

A recepção de *Central do Brasil* em Portugal nos anos 90¹

Regina Gomes²

1. Uma versão inicial deste artigo foi apresentada no XVII Ibercom no distrito de Maia, cidade do Porto, Portugal, em novembro de 2002.

2. Doutora em Ciências da Comunicação, Cinema, pela Universidade Nova De Lisboa, professora no Depto de Comunicação e no PÓSCOM da FACOM-UFBA. Área de interesse: Cinema, TV, Estudos de Recepção



Resumo

Percebemos nos textos de críticos portugueses sobre *Central do Brasil*, publicados no final da década de 1990, uma preocupação demasiada em analisar filmes brasileiros à luz de referenciais que remetem aos anos 60, isto é, ao movimento do Cinema Novo. A crítica colou seu discurso a um período (anos 60-70) em que as estéticas cinematográficas consagradas historicamente tornaram-se modelos de qualidade e de contestação às grandes produções, sobretudo hollywoodianas. Outra questão observada diz respeito às frequentes remissões aos novos filmes comparados às telenovelas brasileiras exibidas em Portugal.

Palavras-chaves

Cinema brasileiro, crítica, recepção

Abstract

We noticed in the Portuguese movie reviews about *Central do Brasil* film, posted in the late 90s, a too much concern on analyzing the Brazilian films in light of the references to the 60s, namely, the Cinema Novo movement. The film reviews linked their speech at the time (60-70), when the established aesthetics film became models of quality and opposition to major productions, especially hollywood. Another issue concerns to usual references to new films compared to Brazilian soap operas shown in Portugal.

Keywords

Brazilian movies, film criticism, reception

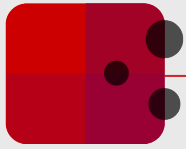


O trabalho propõe discutir a recepção de filmes brasileiros exibidos em Portugal na década de 1990, período compreendido como a época da retomada do cinema no Brasil. Aqui, é importante compreender a crítica como espaço de exercício teórico para o debate acerca da recepção de obras artísticas, debate este considerado como elemento central para o conhecimento e a interpretação do processo cinematográfico.

O desejo de saber como a crítica de cinema em Portugal avaliava as obras do assim cunhado Cinema da Retomada brasileiro revelou meu interesse em realizar esta pesquisa, cuja intenção era investigar que configurações histórico-contextuais teriam influenciado na recepção dos filmes brasileiros.

Nesse contexto, importavam, além da análise de filmes brasileiros exibidos em Portugal no período, a recepção e o impacto que essas obras causaram nos espectadores-críticos lusos. Isso traduziu-se num desafio: investigar qual a posição da crítica especializada portuguesa em relação a esses filmes e se, de algum modo, isso veio a influenciar a aceitação ou não dessas obras. Esse espectador será reconhecido, sobretudo, enquanto sujeito histórico nas críticas analisadas. A crítica será vista aqui como representante de um horizonte de expectativas da época. Já na década de 70, a estética da recepção, que tem entre seus principais nomes Hans Robert Jauss (1979; 2002), irá compreender os textos da crítica literária como constituintes da recepção das obras de arte. Além disso, esses registros, agora com facilidade de acesso por meio de arquivos eletrônicos, são verdadeiros testemunhos dos sentidos conferidos aos filmes. Para Jauss (1979) qualquer movimento de análise de recepção de uma obra não deve desconsiderar as condições históricas, uma vez que a recepção se estende nos tecidos sociais.

À partida, é importante observar que este artigo tem um caráter analítico e irá assentar-se em algumas hipóteses mais adiante descritas. Assim, propomos focar nossa análise em alguns textos sobre o filme *Central do Brasil*, cujas críticas foram



veiculadas em publicações eletrônicas destinadas à cultura cinematográfica em Portugal. Entretanto, um breve histórico do cinema brasileiro desde os anos 1960 faz-se necessário e esclarecedor.

No início da década de 60 o Cinema Novo surge como um movimento político-estético que ressalta a importância do autor e rejeita o predomínio do produtor e da indústria na realização de um filme. Jovens cineastas propõem a elaboração de obras voltadas à realidade brasileira e defendem uma linguagem mais adequada à situação social do país (RAMOS, 2000).

Primeira experiência importante no cinema do Terceiro Mundo, o Cinema Novo pode ser considerado como a tradução brasileira de estéticas cinematográficas nascidas no pós-guerra, como o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa. Filmes como *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, principal nome do Cinema Novo, *Os fuzis* (1963), de Rui Guerra, considerados obras-primas da cinematografia brasileira, dão início ao movimento cuja temática, inicialmente, centraliza-se no trabalhador rural e na miséria da região Nordeste do Brasil.

Esse movimento estético irá representar a afirmação cultural do cinema brasileiro, que passou a ser internacionalmente considerado como um dos mais revolucionários focos de criação do cinema moderno. Em muitas salas europeias, esses filmes ganham exibição e notoriedade por parte da crítica especializada. Em 1962 o filme de Anselmo Duarte, *O pagador de promessas*, ganha a Palma de Ouro no Festival de Cannes, e em 1967 *Terra em transe*, de Glauber Rocha, consagra-se como um dos melhores filmes do mundo.

Nos anos 60, discutir cinema era uma questão de vida ou periclitamento. Estudantes, intelectuais, cinéfilos e até os próprios críticos e cineastas, envolvidos



num painel histórico rico e criativo,³ olhavam o cinema como uma fascinante experiência de vanguarda tanto política quanto estética.

Como se sabe, entre os anos 70 e 80 o Brasil amargou um regime autoritário militar que, embora sob o peso de uma censura ideológica estúpida, acabou por caracterizar-se pelo desenvolvimento de um parque industrial de cultura que promoveu produções como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, que estoura nas bilheterias e vira produto de exportação especialmente para as salas de cinema da Europa. Em 1981, o Brasil real surge nas telas com *Eles não usam black tie*, de Leon Hirszman, vencedor do Leão de Ouro em Veneza. Nesse mesmo período, o mercado internacional absorve fitas como *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, *Pixote, a lei do mais fraco* e *O beijo da mulher aranha*, ambos de Hector Babenco, e *Eu sei que vou te amar*, de Arnaldo Jabor.

Apesar da grande quantidade de produções nessa época, o cinema vai tomar rumos bem diferentes da fase anterior e adotar uma postura mais mercadológica iniciada pelo cinema estadunidense hollywoodiano convertido em espetáculo. Entretanto, a defesa de um cinema anticomercial com aspirações identitárias e politicamente engajado fazia parte dos calorosos debates promovidos pelos órgãos de cultura brasileiros. Cineastas presos à visão exclusivista da função social da obra de arte exigiam do cinema uma natureza contestatória e de crítica social. Para André Parente (1998: 131), na década de 80 o cinema vai adotar uma “estética *nickel*, uma estética *clean*, que faz os objetos brilharem como na publicidade” a ponto de Jean-Luc Godard, em *Histoires du Cinéma*, afirmar que “o cinema já não faz mais parte da indústria da comunicação, mas sim da indústria do cosmético” (apud PARENTE, 1998: 131).

3. Nesse período surge o movimento *da Nouvelle Vague*, francesa formado por ex-críticos convertidos em diretores. A guerra do Vietnã não saía das manchetes internacionais e o movimento da contracultura pregava a resistência ao consumismo.



Os movimentos de vanguarda dos anos 60 eram utilizados como parâmetro e modelo basilar para repudiar o “lixo” de Hollywood e, dessa forma, o cinema brasileiro do período passou a ser considerado como mero dublador dos colonizadores que não sabem impor o desejo do novo – como fizera Glauber Rocha anos antes. Pensando a produção da década de 80 como “um cinema de replicantes”, Parente chega a afirmar: “(...) o cinema dos anos 80 representa um retrocesso imenso em relação à tradição inventiva dos movimentos e momentos do modernismo brasileiro, a força de copiar as cópias dos outros”; e arremata: “Nos anos 80, assistimos à substituição dos pseudo-intelectuais que pretendiam fazer um cinema novo por pseudo-cineastas que pretendiam fazer uma nova indústria” (PARENTE, 1998: 133). Se no Brasil a leitura de parte da academia já traduzia um descontentamento em relação à mudança no projeto estético-comercial do cinema brasileiro, a leitura da crítica jornalística lusa só reforçou essa insatisfação.

Os anos 90 foram particularmente singulares para o cinema brasileiro. Marcado inicialmente por uma retração na produção de títulos nacionais – causada pela política de privatizações do governo do presidente Fernando Collor de Mello⁴ –, esse cinema passa por uma renovação, especialmente a partir de 1995, e a produção de obras de relevância torna-se visível com o grande número de prêmios alcançado no período. Filmes como *Terra estrangeira* (1995)⁵ e *Central do Brasil* (1998),⁶ ambos de Walter Salles Jr., implementam uma nova dimensão

4. Sempre bom lembrar que durante o governo do presidente Collor foi extinto o Ministério da Cultura e criada uma Secretaria que liquidou a Embrafilme, o Concine e algumas leis que defendiam o cinema nacional. Segundo algumas estatísticas do próprio governo, foram produzidos apenas 17 filmes em 1991, e nos anos posteriores essa produção cai para abaixo da dezena.

5. Grande Prêmio de Público – Encontros Internacionais de Cinema de Paris – Paris Film Fórum – França – 1995. Também Grande Prêmio de Público – Festival de Cinema de Bérghamo – Itália – 1996.

6. Urso de Ouro (Melhor Filme) – Festival de Berlim – Alemanha – 1998. Globo de Ouro (Melhor Filme Estrangeiro) – Hollywood Foreign Press Association – EUA – 1998, o que lhe valeu uma indicação ao Oscar do mesmo ano.



à cinematografia brasileira, que ganha espaço nas salas do velho continente, especialmente nas grandes capitais como Lisboa, Paris e Madri.

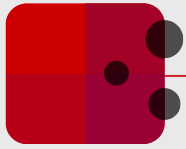
A formação de um público fiel ao cinema brasileiro cresce, auxiliando o processo de revitalização da autoestima perdida no começo dos anos 90. Em Portugal, os filmes brasileiros que conseguiram driblar o rigoroso monopólio das redes distribuidoras foram exibidos principalmente nas cidades de Lisboa e Porto. Contudo, há também um crescimento do número de críticas desfavoráveis ao cinema da retomada, sempre utilizando como padrão as cinematografias dos anos 60 reconhecidas como de tradição inventiva e experimentalista, ao contrário dos filmes dos anos 90 em que não há nada a ser dito ou criado.

Após esse breve painel histórico, destacaremos algumas marcas nos textos de críticos de cinema portugueses em que se vê uma demasiada preocupação em analisar os filmes brasileiros notadamente à luz de referenciais que remetem aos anos 60, ou seja, ao movimento do Cinema Novo. Tomamos como estudo de caso, particularmente, as críticas direcionadas ao filme *Central do Brasil*, de Walter Salles, com data de estreia em Portugal em 14 de maio de 1999.

O jornalista, crítico de cinema e editor de Artes e Multimedia do *Diário de Notícias* Eurico de Barros (1999) fez o seguinte comentário sobre esse filme de Walter Salles:

Central do Brasil não vem revolucionar o cinema brasileiro, como pretendem alguns críticos locais (e não só), que não souberam pôr travão ao seu entusiasmo pelo filme.

Longe disso, trata-se de uma fita que combina os valores narrativos e dramáticos da telenovela e os do cinema realista de recorte documental, onde duas grandes atrizes (Fernanda Montenegro e Marília Pêra) reafirmam os seus talentos (mas isso nós já sabíamos da televisão...) e onde Salles oscila, com previsibilidade, entre o humanismo de pé descalço e o telenovelesco controlado, não evitando seqüências bastante maçadoras.



Diz o ditado que “em terra de cego quem tem olho é rei”. No caso vertente, em terra de cinema atrofiado, quem tem *Central do Brasil* é campeão de ginástica.

Nota-se que a ruidosa crítica alimenta a ideia de um “cinema atrofiado” com um dos filmes mais premiados do Brasil. A complexidade, a simbologia, o desconcerto, o hermetismo, característico de filmes como *Terra em transe*, de Glauber Rocha, cederia lugar à ideia generalizante de que tudo é clichê. A crítica enquanto registro de uma experiência de recepção talvez esteja excessivamente vinculada a um período restrito (anos 60-70), em que as escolas estéticas cinematográficas consagradas historicamente permanecem como referenciais absolutos de qualidade e de contestação às grandes produções, sobretudo hollywoodianas.

Sobre o mesmo filme, o consagrado crítico de cinema António Roma Torres (1999) declarou:

O cinema brasileiro conseguiu com este filme um sucesso internacional marcado, nomeadamente com nomeações para os globos de ouro e os óscares americanos e uma exploração comercial em todo o mundo incluindo o habitualmente fechado mercado americano, e é aliás por essa via que chega até nós.

(.....) Mas o período de grande prestígio do cinema brasileiro continua a ser o dos anos sessenta, o que mesmo internacionalmente foi designado por “cinema novo”, e onde pontificam nomes como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e muito principalmente Glauber Rocha, que defendeu num ensaio o que ele designou por estética da fome. Esse período caracterizou-se por uma contribuição estética mais significativa, mas principalmente por um evidente empenhamento político revolucionário.

A contestação à lógica causal e ao ilusionismo narrativo, a valorização da riqueza de experimentação estética, a defesa da política de autores, o realizador visto como um construtor do texto fílmico sem obrigações com as regras padronizadas

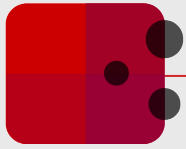


do mercado, bandeiras defendidas pelo teóricos do movimento cinemanovista, voltam a aparecer nos discursos dos críticos contemporâneos lusos.

Como observa Tito Cardoso e Cunha (1996: 190), “Houve tempos em que num filme se procurava aquilo a que se chamava a «mensagem» do autor, explícita ou implícita, consciente ou inconsciente, manifesta ou latente, dependente ou não da vontade deliberada do seu autor”. Isso foi muito comum nos anos 60/70, quando o horizonte da crítica se mostrava a favor de um cinema revolucionário de cauções marxistas/estruturalistas defendido particularmente pelas revistas *Cahiers du Cinema*,⁷ *Cinéthique* e *Positif*. Talvez como legítima herdeira dessa escola histórica que formou críticos em todo o mundo e, sem dúvida, foi muito importante para a crítica cinematográfica mundial e para a teoria do cinema, a crítica lusa recente ainda preserve traços dessa abordagem ideológica centrada na chamada política de autores. De fato, a crítica de cinema em Portugal foi fortemente influenciada por duas revistas que circulavam entre os anos 60 e 80. Trata-se da *Celulóide* e da *Plateia*, que tornaram-se um território de consagração e legitimação do Cinema Novo, sobretudo pela identificação com as ideias estéticas e políticas, transfiguradas numa crítica livre que ora era engajada, ora era formalista, mas que partilhava a mesma aversão ao cinema popular-comercial.

Ainda segundo Tito Cardoso e Cunha (1996: 190), o exercício da discursividade crítica passa por três pontos fundamentais: *valor*, *contexto* e *significado*, que solicitam os atos de julgar, informar e interpretar, respectivamente. No caso das

7. Segundo Serge Toubiana, a revista *Cahiers du cinema*, essencialmente formada por críticos-realizadores, representou, ao longo de seu percurso como publicação destinada à crítica de cinema, uma luta permanente entre, por um lado, a afirmação de um gosto e de uma estética, predominante nos anos 50 até o início dos anos 60, de submeter os filmes a uma certa análise por tema, autor e gênero. Vale salientar que, nessa altura, a revista presta seu apoio às novas cinematografias de outros países, como Brasil (Cinema Novo) e Itália (Neorealismo). E, por outro lado, entre 1969 e 1975, a revista assume uma vocação mais política e teórica centrada nas preocupações extracinematográficas que se afirmaram em detrimento do gosto. São notórias as influências da filosofia de inspiração marxista althusseriana, da psicanálise e da semiologia. Serge Toubiana em entrevista a António D'Ávila (1985)



críticas aqui analisadas, o julgamento supera em muito os atos de informação e interpretação da obra. Se o discurso crítico cinematográfico deve ser compreendido como a expressão de um juízo de valor, seja ele estético, ético ou político do filme, esse juízo deve fundamentar-se na argumentação após passar ao processo de busca de sentido da obra, a fim de trazer ao leitor uma certa clareza no processo de interpretação.

Vasco Câmera, crítico do jornal *Público*, declara ainda sobre *Central do Brasil*:

E o filme? Só por ele não se percebe o entusiasmo, que começou até na fase de escrita do argumento quando recebeu um prémio no Festival de Cinema Independente de Sundance. É uma telenovela, realizada com um maquinismo cinematográfico “pronto-a-filmar”, árido e previsível. Sim, Fernanda Montenegro é tão boa como o é habitualmente na televisão; sim, Marília Pêra tem um “número” irresistível; sim, é humano não conter as lágrimas perante esta história de uma mulher sem paciência que faz a aprendizagem das emoções quando acompanha um miúdo, orfão de pai, através do Brasil à procura do pai. Isso não está já em qualquer telenovela brasileira? É por isso que se evoca o “Cinema Novo” da década de 70 e o sacrossanto nome de Glauber Rocha? Por causa do miserabilismo feito bilhete postal exótico? Sim, é um filme a ver. Para se desfazerem os equívocos.

Nossa segunda questão diz respeito às frequentes remissões a um enquadramento entre os novos filmes e as telenovelas brasileiras exibidas em Portugal. “Tom de telenovela requentada” e “combina os valores narrativos e dramáticos da telenovela”, só para citar as críticas acima referidas, revelam um traço peculiar à cultura portuguesa contemporânea com a “invasão” de ficções seriadas brasileiras que, mesmo presentes em Portugal desde 1977 com a exibição de *Gabriela*, têm um crescimento considerável, a partir do início da década de 1990, através da entrada de redes privadas de televisão no país.

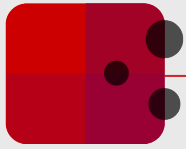


Chegando a Portugal em doses elevadas, as telenovelas traduziram um modelo de dramaturgia próprio da linguagem televisiva, com seus planos fechados e a redefinição do conceito de enquadramento, “estes determinados pelo jogo de convenções da lógica dialogal, sem fora-de-campo nem perspectiva”, como observa Francisco Rui Cádima (1996: 176). Isso trouxe consequências à produção audiovisual portuguesa, que, se por um lado, através da leitura diária de um produto simbólico, revelou um pouco da chamada cultura popular e massiva brasileira, por outro, vai traduzir-se como modelo paradigmático de produção audiovisual daquele país, que fica internacionalmente conhecido através de sua teledramaturgia.

Contudo, Alfred Hitchcock dirigiu várias séries para a TV estadunidense entre 1955 e 1965; Jean-Luc Godard também foi produtor de séries para televisão, como *sixfoisdeux* em 1976; e há o próprio Glauber Rocha, cujas intervenções no inventivo programa *Abertura* ficaram para sempre marcadas na história da televisão brasileira. A televisão deve ser vista também como espaço de experimentação do audiovisual, e a telenovela em particular, enquanto gênero televisual, possui um sistema expressivo próprio baseado numa estrutura narrativa fragmentada, mas recorrente, e na serialização. Em suas reflexões sobre o cinema e a televisão, Rui Cádima (1996: 177) salienta:

No campo da representação é comum identificar a perda de dimensão psicológica dos personagens como mais um específico da ficção televisiva. Deste ponto de vista é notória a recorrência a uma esquematização de arquétipos, de estereótipos (veja-se designadamente o modelo de *soap opera*).

Embora discordemos, em parte, da premissa de Cádima, ou seja, a de que os personagens da ficção televisiva são poucos explorados em sua dimensão psicológica, no caso de *Central do Brasil* os personagens têm uma forte carga dramática, o que lhes confere a apresentação de um perfil psicológico bastante



definido. Além disso, trata-se, sobretudo, de estéticas diferenciadas, os planos abertos e longos de *Central do Brasil*, evocando a dimensão espacial característica do Nordeste brasileiro, em nada se comparam aos cortes abundantes e aos planos mais cerrados da estética televisiva. Assim, parece-nos inadequada a comparação generalizante entre as duas formas de expressão, já que a produção cinematográfica brasileira, de antemão, se vê carimbada pelo emblema infelizmente preconceituoso das telenovelas.

Ademais, não se propõe aqui entrar no mérito do julgamento do filme, de procurar a significação na obra, da liberdade de interpretação. Antes, a proposta é definir um tipo de prática discursiva que, representando a recepção e seu tempo, mostra-se como um objeto de investigação rico para entender o processo cinematográfico na relação entre Brasil e Portugal.

A relevância de uma pesquisa que dê visibilidade à reflexão sobre a atmosfera cinematográfica de culturas tão próximas e tão distantes deve ser considerado posto que muito pouco se tem fundamentado sobre o assunto. As trocas não podem efetivar-se somente no âmbito das estruturas comerciais, mas, com a mesma importância, no campo das relações pragmáticas, circulares ou reflexivas, excluindo, desde então, a visão mecanicista da comunicação.

Esse olhar estético na comunicação, a saber, como a crítica portuguesa recebe um tipo de cinematografia que por si só remete a uma cultura familiar e estranha, oferece um horizonte acadêmico privilegiado para uma investigação desta natureza. Com efeito, buscamos contribuir para o intercâmbio de investigações científicas na área da recepção de filmes entre Brasil e Portugal.

Não foi, ademais, casual a demarcação temporal (anos 90) do nosso objeto de pesquisa. Essa década representou mudanças substanciais na produção de filmes brasileiros que culminará, a partir de 1995, num processo de renovação dessa cinematografia, promovendo a sua difusão pelos sítios de língua portuguesa. O



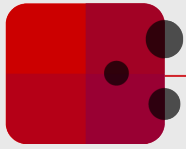
público e a crítica portuguesa conhecem obras como *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1994), de Carla Camurati, *O quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, e, finalmente, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles.

Considerações finais

O exame das críticas a *Central do Brasil* permitiu revelar como uma determinada instância de recepção, a da crítica especializada lusa, estabeleceu um diálogo com seu tempo. A crítica, efetivamente, documenta a história dos efeitos da obra, todavia, ela está inserida no mesmo horizonte de expectativas e tem uma parcela de responsabilidade por esses mesmos efeitos enquanto formadora de opinião, de conceitos. Recepção, como assinala Regina Zilberman (1989: 114), “refere-se à acolhida alcançada por uma obra à época de seu aparecimento e ao longo da história. Em certo sentido, dá conta de sua vitalidade, verificável por sua capacidade de manter-se em diálogo com o público”.

Metodologicamente, a análise desse conjunto de atos de leituras produzidos pela crítica lusa é extremamente relevante para o que podemos chamar de estudos de recepção histórica do cinema. Um olhar mais atento não apenas para o texto, mas sobretudo para o contexto que cercou a elaboração desses discursos que se constituem como verdadeiros “vestígios” de uma experiência receptiva, como aponta Janet Staiger (1992). O modo como a imprensa cinematográfica lusa interagiu com os textos e contextos para construir significados sobre o cinema brasileiro dos anos 90 foi decisivo para definir a imagem dessa cinematografia em Portugal.

Convém ressaltar que talvez a crítica não esteja ainda aberta às narrativas brasileiras recentes, cuja abordagem difere tanto quanto ao conteúdo – adoção de temáticas mais urbanas, menor politização de discurso – como quanto às



técnicas utilizadas – ampliação de mercado, internacionalização da produção –, diferentes daquelas consagradas historicamente. Conforme Ismail Xavier (2001: 44), um traço marcante da cinematografia brasileira na década de 1990 foi “a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como um valor”. Essa apropriação de elementos diversos não se vinculou a uma luta contra a padronização do mercado cinematográfico, como defendiam os realizadores das décadas anteriores, mas, pelo contrário, o novo cinema brasileiro mostrou-se mais aberto a parcerias, menos ambicioso em suas propostas e com um certo pragmatismo na construção de um centro de qualidade na produção. Mais recentemente, o debate sobre filmes como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, apenas reiteram as inquietações dos críticos sobre qual o limite aceitável para melhor representar o país nas telas.

Afinal, não podemos esquecer que a crítica põe em destaque uma relação comunicativa, estabelecida seja com os espectadores, seja com o próprio filme. E a ruptura com os modelos clássicos de cinema que pareçam nos mostrar o “verdadeiro mundo” deve ser vista como uma possibilidade de amadurecimento desta comunicação.

Por fim, reforçamos a importância de considerar a crítica de cinema como excelente fonte para investigar específicos atos de interpretação e fruição em um determinado horizonte histórico. Não há como pensar a recepção sem que se leve em conta a historicidade do processo receptivo. ■



Referências bibliográficas

BARROS, Eurico de. *Central do Brasil*. Disponível em: <http://www.cinema2000.pt/criticas.htm>. Acesso em: outubro de 2002.

CÂMARA, Vasco. *Central do Brasil*. Disponível em: <http://www.cinema2000.pt/criticas.htm>. Acesso em: outubro de 2002.

CÁDIMA, Francisco Rui. “O cinema, o público, a televisão: para uma ontologia da série televisiva e do telefilme”. In: GRILO, João Mário; MONTEIRO, Paulo Filipe (Org.). *O que é o cinema?* Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

CUNHA, Tito Cardoso. “Cinema, crítica e argumentação”. In: GRILO, João Mário; MONTEIRO, Paulo Filipe (Org.). *O que é o cinema?* Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

D’ÁVILA, Antonio. “A trajetória dos Chiersdu Cinema”. *Revista filme cultura*, Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 45, março 1985.

JAUSS, Hans Robert. “Estética da recepção: colocações gerais”. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Pequena apologia de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.

PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

STAIGER, J. *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

TORRES, A. Roma. Cinema: crítica de filmes. Disponível em: <http://www.terravista.pt/Enseada/1014/cinema.htm>. Acesso em: outubro de 2006.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.