

Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa 07 – Comunicação Audiovisual, na Seção Temática: Cinema, História do Audiovisual no Brasil, do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Porto Alegre, 30 de agosto a 03 de setembro de 2004.

## **Pequeno Panorama do Cinema Brasileiro Contemporâneo<sup>1</sup>**

**Marcia Regina Carvalho da Silva<sup>2</sup>**

Mestre em Comunicação e Estéticas do Audiovisual, pela ECA-USP  
Professora do curso de Radialismo, na Universidade São Judas Tadeu

### **Resumo:**

Este artigo expõe algumas considerações sobre a produção cinematográfica brasileira mais recente, desde os anos de 1994 até 2004, com um intuito de colaborar para um mapeamento e uma avaliação da história do cinema brasileiro contemporâneo. Nesse sentido, apresento um panorama crítico desta produção cultural e artística ao eleger alguns longas-metragens relevantes e articular algumas constantes temáticas e formais.

### **Palavras-chaves:**

História do audiovisual; Análise da produção audiovisual; Cinema brasileiro contemporâneo.

No momento histórico atual, em que se proclama o "fim das ideologias", uma fina camuflagem das tradições conservadoras brasileiras e a transformação de questões políticas em discussões econômicas, o cinema brasileiro foi tema de alguns debates voltados principalmente para a viabilização de projetos, da distribuição e exibição de filmes, com poucas brechas para discussões estéticas e poéticas relevantes.

O cinema brasileiro da década de 90 ganhou algum destaque em festivais, concorreu a prêmios de grande divulgação mundial, como o Oscar, e entrou numa fase de euforia de produção e de criação, com um considerável apoio jornalístico da mídia brasileira em geral. O que desencadeou uma espécie de exaltação à diversidade de propostas e estilos, um pouco se esquecendo de que variedade não significa novidade e grandes bilheterias não significam bons filmes.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do XXVII Congresso Anual de Ciências da Comunicação, Porto Alegre, 30 de agosto a 03 de setembro de 2004.

<sup>2</sup> Radialista, mestre em Comunicação e Estéticas do Audiovisual pela Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, e professora do curso de Radialismo, na Universidade São Judas Tadeu. E-mail: marciarcs@hotmail.com

Com as leis de incentivo, os prêmios, e principalmente a Lei do Audiovisual foi possível o que se convencionou rotular de "retomada" ou "renascimento" do cinema brasileiro. Esta idéia de "retomada" destaca o fato de uma quase paralisação da produção no cinema brasileiro nos primeiros anos da década de 90, devido principalmente a extinção decretada pelo ex-presidente Fernando Collor de Mello da Embrafilme e da Fundação do Cinema Brasileiro, órgãos federais que apoiavam a produção cinematográfica brasileira. Assim, estes termos enfatizam uma efetiva melhora quantitativa, que aglutina uma produção de raras ousadias estéticas e propostas dramaturgias, além de uma importante participação feminina na direção, uma diversificação de experiências com a descentralização da produção, com uma criação fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, e a conquista de um crescimento de público.

Nesse contexto, que vale como expressivo marco histórico de retomada de realização cinematográfica, o jornalismo especializado e os meios acadêmicos investigaram esta produção diversificada com entrevistas e debates, arriscando algumas leituras e analogias, principalmente em relação à geração do Cinema Novo.<sup>3</sup> E mesmo levando em consideração que cada filme deveria ser objeto de uma análise específica, pode-se afirmar que este cinema iniciou novas tendências de criação que estão em vigor nos dias de hoje. Entretanto, é preciso lembrar também que esta mesma produção ainda enfrenta velhos problemas sérios para a concretização de sua continuidade, dos quais podem-se apontar o não cumprimento da lei da obrigatoriedade de exibição do produto brasileiro e a deficiente distribuição dos filmes, o que resulta em um frágil retorno financeiro.

O cinema brasileiro realizado a partir dos anos de 1994, portanto, apresenta uma notável ausência de projetos e propostas estéticas incisivas e unificadoras. Não obstante, esta produção demonstra uma busca de expressão do que seria o tempo histórico do seu mundo, e torna-se um veículo de realidades brasileiras a partir de uma roupagem contemporânea, que é participante, mesmo que involuntariamente, do complexo cultural brasileiro. E, com isso, realiza um movimento de contramão em relação ao cinema brasileiro dos anos 80, deixando escapar algumas tradições do cinema que já o fizera, tais como os resgates de clássicos motivos da representação do popular (a favela, o sertão, o carnaval, o futebol, etc.), mas sem

---

<sup>3</sup> Ver, por exemplo, o ensaio sobre o início desta "retomada" de Rubens Machado, "Tempos de cinema no Brasil", in: *Cinemas*, 1999, pp.43-60. Ver também o sintomático verbete escrito pelo jornalista Luiz Zanin Oricchio, o qual oferece um olhar panorâmico sobre as lutas e os feitos de certos realizadores, sobre as leis de incentivo e as cifras de custos e bilheterias de curtas e longas-metragens, em "O cinema brasileiro contemporâneo (anos 90)", in: RAMOS, F. e MIRANDA, L.F., *Enciclopédia do cinema brasileiro*, 2000, pp. 136-141. E ainda, a consagração de um panorama de tendências desta "retomada", que se define entre os anos de 1994 até 1998, apresentado pela professora Lúcia Nagib, em sua "Introdução" e em seu valioso trabalho de organização de uma série de depoimentos de realizadores, em *O cinema da retomada. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, 2002.

apostar em um cinema de apelo popular ou em rígidas leituras das manifestações culturais regionais.

Esta retomada de produção inicia-se de olhos voltados ao percurso transatlântico dos descobridores em filmes como *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1994), de Carla Camurati, uma "farsa" sobre a passagem da família real pelo Brasil, filme que foi distribuído pela própria diretora e obteve um espantoso sucesso com mais de um milhão de espectadores; e, *Terra Estrangeira* (1995) de Walter Salles e Daniela Thomas, o qual aborda o tema recente da desilusão diante do governo Collor.

Neste período alguns cineastas experientes voltam a filmar, tal como Nelson Pereira dos Santos, com a tentativa de enxugar cinco contos de Guimarães Rosa em uma só estória com *A terceira margem do rio* (1994) ou o telefilme *Cinema de lágrimas* (1995), que faz uma homenagem ao cinema melodramático latino-americano, e foi um filme de encomenda do BFI (British Film Institute), em co-produção com o canal franco-alemão Arte, para a comemoração dos 100 anos de cinema. E o mais recente documentário sobre a família Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (2004).

Também voltam as telas os trabalhos do cineasta Carlos Reichenbach ao resgatar a memória dos anos 60 em seus filmes *Alma corsária* (1994) e *Dois Córregos* (1999); ou de Hector Babenco, com o enigmático *Coração Iluminado* (1998) e o mais comentado *Carandiru* (2003). Ou ainda, o retorno de Walter Hugo Khouri, com *Forever* (1991) e *Paixão perdida* (1998), filmes que constituem verdadeiros exercícios de auto-análise.

Entre outros exemplos, pode-se elencar Carlos Diegues, com o seu telefilme de quatro episódios inspirados em canções de amor de compositores da consagrada "música popular brasileira", *Veja esta canção* (1994); a sua adaptação de Jorge Amado em *Tieta do agreste* (1996); e o filme *Orfeu* (1999), baseado em Vinicius de Moraes, que explora a temática da mudança radical que o tráfico e suas armas trouxeram à favela. Além dos cineastas João Batista de Andrade e Walter Lima Jr. que aparecem de maneira bastante tímida com *O cego que gritava luz* (1997) e *A ostra e o vento* (1997), respectivamente.

É preciso também lembrar a continuidade do mergulho na saga de Orson Welles no Brasil de Rogério Sganzerla em *Tudo é Brasil* (1998), e o provocativo corpo a corpo da relação entre os atores e a câmera de Rui Guerra em *Estorvo* (1999), adaptação do engenhoso romance homônimo de Chico Buarque.

Neste período há também a presença importante de uma geração intermediária, liderada por Walter Salles com os seus sucessos de bilheterias *Central do Brasil* (1998) e

*Abril Despedaçado* (2001), baseado em livro homônimo de Ismail Kadaré. Filmes que apresentam um estilo mais convencional voltado para a elaboração da trama e para a inflamação da psicologia das personagens, sem o toque delicado de sua parceira na direção Daniela Thomas que co-dirigiu *Terra Estrangeira* e *O primeiro dia* (2000). Ou ainda, a tímida presença de Guilherme de Almeida Prado ao explorar o curioso universo radiofônico de *A hora mágica* (1998).

Entre os trabalhos mais interessantes, pode-se eleger *Como nascem os anjos* (1996) de Murilo Salles, um drama criado a partir de uma situação-limite de um encontro, entre quatro paredes, de personagens de classes sociais opostas; bem como *Sábado* (1995) e *O príncipe* (2002) de Ugo Georgetti, com a sua ênfase para o ato de se filmar (em) São Paulo. E até mesmo os filmes *A causa secreta* (1994) e *Cronicamente inviável* (2000) de Sérgio Bianchi, consagrados diagnósticos históricos da cultura e da política brasileira.

Destacam-se também o raro uso delicado do antídoto da comédia, com o relevante trabalho de direção de atores de Domingos de Oliveira em seus filmes *Amores* (1998) e *Separações* (2002); ou a beleza plástica caprichada de *Uma vida em segredo* (2001) de Suzana Amaral, baseado na obra de Autran Dourado.

Além dos escassos cinemas poéticos e experimentais, representados por Júlio Bressane, com *São Jerônimo* (1999) e *Dias de Nietzsche em Turim* (2000), e Djalma Batista de Andrade, com *Bocage, triunfo do amor* (1998). Ou ainda, a revitalização do cinema documentário e a sua atual conquista das salas de exibição, com trabalhos que agradaram o público e a crítica tais como os filmes *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho.

Nada obstante, o maior destaque deste quadro de produção é o aparecimento de uma nova geração de cineastas estreantes na produção de longas-metragens. Estes novos diretores realizaram filmes com estilos diferenciados, e trouxeram um certo olhar independente muito mais inventivo e provocador. São exemplos, a ousadia de Tata Amaral em *Um céu de estrelas* (1996), uma adaptação livre do livro homônimo de Fernando Bonassi, filme que apresenta belas resoluções cênicas realizadas por meio de uma particular manipulação de câmera e direção de atores. E a carpintaria narrativa de Beto Brant, com os filmes *Os matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998) e *O invasor* (2001).

Destacam-se também os filmes *Baile Perfumado* (1997) de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, com a construção de uma espacialidade para a música do movimento manguue-

beat(bit)<sup>4</sup> ao contar a história do fotógrafo Benjamin Abrahão, que filmou Lampião e seu bando; a experiência documental de Bia Lessa e Dany Roland em *Crede-mi* (1997); ou mesmo, *Bicho de sete cabeças* (2000) de Laís Bodansky, ficção inspirada no livro de denúncia contra o sistema manicomial brasileiro "Canto dos Malditos" de Austregésilo Carrano, com um raro diálogo com o público jovem.

Além da estréia de Luís Fernando Carvalho, com as imagens sensuais de perturbações do corpo e de um olhar sobre o desequilíbrio psíquico de um filho pródigo, em *Lavoura Arcaica* (2001), versão cinematográfica da estória de Raduan Nassar; ou ainda, o filme *Durval Discos* (2002) de Anna Muylaert, com o lado A e o lado B do universo paulistano.

Entre os filmes mais recentes, não poderíamos deixar de lembrar o incompreendido *Madame Satã* (2002) de Karim Ainouz; a curiosa empreitada da cultura oral em *Narradores de Javé* (2003) de Eliana Café, filme posterior ao desacreditado *Kenoma* (1998); e, o tardio *Amarelo Manga* (2003) de Cláudio Assis.

Quanto à nova geração que chega na produção de documentários, destacam-se a busca por um esclarecimento de uma trajetória de uma vida e de um momento derradeiro em *Ônibus 174* (2002) de José Padilha e Felipe Lacerda; e o desbravamento dos porões sociais em autos retratos digitais realizados por alguns presidiários do Carandiru em *Prisioneiro da grade de ferro – Autos retratos* (2003) de Paulo Sacramento. Sem nos esquecer de acrescentar aqui uma novíssima tendência desta produção, a qual apresenta novas formas de expressão pessoal no filme documental, com filmes em primeira pessoa, nos quais podem-se notar certas construções dramáticas na organização de suas narrativas numa dinâmica que mostra a “realidade de seus realizadores”. Entre os filmes que utilizam regras de ficção que se alimentam da vida pessoal de seus autores, destacam-se *Um passaporte Húngaro* (2002) de Sandra Kogut ou *33* (2003) de Kiko Goifman.<sup>5</sup>

De maneira geral, estes filmes aqui citados apresentam em comum um trabalho com a representação cinematográfica pontuada pela narrativa, com exercícios apurados de perfis psicológicos, conflitos morais, e de uma elaboração dramaturgica de experiências e encontros humanos singulares. Nota-se a recorrência de personagens sem projetos, que se deslocam em

---

<sup>4</sup> Movimento musical pernambucano liderado por Chico Science e Nação Zumbi, Fred 04 e Mundo Livre, que buscou promover um diálogo entre as manifestações da cultura regional e da cultura pop em sua sonoridade e performance.

<sup>5</sup> Estas considerações encontram apoio na provocação de Jean-Claude Bernardet, que expôs uma análise destes dois filmes na mesa “Um outro cinema” da 4ª Conferência Internacional do Documentário, organizada por Amir Labaki e Maria Dora Mourão, cujo tema central era “O documentário hoje”, realizado no Itaú Cultural, em São Paulo, no dia 2 de abril de 2004. Ver também o catálogo “Imagens da subjetividade”, da 3ª Conferência Internacional do Documentário, realizado de 10 a 13 de abril de 2003.

situações e espaços emblemáticos, tais como o encontro de pessoas de diferentes classes sociais ou nacionalidades, e a exploração dos espaços reconhecidamente brasileiros tais como o sertão e a favela.

Outro ponto em comum presente na maioria destes filmes parece ser a afirmação da miséria moral da contemporaneidade. Visto que esta produção não apresenta propostas de um cinema mais reflexivo ou um marcante posicionamento político, e destaca em suas imagens, assim como, em sua dramaturgia narrativa, o predomínio da temática da violência e da crueldade como resposta à pobreza e ao fracasso de personagens e territórios em crise.

Como definiu Ismail Xavier, esta maneira como se elabora dramaticamente estes encontros intersubjetivos demonstram duas vertentes importantes do cinema deste período. A primeira trabalha a revelação do sentimento de fracasso assumindo uma tonalidade de representação em que se coloca em pauta o "ressentimento" das personagens. E em oposição, há uma vertente que apresenta uma espécie de "humanismo cultural", que, ao invés de trazer, por exemplo, vinganças obsessivas, demonstra a impossibilidade destes encontros intersubjetivos com leituras melodramáticas das mazelas do mundo, com direito a redensões moralistas<sup>6</sup>.

Num ensaio mais recente, Fernão Ramos aborda o cinema brasileiro contemporâneo a partir da noção de "má-consciência" oferecida pela representação da imagem de uma espécie de "naturalismo cruel" do horror, da miséria e da abjeção, tanto em sua vertente ficcional, como em sua produção de cunho documentário. Em sintonia com outros críticos e pesquisadores, Fernão Ramos afirma que estas características carregam uma influência dos primórdios do Cinema Novo e do auge do Cinema Marginal, e aponta a força das imagens dilaceradas de filmes mais intimistas como *Um céu de estrelas*, *Latitude Zero* (2002) de Toni Venturi ou *Lavoura Arcaica*, bem como indica a estilística de veio popular-lacrimoso de autores como Walter Salles, Cacá Diegues e outros.<sup>7</sup>

Na verdade, é possível agrupar alguns filmes deste período, pensando em uma grande vertente que traz este chamado "humanismo cultural" ou "uma estilística de veio popular-lacrimoso" como destaque. Esta tendência apresenta um estilo de ficção afinado tanto ao tratamento de clichês e esteriótipos da estética televisual (levando-se em conta principalmente

---

<sup>6</sup> Sobre a tonalidade do ressentimento no cinema brasileiro atual, ver os ensaios de Ismail Xavier, "Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90", in: *Estudos Socine de Cinema*, 2000, pp. 78-98; e o seu fundamental diagnóstico sobre este período em "O cinema brasileiro dos anos 90", in: *Praga*, 2000, pp.97-138.

<sup>7</sup> Em RAMOS, Fernão, "Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo", in: *Estudos Socine de Cinema*, 2003, pp. 371-379.

a agilidade e a fragmentação da publicidade), como às tradições do cinema industrial americano, realizados a partir da elaboração de tramas e personagens esquemáticos e convencionais.

Esta postura, então, suscita um certo discurso limitado a um modo particular de ver o sucesso e o insucesso no mundo, impondo uma ideologia sobre as experiências individuais, e mascarando os difíceis reconhecimentos do sofrimento do outro. Este discurso é avaliado por Ivana Bentes, em sua pesquisa em andamento, como sendo a passagem de uma "estética" para uma "cosmética" da fome, a partir de uma comparação com o Cinema Novo e com o resgate do manifesto "Estética da fome" de Glauber Rocha.<sup>8</sup>

O manifesto de Glauber continua sendo um texto importante devido às definições dos principais compromissos, objetivos e propostas do Cinema Novo. Nele, o cineasta e crítico propõe um cinema revolucionário, na forma e no conteúdo, através de uma arte que se distancia das preocupações mercantilistas, assim como das puramente formais, destacando o seu comprometimento com a "verdade" à margem da indústria, pois segundo as suas palavras: "o compromisso do cinema industrial é com a mentira e a exploração".<sup>9</sup>

Mas ao contrário dos anos 60, quando o cinema criava uma fala política, que interligava a experiência social com aspectos da economia e ideologia, o que se vê sendo explorado no cinema atual é o retrato da singularidade de seus personagens enquanto sujeitos, onde o mundo social, através de uma postura atenta ao "real", serve como base apenas para a construção das tensões narrativas.

A pertinência do termo "cosmética", porém, se coloca como um alerta a respeito desta tendência de filmes de feição conservadora maquiada, que coincide com as maiores bilheterias de cinema brasileiro. Os exemplos, infelizmente, são muitos, tal como o badalado *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund, com o seu veloz envernizamento da realidade através de um trabalho técnico e de montagem primorosos, ou ainda a mecanização da criatividade dos "telefilmes" de Guel Arraes e companhia.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Ver os ensaios de Ivana Bentes, "Sertões e subúrbios no cinema brasileiro contemporâneo", in: *Cinemais*, 1999, p. 87; "O dogma, a bruxa, a câmera na mão e as vanguardas contemporâneas no Brasil", in: *Cinemais*, 1999, pp. 153-172. Ou ainda, "La décennie perdue du cinéma brésilien", in: *Cahiers du Cinéma*, 2001, pp. 37-39.

<sup>9</sup> Em "Eztetyka da fome 65", in: *Revolução do cinema novo*, Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

<sup>10</sup> Ver, por exemplo, uma análise mais generosa de Lúcia Nagib, em "A língua da bala: Realismo e violência em *Cidade de Deus*", 2003, pp. 181-191. Nesta análise do filme, a autora parte da provocação do autor do livro homônimo (1997), Paulo Lins: "Falha a fala. Fala a bala", para destacar a qualidade poética dos recursos lingüísticos e narrativos explorados por Paulo Lins no livro, que, segundo Lúcia, na adaptação à tela foram redistribuídos na preparação do elenco e no trabalho de montagem. Ver também o ensaio recente de Alexandre Figueirôa, "Cinema e televisão: Notícias de uma guerra particular", in: *Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2003. Ensaio que é fruto de uma pesquisa maior, em andamento, na qual o autor aponta a ousadia do trabalho de Guel Arraes na televisão ao levar modos de articulação que são do cinema, e, em contrapartida discute o problema de um caminho inverso que traz de volta para o cinema elementos que nele já se tornaram corriqueiros.

Nesse sentido, esta produção desperta um debate que alia o estético e o ideológico com temáticas caras à geração cinemanovista. Este núcleo de produção apontado anteriormente possui um naturalismo já bastante codificado, e privilegia quase que exclusivamente o aperfeiçoamento técnico, com trabalhos narrativos e estilísticos sem propostas relevantes. Além disso, trazem uma adesão às exigências do chamado "mercado" (palavra fetiche dos meios de comunicação de hoje em dia). O que reitera os próprios curiosos termos "retomada" ou "renascimento" utilizados e divulgados pela mídia, que funcionam antes de mais, como uma estratégia deste mesmo "mercado", e ainda reproduzem um discurso mercantilista da identidade nacional-popular promovido, principalmente, com a produção televisual da Rede Globo.

Entretanto, existe um contraponto diante deste quadro com um grupo seletivo de filmes que destoam desta tendência e são capazes de alguma revelação, autenticidade ou autonomia cultural. Para mencionar alguns exemplos, podem-se eleger certos filmes de jovens e veteranos cineastas, tais como *Um céu de estrelas*, *Baile Perfumado*, *Santo forte*, *Estorvo*, *Bicho de sete cabeças* ou *Lavoura Arcaica*, entre outros.

Estes trabalhos não evidenciam um vínculo ao velho sonho de um cinema industrial no Brasil, apresentam diretrizes poéticas diferentes, e, em sua maioria, colocam em pauta a questão do "ressentimento" explorada por Ismail Xavier ou apostam em uma vertente mais "intimista", como indicou Fernão Ramos. E embora sem uma interação entre mise-en-scène e comentário político explícito no gesto da narração, são exemplos de filmes que ressaltam um despojamento na representação de suas histórias, as quais incorporam visões particulares sobre a realidade desconcertante de indivíduos e territórios brasileiros.

Trata-se de um outro confronto com o "real" que se enquadra dentro de projetos particulares propostos por seus autores, e apresentam em comum uma espécie de "diagnóstico" do cotidiano. Destaca-se, então, a provocação de possíveis reflexões que extrapolam a narrativa e o estilo interno de cada filme, fazendo-nos pensar sobre aspectos histórico-sociais brasileiros, que são complexos e não comportam visões facilmente redentoras ou perplexidades vazias.

Nesse sentido, estas duas principais tendências ou vertentes de criação cinematográfica apontadas aqui, reforçam certos velhos dilemas, tal como o "alcance de público" X "inventividade estética". Dado que salta aos olhos duas principais empreitadas de realização: a primeira, que privilegia o uso convencional dos elementos audiovisuais, respeitando uma certa padronização da linguagem e do discurso; e, em oposição, um raro desejo de apresentar



algo novo e original por meio da ousadia de uma câmera sensual ou bruta na composição de um olhar diferenciado e verossímil sobre certas experiências particulares e individuais.

E afinal, pode-se afirmar que o cinema brasileiro recente carrega novas imagens de seu contexto histórico-social, independentemente do predomínio de uma produção cinematográfica inserida no discurso mercadológico de um falso mercado e de belas imagens fabricadas pelos filmes de conveniência. Não obstante, constata-se que com um debate estético é possível identificar um esforço de sintonia do cinema com o contemporâneo, articulando aspectos de expressão e cultura nacionais, as quais são traduzidas em seus diversos olhares sobre o homem, o espaço e o tempo presente.

Nesse sentido, os filmes brasileiros contemporâneos não são indistintos e não possuem o mesmo valor. No entanto, de uma maneira geral eles exibem uma tímida revitalização na criação cinematográfica, sem proclamar utopias ou rupturas, sem manifestar alguma intervenção ou senso que alie o político ao estético de maneira eloquente, mas ainda seguindo por entre travessias criativas, repletas de percalços, exasperações e imagens provocantes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENTES, Ivana. "Dramaturgias do cinema brasileiro: Do nacional ao transnacional". In: *Cinemais*, n. 11, Rio de Janeiro, 1998, pp. 121-126.
- \_\_\_\_\_. "Sertões e subúrbios no cinema brasileiro contemporâneo". In: *Cinemais*, n.15, Rio de Janeiro, 1999, pp.85-96.
- \_\_\_\_\_. "O dogma, a bruxa, a câmera na mão e as vanguardas contemporâneas no Brasil". In: *Cinemais*, n. 19, Rio de Janeiro, 1999, pp. 153-172.
- \_\_\_\_\_. "La décennie perdue du cinéma brésilien". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 556, Paris, 2001, pp. 37-39.
- BERNARDET, Jean-Claude. "A crueldade irônica: A nova fórmula da violência no cinema dos anos 90". In: *Imagens*, Campinas, Unicamp, n. 2, 1994, pp.41-43.
- \_\_\_\_\_. "Carlota Joaquina e o Cinema Brasileiro". In: *Imagens*, Campinas: Ed. da Unicamp, n. 5, agosto-setembro, 1995, pp. 85-86.
- CALDAS, Paulo e FERREIRA, Lírio. "A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião". In: *Cinemais*, n. 4, Rio de Janeiro, 1997, pp.7-38.
- CALIL, Carlos Augusto. "Panorama histórico da produção de filmes no Brasil". In: *Estudos de Cinema*, n. 3, São Paulo: Educ, 2000, pp.13-34.
- CATANI, Afrânio M. "Política cinematográfica nos anos Collor (1990-1992): Um arremedo neoliberal". In: *Imagens*, n. 3, Campinas: Ed. da Unicamp, 1994, pp. 98-102.
- COELHO NETTO, J. T. "Para não ser alternativo no próprio país - indústria das imagens, política cultural, integração supranacional". In: *Revista da Usp*, n.19 (Dossiê Cinema Brasileiro), São Paulo, 1993, pp. 7-15.
- ESCOREL, Eduardo. "Ainda os adivinhadores de água". In: *Cinemais*, n. 26, Rio de Janeiro, 2000, pp.21-48.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. "A produção cinematográfica em Pernambuco nos anos 90: tradição e ruptura". In: *Estudos de Cinema*, n. 3, São Paulo: Educ, 2000, pp. 175-189.
- \_\_\_\_\_. "Cinema e televisão: Notícias de uma guerra particular". In: *Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Belo Horizonte, 2003.
- JOHNSON, Randal. "Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990". In: *Revista da Usp*, n. 19, (Dossiê Cinema Brasileiro), São Paulo, 1993, pp. 31-49.
- LABAKI, Amir. *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.
- MACHADO, Rubens. "Tempos de cinema no Brasil". In: *Cinemais*, n.15, Rio de Janeiro, 1999, pp.43-60.
- MACIEL, Katia. "Dramaturgias do cinema brasileiro: o cinema brasileiro contemporâneo". In: *Cinemais*, n. 11, Rio de Janeiro, pp. 127-132.
- MATTOS, Carlos Alberto. "Dramaturgias do cinema brasileiro: sinais de vida". In: *Cinemais*, n. 11, Rio de Janeiro, 1998, pp. 47-54.
- NAGIB, Lúcia. "Tendências do cinema contemporâneo brasileiro - o caso *Crede-mi*". In: *Estudos de Cinema*, n.1, São Paulo: Educ, 1998, pp.41-57.
- \_\_\_\_\_. "Tendências do cinema contemporâneo brasileiro", SP, 1999, (mimeo).
- \_\_\_\_\_. "O novo cinema sob o espectro do cinema novo". In: *Estudos de Cinema - Socine*, São Paulo: Annablume, 2000, p. 116-127.
- \_\_\_\_\_. "Caminhos da utopia". In: *Cinemais*, n.22, Rio de Janeiro, 2000, pp.139-156.
- \_\_\_\_\_. "Imagens do mar: visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje". In: *Revista Usp*, n. 52, São Paulo, 2001-2002, pp. 148-158.
- \_\_\_\_\_. (org.) *O cinema da retomada. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- \_\_\_\_\_. "A língua da bala: Realismo e violência em *Cidade de Deus*". In: *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 67, São Paulo, 2003, pp. 181-191.

- ORICCHIO, Luiz Zanin. "O Brasil no espelho: os primeiros passos do cinema brasileiro para sair da depressão". In: *Imagens*, n.2, Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- \_\_\_\_\_. "O cinema brasileiro contemporâneo (anos 90)". In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Senac, 2000, pp. 136-141.
- PASCHOA, Airton. "A classe média vai ao inferno". In: *Estudos de Cinema - Socine*, Porto Alegre: Sulina, 2001, pp. 70-76.
- RAMOS, Fernão. "Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo". In: *Estudos Socine de cinema*, São Paulo: Panorama, 2003, pp. 371-379.
- RAMOS, José Mário Ortiz. "O cinema brasileiro depois do vendaval". In: *Revista da Usp*, 32, São Paulo, 1996/1997.
- REICHENBACH, Carlos. "A retomada do cinema brasileiro". In: *Estudos de Cinema*, n.1, São Paulo: Educ, 1998, pp. 11-22.
- RUFFINELLI, Jorge. "La cámara inquieta de los años noventa". In: *Cinemais*, n. 23, Rio de Janeiro, 2000, pp. 89-110.
- SILVA, Marcia R. Carvalho. "Desgosto de filha: Um exercício de leitura do filme *Um céu de estrelas* de Tata Amaral". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: IFCH/ UERJ, 2003, pp. 311-319.
- \_\_\_\_\_. "Estudo de um rosto em *Um céu de estrelas*". In: *Estudos Socine de Cinema*, São Paulo: Panorama, 2003, pp. 400-410.
- \_\_\_\_\_. "A ética na linguagem da câmera de *Um céu de estrelas*". In: *Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Belo Horizonte, 2003.
- SILVA NETO, Antônio Leão. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo, 2002.
- SOUZA, José I. Melo. "A morte e as mortes do cinema brasileiro". In: *Revista Usp*, n. 19, (Dossiê Cinema Brasileiro), São Paulo, 1993, pp. 51-61.
- XAVIER, Ismail. "Produção nacional recria velhos modelos, mas abandona ousadia". In: *Novo Cinema*, n. 0, São Paulo, junho, 1996.
- \_\_\_\_\_. "O cinema moderno brasileiro". In: *Cinemais*, n. 4, Rio de Janeiro, 1997, pp.39-64.
- \_\_\_\_\_. "Dramaturgias do cinema brasileiro: Inventar narrativas contemporâneas". In: *Cinemais*, n.11, Rio de Janeiro, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Nelson Rodrigues no cinema (1952-1998)". In: *Cinemais*, n. 19, Rio de Janeiro, 1999, pp.81-114.
- \_\_\_\_\_. "O cinema brasileiro dos anos 90". In: *Praga*, n.9, São Paulo, 2000, pp.97-138.
- \_\_\_\_\_. "Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90". In: *Estudos de Cinema - Socine*, Porto Alegre: Sulina, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho, na contramão do ressentimento". In: *Estudos Socine de Cinema*. São Paulo: Panorama, 2003, pp. 163-171.