não existe neutralidade quando se trata de crítica e, quando um enunciado é posto, há uma forma implícita de violência dentro dele. Sendo assim, os textos jornalísticos escolhidos trazem uma carga de autoridade.

Nessa linha de raciocínio, Marcondes Filho (2002, p.19) traz ainda que “uma sociedade sem crítica é uma sociedade morta”, pois, “sem a crítica, a obra de arte ou tende a cair no pensamento comercial ou no inconsciente de si mesma”. Sendo assim, ele defende uma crítica que vai se realizar na grande massa de receptores, ou seja, “pessoas comuns”, não especialistas, e combate a que defende exercer um poder monopolista, dos grandes meios e dos jornais. Em certo ponto, Braga também defende essa posição, mas não é tão radical quanto Filho. Para Braga (2006), a crítica especializada não exerce uma função de supremacia ante a qualquer outra espécie de comentário social, porém ele não defende um deslocamento da crítica para as “pessoas comuns”; os dois pensamentos, a rua e a teoria, devem comungar-se.

A crítica jornalística de cinema como gênero

A partir das considerações acerca dos processos críticos, José Luiz Braga (2006b) pensa a crítica cinematográfica como um gênero jornalístico e que possui características específicas. Por conseguinte, ele elege quatro características como as principais desse determinado gênero: a) *circusntância de atualidade* – a crítica ela está atrelada a algum aspecto do presente, seja o lançamento do filme, seja um prêmio recentemente adquirido ou até mesmo o relançamento de determinada obra; b) *contar o filme* – oferecer uma sinopse mínima para o conhecimento prévio e também ofertar uma ou outra cena que possa despertar interesse do espectador. Esse processo faz parte do que o sujeito vai decidir ver ou não; c) *elementos extrafílmicos* – nesse ponto observa-se relação de causa e consequência de determinado filme, evidenciamento de um integrante da equipe de produção (diretor, ator, roteirista, etc.), informação sobre as

origens e carreira do filme (premiações, bilheteria, etc.) e, por fim; d) *as apreciações do crítico* – aqui englobam as percepções individuais do autor da crítica.

Fundamentado nas considerações acerca do processo crítico na sociedade, buscamos evidenciar em determinados textos veiculadas em grandes impressos do Brasil (*Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo* e *Revista Veja*), uma multiplicidade de perspectivas referentes aos dois filmes do período que fora concebido como a “retomada”. Para isso, estabelecemos um recorte temporal que se inicia em 1995 até o ano de 2000 e também selecionamos textos referentes aos filmes *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil*, ambos do diretor Walter Salles (sendo que o primeiro conta com a co-direção de Daniela Thomas), e que possuem características temáticas semelhantes.

Dentre a heterogeneidade de textos trazidos pelos impressos, podemos perceber certa preocupação em mostrar ao público como os filmes são bem vistos no exterior, evidenciando uma característica da crítica cinematográfica como gênero jornalístico – no caso, o elemento extrafílmico. Nota-se que nos textos a seguir, relacionados à *Terra Estrangeira*, as premiações e a carreira que o filme faz no exterior são evidenciadas:

Terra Estrangeira [...] está fazendo uma carreira brilhante na Europa. Quase ganhou a recompensa principal do Festival de San Sebastian; foi aplaudido de pé no Festival de Cinema Latino de Biarritz; e será exibido, ao todo, em 18 mostras cinematográficas internacionais. Foi selecionado para o fechamento do London Film Festival e participará, igualmente, dos festivais de São Francisco e Chicago. (BOURRIER, 1995)

E também em:

A crítica francesa esta entusiasmada e saudou *Terra Estrangeira* como “a prova do renascimento do cinema no Brasil”. Marie Pierre Macia, diretora dos Encontros de Internacionais de Cinema, em Paris, também não esconde a satisfação, porque o filme de Walter Salles lotou as três sessões, sendo o maior êxito de bilheteria da mostra, da qual fazem parte diretores do calibre do americano Abel Ferrara (*The Adiction*) e João César Monteiro, de Portugal (*A Comédia de Deus*). (BOURRIER, 1995)

O discurso de autoridade está presente fortemente nesse trecho específico. É questionável o uso das palavras “renascimento do cinema no Brasil”, uma vez que ele nunca morreu, de fato, como já explorado.

Ainda flertando com crítica internacional, nota-se que no excerto a seguir, o crítico estabelece uma relação mais generosa com o leitor, problematizando a elogiosa apreciação da revista *Variety*, e deixando a cargo do seu leitor confrontar o texto da revista.

As plateias brasileiras poderão concordar ou não, por exemplo, com a entusiasmada crítica do jornalista David Rooney para a revista americana *Variety*, uma das mais importantes publicações de cinema do mundo. “Além de ser um *thriller* cativante, *Terra Estrangeira* consegue traduzir o desenraizamento de toda uma geração que tenta encontrar, desesperadamente, o amor e a esperança. Esplendidamente filmado em preto e branco, sedutor e muito bem interpretado, o filme é um *road-movie noir*”. (PAIVA, 1995)

É notável perceber, em um texto veiculado na Folha de São Paulo, como Inácio Araújo defende a ideia de que *Terra Estrangeira* aproximou o público de volta ao cinema. O crítico de cinema, nos fala que “se alguém dissesse, há alguns anos, que crítica e público concordariam em matéria de filme brasileiro, ia parecer piada” (ARAUJO, 1996). No mesmo artigo, em que afirma que os gostos de críticos e do público se aproximaram, ele mostra que ambos escolheram *Terra Estrangeira* como um dos principais filmes brasileiros do ano.

O *Jornal do Brasil* se mostra bastante entusiasmado com a estreia do filme, o que fica notável em seus textos, marcando mais uma característica do gênero jornalístico. O jornal, desde a concepção do filme, já vinha soltando notas dos prêmios que ganhava e dos festivais em que participava até que, no mês de seu lançamento, uma enxurrada de notícias, algumas de página inteira, eram lançadas dando um espaço enorme ao longa-metragem. O crítico Carlos Alberto de Matos diz que “Walter Salles e Daniela Thomas fizeram o melhor filme brasileiro sobre o sentimento do exílio” (MATOS, 1995) e uma nota tímida, a jornalista Danuza Leão, solta vivas para esse considerado “renascimento” do cinema brasileiro.

Um viva para o nosso cinema, que sobreviveu à todas as tentativas de assassinato cultural e renasce melhor que nunca este fim de ano como *O quatrilho*, *Terra estrangeira* e *Cinema de Lágrimas* – de Fábio Barreto, Walter Salles Jr. e Nelson Pereira dos Santos. Viva o cinema brasileiro! Viva! (LEÃO, 1995)

Em uma carta enviada à redação do *Jornal do Brasil*, o cineasta Carlos Diegues comenta que considera *Terra Estrangeira* “um dos dez melhores filmes que vi este ano, entre todos de qualquer nacionalidade, bem merecedor do sucesso que está tendo” (DIEGUES, 1995), mas o texto que mais chama atenção é o de Pedro Butcher que afirma categoricamente que o ano de 1995 foi o de consolidação do cinema nacional e que *Terra Estrangeira*, ao lado de *O Quatrilho* de Fábio Barreto, foram responsáveis por essa conquista. Em todos esses textos percebemos outra característica do gênero crítica jornalística de cinema, a apreciação do crítico. Todos eles trazem elementos que estabelecem uma relação entre o sujeito e o filme, evidenciando os aspectos apreciativos ou não, como nesse texto: “é o contrário de um filme ufanista”, mas “cai no estereótipo oposto, o do Brasil-terra-de-pobres-coitados”, de João Gabriel Lima. “Esse é provavelmente um dos motivos de estar tendo alguma repercussão no cinema internacional” (LIMA, 1995). Depois dessa crítica, a revista não deu muita atenção para o filme ao contrário do *Jornal do Brasil*, que o coloca em uma posição de fundamental importância para esse momento em que o cinema nacional se encontrava, como pode ser observado no texto de Pedro Butcher.

Este ano foi de consolidação para o cinema nacional. No meio do disputadíssimo mercado exibidor, a retomada da produção encontrou respaldo no público, que compareceu aos cinemas sustentando a produção em cartaz por bom tempo. Aos trancos e barrancos, o cinema brasileiro vai sobrevivendo como se sustenta o cinema de tantos outros países: dependendo de um público específico (BUTCHER, 1995).

Com uma aclamação muito maior – fato que, provavelmente, se deu através de mecanismos de uma grande distribuição e indicações a vários prêmios no exterior –, *Central do Brasil* recebeu uma atenção que *Terra* não conseguira. O filme foi disputado por grandes estúdios pelos direitos de sua exibição, Miramax, Metro Goldwyn Meyer e Sony Pictures (esta última que acabou ganhando a briga). Foi gerada uma polêmica entre dois festivais, a saber, Sundance e Berlim, para ver em qual se daria a sua primeira exibição, coisa que era inédita a um filme brasileiro e inteiramente falado em português, durante a “Retomada” (BUTCHER, 1998). Através das matérias publicadas na *Veja*, fica clara a posição da revista em afirmar que o filme inaugura uma nova era do cinema nacional. Essa posição fica mais clara através das seguintes passagens:

Central do Brasil é um representante típico daquilo que vem sendo chamado de “novo cinema brasileiro”, expressão utilizada por uma parte da crítica para designar a explosão de filmes produzidos na esteira da Lei do Audiovisual, criada em 1993. Essa lei que permite às empresas investir em cinema até 3% do que gastariam com imposto de renda, teve como efeito triplicar o número de lançamentos nacionais – de seis em 1994 para dezoito no ano seguinte e vinte em 1997. O chamado “novo cinema brasileiro” não constitui uma corrente estética, como o festejado cinema novo. Também não fez surgir um diretor marcante, desses que se propõem a reinventar a arte de filmar e são prolixos no discurso, como o falecido Glauber Rocha. A virtude comum a todos esses filmes é o bom padrão técnico. Walter Salles, um defensor ferrenho a idéia de que o cinema não é a arte de um autor, mas um produto criado coletivamente, é um dos responsáveis pela elevação desse padrão técnico brasileiro. (CAMACHO, 1998)

Outra crítica também nos mostra o quanto a revista exalta o filme como um novo cinema, diferente do que já fora visto no país nos últimos anos. O discurso autoritário aqui se mostra bastante forte, de modo quase violento, praticamente ignorando toda a complexidade do que já fora produzido no país, num discurso reducionista.

Há uma novidade em cartaz nas salas de projeção das grandes cidades: um filme brasileiro realmente bom, em relação ao qual não é preciso fazer nenhuma concessão. Com história emocionante, bem alinhavada, interpretações precisas e tecnicamente perfeito, *Central do Brasil* é um banho de realismo numa cultura cinematográfica profundamente marcada pelo discurso delirante e por metáforas canhestras. (CAMACHO, 1998)

Pedro Butcher, em matéria do *Jornal do Brasil*, nos afirma que *Central do Brasil* “continua sendo a grande esperança da nova safra nacional” (BUTCHER, 1998), ou seja, ele vê potencial no filme de ressuscitar de vez o cinema brasileiro, não só para o país, mas para o exterior também. Em outra matéria vemos que o filme e o momento em que fora produzido foram elogiados:

Ao chegar de Berlim, onde *Central do Brasil* de Walter Salles foi aplaudido, e ainda com a indicação de *O que é isso, companheiro?* para o Oscar de melhor filme estrangeiro, Sérgio Rezende está convencido de que o momento é bom para o cinema brasileiro: “Existem gerações diferentes convivendo criativamente. Quando o Cinema Novo surgiu, abafou, por exemplo, o cinema que era feito na Vera Cruz. Os caras que vinham antes pararam de fazer cinema. O Cinema Novo se impôs e passou a ser a linha dominante do cinema

brasileiro. Hoje há uma geração intermediária [...]. Há, ao mesmo tempo, uma geração novíssima, que está começando e também os veteranos que continuam produzindo [...]. Todas as gerações estão trabalhando. Não precisa mais uma geração surgir e marar a anterior. O cinema brasileiro é uma sorveteria, tem vários sabores. Não adianta fazer uma sorveteria que só tenha chocolate” (JOBIM, 1998).

Há aí um tom de crítica ao cinema que tenta se impor e sobrepor outro cinema, como ele cita que aconteceu com o Cinema Novo, se fazendo novamente presente um discurso autoritário.

Em outra crítica, agora da cineasta Sandra Werneck, podemos perceber o quão importante a recepção de *Central do Brasil* fora importante para os cineastas em geral. Ao ganhar o prêmio máximo em Berlim, o Urso de Ouro, não só Walter Salles comemora, mas sim o cinema brasileiro em geral. “Esse Urso de Ouro Vai ajudar muito na Lei do Audiovisual, mostrando como vale a pena investir. [...] *Central do Brasil* conseguiu uma coisa que poucos filmes latino-americanos recentes conseguiram: falar ao público de outras partes do mundo.” (WENERCK, 1998)

Quanto às leituras das fontes da *Folha de São Paulo* a respeito do filme, um fato curioso é encontrado. Gilberto Felisberto Vasconcellos faz o movimento inverso de nossa hipótese. O sociólogo e jornalista, ao escrever uma resenha para o jornal, acredita que *Central do Brasil* não é um cinema “descolonizador”. A crítica cita Paulo Emílio Salles Gomes para entendermos seu argumento, diz que todo brasileiro deve assistir aos filmes produzidos no Brasil, pois eles são produzidos com bastante dificuldade e saem em meio a um mercado que adora o cinema estrangeiro (a presença tão marcante e agressiva já mencionada). Porém, para Vasconcellos o filme ainda preserva o intuito de mercado que vinha sendo consolidado desde a década de 70 e se opõe somente ao cinema inovador que para ele é, no caso, o cinema novo.

Os melhores filmes brasileiros foram feitos com esse ideário ou propósito nacionalista descolonizador, todavia isso tudo parece ter sucumbido da década de 80, culminando hoje em dia com a sensação esteticamente resignada e fetichista de que somos apenas um mero mercado e não uma nação em busca da soberania, pois até mesmo o sagrado subsolo do país pertence a outrem, de modo que o babaca do brasileiro é um completo desterrado, um homem “no man’s land” local (VASCONCELOS, 1998).

E ainda completa: “por conseguinte, ‘Central do Brasil’ poderia ter sido concebido com um filme esquizofrênico: sentimentalmente de esquerda e racionalmente de direita.” (VASCONCELOS, 1998). Ele considera então que o filme é extremamente sentimental, que apela para histórias vistas nas telenovelas, mas que, no fundo, ele está travestido de interesses comerciais maiores.

Ainda na *Folha*, a crítica de Inácio Araújo traz uma opinião parecida, embora bem menos agressiva que a de Vasconcellos. Para ele, “a obra de Walter Salles não tem ainda a maturidade de nossos maiores cineastas, embora seja um trabalho em evolução”. Diz também que “o olhar do diretor é por vezes estranho. Quanto mais nos enfiarmos no Brasil, mais parece que somos convidados a contemplar um Nordeste de sonho: belo como nunca, estetizado como nunca [...]. É como se Walter Salles fosse, ainda, um estrangeiro com RG nacional” (ARAUJO, 1998). Nesses dois últimos textos percebemos a apreciação do crítico latente, o que evidencia, mais uma vez, características específicas do gênero.

Considerações finais

Através das críticas, percebemos que os filmes são vistos sob uma nova ótica de se enxergar o país, principalmente para o *Jornal do Brasil*. Sendo assim, pode-se considerar que, de certa forma, os filmes foram vistos pelo impresso e pela *Revista Veja* como uma nova maneira de se fazer cinema, desde quesitos técnicos até a sua abordagem temática. Já a abordagem trazida pela *Folha de São Paulo*, nos mostra o contrário, que os filmes nada mais passam de meras continuções da mesma maneira de se fazer cinema, só que desta vez, completamente industrializada e voltada para o mercado, com uma estética um pouco mais rebuscada, mas caindo na mesma fórmula início-meio-fim explorada incansavelmente pela indústria norte-americana.

Ainda podemos observar em todo o material algum elemento apontado por José Luiz Braga que estabelece uma categoria para esse tipo de texto: a crítica jornalística de cinema. Em todos eles, notamos a presença de pelo menos um: um critério de atualidade, uma parte do filme ou sinopse, elementos extrafílmicos ou a apreciação do crítico.

A crítica acontece diariamente na sociedade. Ao escolher esse ou aquele filme, por determinados critérios ou não é uma atividade crítica. Percebemos aqui que a crítica especializada fornece novos subsídios para a seleção e análise. O que pode ainda ser relacionado com o fato da interação do público com os filmes, apontadas em um dos textos. A leitura dessas fontes, além de oferecer algumas respostas, deixam questões mais intrigantes ainda. Estaria o aumento das bilheterias e do público no cinema desse período relacionado ao espaço dados pelos filmes nesses impressos e a quantidade de textos que eles trazem? Mas essa é uma discussão que já não cabe aqui, talvez em um próximo texto.

Referências

ARAÚJO, Inácio. Cinecesc exhibe os melhores de 95. **Folha de São Paulo**, Folha Ilustrada, 19 de março de 1996.

_____. Salles busca pátria e estilo em “Central”. **Folha de São Paulo**, Guia da Folha, 3 de abril de 1998, p. 36-7.

BOURRIER, Any. Conquistas de Terra Estrangeira. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1995.

BRAGA, José Luiz. Crítica Jornalística de Cinema. *In: A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. Das interações sociais aos processos críticos. *In: A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006

_____. O sistema social crítico interpretativo. *In: PRADO, José Luiz Aidar (org). Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massa às ciberculturas*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

BUTCHER, Pedro. “Central do Brasil”, o brasileiro da vez. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 19 de janeiro de 1998.

_____. Indústria vive consolidação com produções de qualidade. **Jornal do Brasil**, 17 de dezembro de 1995.

_____. Um festival totalmente fiel à tradição. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 11 de fevereiro de 1998.

CAMACHO, Marcelo. A taça que faltava. **Veja**. São Paulo. p. 92, 4 de março de 1998.

_____. Banho de realismo. **Veja**. São Paulo. p. 82, 8 de abril de 1998.

DIEGUES, Carlos. A Opinião dos Leitores. **Jornal do Brasil**, 13 de dezembro de 1995.

FILHO, Ciro Marcondes. Mediacriticism ou o dilema do espetáculo de massas. *In*: PRADO, José Luiz Aidar (org). **Crítica das práticas midiáticas**: da sociedade de massa às ciberculturas. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

JOBIM, Nelson Franco. Um empresário na tela. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 21 de fevereiro de 1998.

LEÃO, Danuza. Premiado. **Jornal Do Brasil**, Caderno B, 30 de Junho de 1996.

_____. Viva!. **Jornal do Brasil**, caderno B, 29 de outubro de 1995.

LIMA, João Gabriel. Cacoete estético. **Veja**. São Paulo. p.145, 29 de novembro de 1995.

MATOS, Carlos Alberto de. Muitas línguas, ótima pronúncia. **Jornal do Brasil**, caderno Programa.24 de novembro de 1995.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo. Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

PAIVA, Anabela. Sucesso em Terra Estrangeira. **Jornal do Brasil**, caderno B, 1 de novembro de 1995.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. Capitalismo popular e privatização do imaginário. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 2 de maio de 1998.

WENERCK, Sandra. Berlim consagra “Central do Brasil”. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 23 de fevereiro de 1998.