



Um Verão Gaúcho na Tela: circulação e recepção de *Houve Uma Vez Dois Verões* em 2002.

Tiago Gonçalves¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a recepção do filme *Houve uma vez dois verões* (2002), primeiro longa-metragem do cineasta gaúcho Jorge Furtado, com foco nas cidades de Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo. Partindo da História Social do Cinema e de contribuições de Alexandre Busko Valim, compreendemos o filme não apenas como narrativa audiovisual, mas como produto inserido em um circuito comunicacional de produção, distribuição e recepção, cuja socialização também revela aspectos do contexto histórico e cultural em que foi concebido. O longa, ambientado em grande parte na praia do Cassino, tradicional destino da classe média porto-alegrense, e em cenas na capital gaúcha, constrói um enredo marcado por elementos regionais e dinâmicas sociais específicas daquele circuito. A pesquisa investiga como essa característica regional dialogou com diferentes públicos e críticas, especialmente diante da coincidência de sua estreia com *Cidade de Deus* (2002), outro marco do cinema nacional, amplamente favorecido pelo circuito comercial. Utilizando críticas de imprensa, dados de exibição e materiais de divulgação, buscamos compreender quais tensões e hierarquias culturais emergiram dessa simultaneidade, e em que medida a recepção — e possível marginalização — de *Houve uma vez dois verões* expressa disputas simbólicas no mercado cinematográfico brasileiro do início dos anos 2000.

Palavras-chave: *Houve uma vez dois verões*; História Social do Cinema; Cinema Regional.

1. Introdução

A relação entre Cinema e História sempre possuiu relevância, porém, ganhou destaque no Brasil a partir da década de 1990, quando pesquisadores passaram a reconhecer o cinema como uma fonte importante para os estudos históricos. O filme, enquanto documento, oferece um panorama significativo de contextos sociais e culturais, captando não apenas eventos, mas principalmente mentalidades e imaginários coletivos. Como destaca Michèle Lagny,

A utilização do filme pelo historiador, por longo tempo inconcebível e em seguida admitido formalmente, parece constituir doravante o objeto de uma tendência cujo sucesso é crescente, visto que, mais do que nunca, todos, os cineastas na frente, mas também sociólogos, etnólogos, filósofos e historiadores, afirmam a estreita relação entre o cinema e a história (LAGNY, 2009, p. 99).

O objetivo deste trabalho é compreender como o filme *Houve uma Vez Dois Verões* (2002), dirigido por Jorge Furtado, foi socializado no Brasil a partir de sua estreia. Busca-se analisar de que maneira o caráter regional de sua narrativa e produção influenciou sua

¹ Graduando em História pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Florianópolis, Brasil. E-mail: tiagosalvez01@gmail.com



recepção e circulação no circuito nacional, problematizando se tal especificidade representou um fator desfavorável ou não para o longa-metragem. Nesse sentido, torna-se relevante comparar o desempenho do filme em diferentes contextos de exibição, especialmente entre o Rio Grande do Sul, estado de origem da obra e de sua produtora, e os grandes centros de produção e difusão audiovisual, como Rio de Janeiro e São Paulo, a fim de verificar se houve distinções significativas no modo como o filme foi recebido e inserido no mercado.

Além disso, a partir do período de estreia de *Houve uma Vez Dois Verões*, torna-se possível observar a repercussão diferenciada de outras produções nacionais, como *Cidade de Deus* (2002), que alcançou ampla projeção crítica e comercial. Essa comparação permite traçar algumas linhas de análise acerca do próprio cinema brasileiro, frequentemente compreendido, nesse contexto, como um “cinema de gênero” e não como sinônimo de cinema em sentido pleno. Tal perspectiva, discutida por Butcher (2004), evidencia que a hegemonia do cinema norte-americano no território nacional é tão consolidada que as disputas internas entre produções brasileiras tornam-se desiguais, pois o espectador comum tende a consumir o cinema nacional como uma experiência marcada pela excepcionalidade. Em outras palavras, apenas grandes títulos recebem maior visibilidade, enquanto outras obras, de menor alcance, acabam sendo ofuscadas ou mesmo solapadas no circuito exibidor.

Para a análise empreendida nesse trabalho, compreendemos que o espectador, inserido em seu contexto histórico, desempenha um papel essencial na forma como é influenciado e, por sua vez, influencia a experiência cinematográfica. Esse processo é um constante diálogo, onde entender e interpretar a produção significa reconhecer a participação ativa e real do público. Um filme não é um espaço isolado, mas sim um local de interação entre criador e receptor, cheio de aberturas e oportunidades para o espectador preenchê-las com significado (GOMES, 2005, p. 145).

Ao ver um filme, o receptor identifica certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, que vão desde a atividade obrigatória e rapidíssima de perceber o movimento aparente, passando pelo processo mais ‘penetrável do ponto de vista cognitivo’, de construir, digamos, vínculos entre as cenas, até ao processo ainda mais aberto de atribuir significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme (BORDWELL, 1991, p. 33).

Nesse sentido, a abordagem metodológica para o estudo de recepção pretendido é baseada na história social do cinema, conforme discutida por Valim, que enfatiza que os



filmes são mais do que meros registros culturais; eles fazem parte de um sistema complexo de produção, mediação e recepção.

[...] os textos do cinema são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise exige métodos capazes de articular sua inserção no meio político e nas relações sociais (BORDWELL, 2005, p. 22).

Dessa forma, um estudo sobre a recepção de *Houve uma vez dois verões* deve considerar os mecanismos de mediação que influenciaram sua recepção, como os discursos da imprensa, os circuitos de exibição e a própria estrutura da indústria de cinema brasileira. Valim argumenta que o cinema deve ser analisado levando em consideração não apenas seu conteúdo, mas também o contexto social e econômico no qual é produzido e consumido.

O lugar dos estudos de recepção é, necessariamente, o de uma natural interdisciplinaridade, uma vez que, nas análises que visualizam com destaque o público e as apropriações de mensagens, são centrais a questão cultural e a produção de estratégias e práticas de natureza política e social, nas quais a questão do poder é central (VALIM, 2011, p. 288).

Para a análise da recepção, foram utilizadas diversas fontes primárias, como artigos de opinião, críticas e propagandas publicadas ao longo do ano de estreia do filme no Brasil. O foco recaiu sobre jornais e revistas do Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e São Paulo, disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, com o intuito de verificar se a percepção do longa variava de acordo com a localização geográfica. A opção metodológica adotada neste trabalho consiste em uma leitura crítica da imprensa enquanto fonte histórica, compreendendo-a não apenas como um repositório de informações factuais, mas como um espaço ativo de construção discursiva. Nesse sentido, mobilizando autores como José Honório Rodrigues e Maria Helena Capelato, parte-se da premissa de que os jornais devem ser analisados como agentes históricos, inseridos em lógicas próprias de produção e atravessados por interesses econômicos, políticos e simbólicos.

2. Produção do longa

O primeiro longa-metragem de Jorge Furtado surge em um momento particular de sua trajetória. Após consolidar-se como um dos nomes mais inventivos do curta-metragem brasileiro desde os anos 1980, com obras de grande impacto como *Ilha das Flores* (1989), o cineasta gaúcho já carregava o peso da expectativa de como transpor sua criatividade para um formato mais extenso. A criação da Casa de Cinema de Porto Alegre, produtora fundada por



Furtado e outros realizadores locais, forneceu não apenas o suporte material para a produção, mas também um espaço de afirmação regional dentro do cinema brasileiro, tradicionalmente concentrado no eixo Rio–São Paulo. Assim, a estreia em longa-metragem de Furtado não pode ser dissociada dessa conjuntura: tratava-se de um gesto que articulava sua experiência prévia, sua inserção no mercado televisivo e a construção de um cinema de matriz local.

Segundo o *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, em entrevista concedida por Jorge Furtado, o longa-metragem foi resultado de uma iniciativa do Ministério da Cultura, que havia lançado um prêmio destinado à produção de filmes de baixo orçamento. Graças a esse incentivo estatal, a produtora pôde viabilizar as filmagens de *Houve uma Vez Dois Verões*. Ao todo, o concurso concedeu R\$370 mil, valor complementado por R\$100 mil provenientes da BR Distribuidora, conforme relatado pelo diretor.²

A gênese de *Houve uma Vez Dois Verões* evidencia também a dimensão afetiva e contingencial do projeto. O roteiro não era o mais ambicioso de Furtado — inicialmente, ele pretendia estreiar com *O Homem que Copiava* —, mas a percepção de seu filho Pedro Furtado, sobre a carência de papéis destinados a atores jovens, acabou catalisando a escrita de uma narrativa concebida para suprir essa ausência. A escolha por uma estrutura clássica, de progressão linear e de desenvolvimento ágil, reflete a intenção de elaborar uma história de fácil reconhecimento para o público, capaz de dialogar com o gênero da comédia romântica adolescente e, ao mesmo tempo, sustentar-se no circuito comercial. Não por acaso, o roteiro foi escrito em poucos meses e rapidamente colocado em prática, em um gesto que combina pragmatismo com a vontade de inserir novas vozes na cena cinematográfica nacional (FURTADO, 2020). Vale ser frisado que:

Narrativa Clássica, vincula-se ao modelo dramático aristotélico-hegeliano pré-romântico (...) seria, assim, a passagem do espaço tópico para o atópico efetuada pelo herói que se estabelece como um acordo entre ele e a sociedade que o envia, e que passará por testes – três, qualificante, principal e glorificante ao fim dos quais terá restabelecido o pacto e poderá retornar à sociedade, agora como senhor de ambos os espaços e a eles perfeitamente integrado (BARBOSA, 2019, p. 63).

O resultado é um filme que tematiza experiências juvenis de forma localizada, mas que se projeta em tensões universais. A Praia do Cassino e a cidade de Porto Alegre não aparecem apenas como cenários, mas como territórios simbólicos que condensam a vivência de uma juventude de classe média marcada pela sazonalidade do verão e pela busca de

² *Jornal do Brasil*. 30 de junho de 2001, p. 60.



iniciações afetivas. Esse espaço de sociabilidade não é apenas pano de fundo da narrativa, mas integra um imaginário coletivo mais amplo. Como aponta Schossler:

a vida que se estabelece durante o ritual de veraneio gaúcho pode ser interpretada por meio do conceito de comunidades imaginadas, pois a praia não é apenas uma realidade contrária ao mundo de origem, ela é um espaço comum, onde os indivíduos agrupados se reconhecem como semelhantes (SCHOSSLER, 2021, p. 440)

O enredo — em torno do namoro de Chico e Roza, atravessado por mentiras, gravidez, farsas e reconciliação — não se limita ao melodrama romântico, mas desenha uma paisagem social na qual emergem expectativas de futuro, limites morais e práticas típicas da sociabilidade juvenil. Ao escolher uma narrativa aparentemente simples, Furtado abre espaço para que esses elementos se tornem legíveis na tela, ancorando a comédia romântica em um horizonte cultural mais amplo (FURTADO, 2001)

Além da trama, a estética reforça o caráter nostálgico e a inscrição regional do filme. A trilha sonora, composta por regravações de canções dos anos 1970 interpretadas por bandas gaúchas, funciona como um duplo gesto: evoca uma memória geracional de Furtado, inspirada em sua própria juventude, e reatualiza esse repertório para um público dos anos 2000. Do mesmo modo, a alternância entre a efervescência das praias no verão e o esvaziamento no inverno traduz visualmente um circuito de deslocamentos típico da classe média do Rio Grande do Sul. *Houve uma Vez Dois Verões* revela-se, assim, mais do que uma comédia adolescente: é um exercício de representação de um *ethos* regional, que, embora dialogando com gêneros universais do cinema, preserva marcas locais e temporais que o tornam singular dentro da filmografia de Jorge Furtado e do cinema brasileiro do início dos anos 2000.

3. A chegada de *Dois Verões*

A estreia de *Houve uma vez dois verões* em abril de 2002 ocorreu exclusivamente no circuito do Rio Grande do Sul, antes de alcançar outras regiões do país. Essa opção inicial dialogava tanto com a trajetória de Jorge Furtado, marcada por sua ligação com o cinema gaúcho, quanto com a busca por consolidar um público local. O contexto de lançamento era particular: não havia naquele momento outro longa brasileiro em cartaz, e os principais concorrentes eram produções norte-americanas de médio alcance, que não mobilizavam



grandes plateias. Nesse cenário, o filme conquistou visibilidade, ocupando espaço relevante nas salas estaduais. Como destaca o periódico *Tribuna da Imprensa* do Rio de Janeiro nas primeiras 10 semanas em cartaz, só em Porto Alegre o filme já havia sido visto por 26.400 pessoas.³

As agendas culturais de jornais como a *Gazeta de Caxias* e *Tempo Todo* à época ajudam a dimensionar esse destaque. Em diferentes cidades, *Houve uma vez dois verões* aparecia como o título com maior número de sessões, chegando a ter até cinco exhibições em um único dia. Esses registros indicam que a recepção inicial, ainda que restrita ao circuito gaúcho, ocorreu em condições de mercado que favoreceram o longa e permitiram uma presença expressiva nas programações locais. A partir dessa observação, é possível explorar de forma mais detalhada como se configurou a relação entre o filme, o público regional e o contexto exibidor daquele momento.

Em junho do mesmo ano, no Cine Ceará, *Houve uma vez dois verões* recebeu os prêmios de melhor direção, melhor edição e melhor roteiro.⁴ A trajetória inicial do longa, marcada por uma estreia robusta no Rio Grande do Sul e pela presença em festivais nacionais, indicava a possibilidade de uma recepção positiva também em outros estados. Contudo, no momento em que o filme chegou ao circuito Rio–São Paulo, o cenário se transformou com a estreia de *Cidade de Deus*, obra que, àquela altura, já acumulava reconhecimento internacional após sua apresentação no Festival de Cannes.

Como destacou a *Folha de São Paulo* em 20 de maio de 2002, o longa de Fernando Meirelles conquistava a crítica estrangeira e atraía a atenção do público brasileiro, deslocando o espaço de visibilidade de outras produções.⁵ Nesse contexto, observa-se uma dinâmica de mercado marcada pela predominância do cinema norte-americano nas salas de exibição, o que restringe severamente o espaço para títulos nacionais e, em especial, para aqueles classificados como “regionais”.

Quando um filme brasileiro alcança projeção internacional, ele tende a ser absorvido pelo público, revelando um aspecto positivo, mas também invisibilizando outras produções que permanecem à margem das grandes salas. Jorge Furtado, em entrevista, ilustra esse fenômeno ao relatar que, ao chegar a São Paulo para divulgar seu filme, os jornalistas se interessavam sobretudo por sua opinião sobre *Cidade de Deus* e a direção de Meirelles,

³ *Tribuna da Imprensa*, 25 de junho de 2002, p. 14.

⁴ *Tribuna da Imprensa*. 1 de julho de 2002, p. 14.

⁵ *Folha de S. Paulo*. 20 de maio de 2002, p. 37.



relegando seu trabalho a um plano secundário. Essa lógica contrasta com experiências estrangeiras, nas quais diferentes produções nacionais conseguem coexistir em um mesmo circuito, enquanto, no Brasil, a escassez de espaço transforma essa relação em uma disputa por visibilidade. Para Pedro Butcher esse é um processo histórico já que

Desde os primeiros anos do cinema estabelece-se, portanto, uma forte dicotomia entre o cinema ‘universal’ hollywoodiano e os cinemas ‘nacionais’, dos ‘outros’ países [...] Portanto, as produções nacionais são consideradas uma espécie de gênero específico, enquanto a produção dos Estados Unidos são o próprio cinema (BUTCHER, 2004, p. 17).

Nesse contexto, em um circuito cinematográfico marcado pela intensa concorrência e pela predominância de produções estrangeiras, a produção nacional enfrenta grandes dificuldades para conquistar visibilidade. Quando um filme brasileiro consegue ultrapassar essa barreira e atingir o grande público, ele se torna uma exceção dentro do próprio mercado interno. Em 2002, *Cidade de Deus* representava esse caso singular: seu destaque internacional, impulsionado pela exibição em Cannes, pelo reconhecimento da crítica estrangeira e pela possibilidade de indicação ao Oscar, fez dele um título unânime entre o público e a imprensa. No entanto, esse fenômeno, embora positivo em termos de projeção internacional, acabou reforçando a concentração de atenção em torno de um único filme, contribuindo para o ofuscamento de outras produções brasileiras do mesmo período.

Nesse cenário desigual, obras como *Houve uma Vez Dois Verões* enfrentaram maiores obstáculos para alcançar o circuito comercial. O filme chegou tardiamente às salas de cinema, com participações discretas nos festivais do Rio e de Búzios, e foi conquistando espaço de forma gradual.⁶ Entretanto, competir com o impacto de *Cidade de Deus* e com a forte presença de filmes estrangeiros foi uma tarefa árdua. O ranking de bilheteria da terceira semana de novembro de 2002, por exemplo, evidencia essa disparidade: entre os títulos exibidos, apenas *Cidade de Deus*, lançado dois meses antes, figurava em posição de destaque, o filme foi o quarto mais visto com um público de 71.102 espectadores.⁷

Curiosamente, a presença de *Houve uma Vez Dois Verões* na imprensa se torna mais recorrente apenas no final de 2002 e início de 2003, momento em que o intenso destaque concedido a *Cidade de Deus* começa a diminuir e o circuito nacional volta a abrir espaço para outras produções. Entre abril e dezembro de 2002, período que compreende a estreia da longa, as menções ao filme se restringem a pequenas notas em jornais, geralmente vinculadas

⁶ **Jornal do Brasil**. 02 de outubro de 2002, p. 16.

⁷ **Jornal do Brasil**. 20 de Novembro de 2002, p. 7.



à sua participação em premiações ou à divulgação em agendas culturais de cinemas locais. A partir de janeiro de 2003, contudo, observa-se uma mudança significativa: surgem ao menos quatro matérias de página inteira dedicadas ao filme, entre elas uma entrevista conduzida por Daniel Wajnberg para o *Tribuna da Imprensa*, em diálogo com Jorge Furtado. Nessa ocasião, a discussão se amplia para a representação da juventude no cinema brasileiro e para o próprio processo de criação do longa.

Durante essa entrevista, Furtado afirma que não havia concebido o filme com a intenção de dialogar diretamente com o circuito nacional, mas sim com o contexto sociocultural e a dinâmica específica do Rio Grande do Sul, além de propor uma dramaturgia voltada à experiência juvenil.⁸ Apesar dessa declaração, o diretor reconhece, em outra entrevista concedida ao projeto *Cinema Paradiso*, que houve um esforço concreto de circulação nacional, por meio de sessões comentadas realizadas entre o Rio de Janeiro e São Paulo (FURTADO, 2020). Tais iniciativas revelam uma tentativa de ampliar a difusão de uma produção regional em um cenário marcado por fortes desigualdades de visibilidade dentro do próprio cinema brasileiro.

Vale destacar que, na publicação do *Tribuna da Imprensa*, o jornalista, ao descrever *Houve uma Vez Dois Verões*, enfatiza seu caráter regional, interpretando-o como uma obra representativa do contexto sociocultural em que foi produzida. Nesse sentido, o filme é compreendido como um recorte específico do espaço sul-rio-grandense, e não como uma produção de alcance nacional. Tal ênfase, longe de desqualificar a obra, evidencia a forma como determinados circuitos de recepção tendem a enquadrar produções fora do eixo Rio–São Paulo como expressões regionais, reforçando as hierarquias simbólicas que estruturam o campo cinematográfico brasileiro. Como observa Antonio Gimenez e Daniela Rocha,

As imagens do cinema brasileiro produzem modos específicos de visibilidade e partilha do sensível, revelando que aquilo que se torna visível ou permanece à margem é sempre resultado de disputas simbólicas e políticas (GIMENEZ, 2018, p. 100)

Assim, a recepção crítica que rotula *Houve uma Vez Dois Verões* como um filme “regional” deve ser entendida como parte dessa disputa de visibilidade, em que determinadas formas de representação — como as ligadas ao eixo industrial ou às estéticas legitimadas —

⁸ *Tribuna da Imprensa*, 06 de janeiro de 2003, p. 13.



são naturalizadas como expressão do nacional, enquanto outras são relegadas ao lugar da diferença.

Essa leitura suscita uma reflexão mais ampla sobre o que define uma produção como “regional”. Toda obra cinematográfica parte, de algum modo, de uma microanálise do espaço e da experiência social, oferecendo um recorte particular ao público. Como argumentam Cardoso, Santos e Perazzo, o que se denomina “regional” no cinema deve ser compreendido como uma entidade cultural e socialmente construída, cujos limites não se definem apenas pela geografia, mas pelos discursos, práticas e relações de poder que estruturam o campo audiovisual (CARDOSO, 2017, p. 16).

Essa perspectiva nos possibilita perceber que mesmo obras amplamente legitimadas como representações nacionais, a exemplo de *Cidade de Deus*, nascem de uma micropolítica do espaço, ou seja, de um modo específico de narrar e perceber o real a partir de um território determinado. O estatuto de “filme nacional”, portanto, não decorre apenas de seu conteúdo, mas das condições materiais e simbólicas de circulação e consagração que o distinguem de outras produções. Sob essa ótica, a diferença entre o “regional” e o “nacional” não reside no tema ou na origem da obra, mas nas disputas por visibilidade e legitimidade que definem o que pode ou não ser reconhecido como expressão do Brasil.

Em termos de circulação, *Houve uma Vez Dois Verões* manteve-se em cartaz ao longo de 2002, alcançando cerca de 28 mil espectadores e ocupando a 14ª colocação entre os filmes nacionais do período. Embora modesto se comparado às grandes produções do eixo Rio–São Paulo, esse resultado indica um desempenho satisfatório para uma obra de orçamento reduzido e lançamento limitado. A estreia em Porto Alegre foi seguida por uma recepção particularmente positiva no Rio de Janeiro, sobretudo em janeiro de 2003, quando o próprio Jorge Furtado reconhece que o longa “aos poucos se transformou num filme de verão na cidade”. No entanto, esse fôlego foi breve: após algumas semanas, o filme deixou de figurar entre os títulos em exibição e desapareceu das listas de mais assistidos. Em São Paulo, a trajetória foi ainda mais restrita — com número reduzido de salas, escassa cobertura crítica e desempenho que o próprio diretor classificou como “fracasso”.

Essa diferença regional na circulação revela as desigualdades estruturais do mercado cinematográfico brasileiro. A boa recepção tardia no Rio de Janeiro ocorreu justamente após o declínio da exibição de *Cidade de Deus*, que havia monopolizado as telas e a atenção da crítica nos meses anteriores. Quando o espaço simbólico e comercial se abre, *Houve uma Vez*



Dois Verões ressurge brevemente, ocupando o lugar de uma alternativa possível dentro do circuito. Ainda assim, sua visibilidade permanece condicionada às dinâmicas de um sistema de exibição concentrado, que privilegia determinadas obras em detrimento de outras. Mais do que uma questão de mérito estético ou temático, trata-se de um reflexo das hierarquias de distribuição e da lógica de mercado que estrutura a circulação fílmica no país, definindo quais narrativas têm acesso à consagração pública.

Os dados de bilheteria de 2002 evidenciam esse cenário: o filme mais assistido no Brasil foi *Homem-Aranha*, com 8.488.182 espectadores, enquanto *Cidade de Deus*, o longa nacional de maior público, registrou 3.117.220, seguido apenas por *Xuxa e os Duendes*, em oitavo lugar. Nesse contexto, *Houve uma Vez Dois Verões* ocupa uma posição periférica, não por ausência de qualidade ou relevância, mas por se inserir em um sistema assimétrico de visibilidade. A partir disso, compreende-se que a questão não se localiza em *Cidade de Deus* — cuja ampla difusão acabou abrindo caminhos para outras produções —, mas nas próprias condições de circulação que tornam certas obras invisíveis. O caso de *Houve uma Vez Dois Verões*, portanto, exemplifica como as disputas simbólicas e econômicas que estruturam o campo cinematográfico brasileiro produzem hierarquias de reconhecimento, relegando determinadas produções à margem, mesmo quando estas propõem representações sensíveis e inventivas do espaço nacional.



4. Referências

BARBOSA, Caleb. Roteiro de Paris, Texas, de Sam Shepard: da narrativa clássica ao drama moderno. **Intersemiose**, v. 7, n. 9, 2019.

BORDWELL, David. **Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. **Contemporânea**, n. 3, 2004.

CARDOSO, João Batista; SANTOS, Roberto; PERAZZO, Priscila. Cinema regional: cultura e história nas telas brasileiras. **Estudos sobre as Culturas Contemporâneas**, v. 23, 2017.

FURTADO, Jorge. Meu Primeiro Longa: Jorge Furtado comenta Houve Uma Vez Dois Verões. Entrevista concedida a Hellen Beltrame Linné. Projeto Paradiso. YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4AGte0NAOck&pp=ygUcam9yZ2UgZnVydGFkbyBzb2JyZSAyIHZlcm9lc9gGgRO%3D>. Acesso em: 20 maio 2025.

GIMENEZ, Fernando; ROCHA, Daniela. A presença do filme nacional nas salas de cinema do Brasil: um estudo sobre a codistribuição. **Galáxia**, n. 37, 2018, p. 100.

GOMES, Cleber Fernando. **Entre Cinema e Sociologia**. Curitiba: Editora CRV, 2005.

HOUVE UMA VEZ DOIS VERÕES. Direção: Jorge Furtado. 2001. Disponível em: https://cdn.avivavod.com.br/vodlab/pt/dialogos/74840_HUVDD_textofinal.pdf. Acesso em: 30 maio 2025.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge (org.). **Cinematógrafo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

SCHOSSLER, Joana Carolina. Utopia balneária no Rio Grande do Sul: o mar como refúgio na modernidade. **PerCursos**, Florianópolis, v. 22, n. 48, p. 440, 2021.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Novos domínios da História**. São Paulo: Elsevier Brasil, 2011.