

A Rainha Ibérica que Mudou o Curso da História do Cinema Brasileiro¹

Márcio Rodrigo Ribeiro²

Resumo

Utilizando e adaptando o método estruturalista de decomposição e recomposição fílmica em busca de um “todo significante”, proposto pelos intelectuais franceses Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, para o entendimento do contexto do mercado cinematográfico brasileiro, o presente artigo realiza uma análise dos motivos pelos quais o longa-metragem *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, lançado em 1995, tornou-se no Brasil o filme considerado o marco inicial da chamada Retomada do Cinema Brasileiro, ocorrida em meados da década de 1990, dois anos após a Lei do Audiovisual (8.685/93) entrar em vigor.

Palavras-chave:

Carlota Joaquina: Princesa do Brasil; Retomada do Cinema Brasileiro; Carla Camurati; Política audiovisual; mercado cinematográfico.

Introdução³

A infanta espanhola Carlota Joaquina entrou para a História do Brasil ao se casar com o também infante português D. João, filho de Dona Maria I, e ter que fugir para o País no final de 1807 por conta das invasões napoleônicas. No Brasil, quase 190 anos mais tarde, no verão de 1995, espectadores de salas de cinema como as do velho Cine Olido - localizado no coração da Avenida São João, na decadente Cinelândia paulistana – assistiam

¹ Trabalho apresentado ao DT 8 – Estudos Interdisciplinares - no GP Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do programa de Artes do Instituto de Artes da UNESP, campus São Paulo, na linha de pesquisa Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, sob a orientação do professor José Leonardo do Nascimento. Docente dos cursos de Comunicação Social da Faculdade Cásper Líbero, Centro Universitário Belas Artes e Universidade de Santo Amaro.

³ Artigo originalmente desenvolvido pelo autor por ter tido proposta selecionada para integrar o VIII Encuentro Internacional de Investigadores y Estudiosos de la Información y la Comunicación, ocorrido em Cuba, em dezembro 2015. Por motivos profissionais, o autor não pode participar do encontro, ficando tanto o texto desenvolvido quanto sua apresentação inéditos até o presente momento.

com surpresa e curiosidade a um trailer que apresentava, com traços cômicos e recheado de ironias, o episódio histórico da mudança da Corte Portuguesa ao Brasil, que em sua então antiga colônia permanecerá entre 1808 e 1821.

Se para pesquisadores basilares para se pensar a formação e organização sociopolítica brasileira como Raymundo Faoro, a mudança da Corte para sua mais rica colônia já era “um destino entrevisto” desde o reinado de D. João IV (2008, p. 285), os desdobramentos da presença da família real portuguesa no País por mais de uma década são entendidos como praticamente um “redescobrimento” do Brasil que terá como consequência mais imediata a Independência do País em 1822. Processo esse acelerado devido a certa tendência “emancipadora e anticolonialista” (FAORO, 2008, p.291) que, paradoxalmente, os portugueses nobres acabam por reforçar com suas medidas liberais para “modernizar” o Brasil devido à presença da monarquia nos trópicos e ao novo capitalismo que se consolida.

Certamente, Carla Camurati conhecia todas estas questões históricas ao conceber e produzir seu longa-metragem de estreia entre os anos de 1992 e 1994. Apoiada em uma vasta pesquisa bibliográfica, composta por obras sobre o tema que navegam do oportunismo e pouco conteúdo (histórico) até os clássicos, como ela própria revela (NAGIB (org.) 2002, p. 146), o que a diretora não tinha como saber era que seu filme mudaria os rumos do cinema brasileiro a partir de seu lançamento no circuito exibidor comercial no início de 1995, inaugurando um novo ciclo para o meio.

Com uma estratégia de distribuição quase “doméstica”, *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (com Brasil grafado com “z” mesmo) levou mais de 1,3 milhão de espectadores às salas do circuito exibidor comercial brasileiro, em um momento em que a produção de longas-metragens no País estava praticamente zerada e os raros filmes que eram realizados

e lançados não ultrapassavam somados os 100 mil ingressos vendidos anualmente, segundo dados do Ministério da Cultura (SALEM (coord.), 1999, p. 255).

Transcorridas mais de duas décadas do lançamento de *Carlota Joaquina*, o objetivo central deste artigo é resgatar tanto a importância histórica da produção do filme no País na primeira metade da década de 1990, quanto à importância estratégica de seu lançamento no circuito exibidor brasileiro, auxiliando a explicar por que o longa-metragem de Camurati teve, em um momento ainda marcado por fortes resquícios de crise – instaurada pelo então presidente Fernando Collor de Mello e suas decisões políticas desastradas para o setor cinematográfico –, força tanto simbólica quanto mercadológica suficientes para ser considerado a obra que marca o início da chamada Retomada do Cinema Brasileiro.

Metodologia

Para proceder à análise do lançamento de *Carlota Joaquina* e a importância que a película adquiriria na segunda metade da década de 1990 para o cinema brasileiro, este trabalho utilizará como método as ideias propostas pelos pesquisadores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété no livro “Ensaio sobre a Análise Filme”. Numa obra de caráter essencialmente estruturalista, a proposta da dupla de autores franceses transcende aqui os limites da análise do filme de Camurati e a estende para auxiliar na interpretação do momento sociopolítico que vivia o cinema brasileiro quando *Carlota Joaquina* foi realizado e lançado no circuito exibidor brasileiro.

Para Marina Marconi e Eva Lakatos,

o método (estruturalista) parte da investigação de um fenômeno concreto, eleva-se a seguir ao nível do abstrato, por intermédio da constituição de um modelo que represente o objeto de estudo, retornando por fim ao concreto, dessa vez com uma realidade estruturada e relacionada com a experiência do sujeito social (2010, p. 93).

Seguindo esta linha de raciocínio, Vanoye e Goliot-Lété vão dividir sua proposta de análise fílmica em duas etapas, sendo que a primeira seria considerada uma fase de “decomposição”, a fim de observar o filme a partir de seus elementos constitutivos. Tal postura se faz necessária para os pesquisadores nesses casos para que se possa “destacar e denominar materiais que não se percebem a ‘olho nu’” (VANOYE; GOLIOT-LÈTÈ, s/d, p. 15). Já numa segunda fase, o objetivo da análise seria “estabelecer elos entre esses elementos isolados” anteriormente para que se possa “compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo” (VANOYE; GOLIOT-LÈTÈ, s/d, p. 15).

No caso deste artigo, portanto, o foco da análise não é meramente “decompor” e “recompor” o filme de Carla Camurati o que ocorrerá, de maneira indireta, ao longo do desenvolvimento deste trabalho. Neste artigo, aliás, a mera análise fílmica de *Carlota Joaquina* de maneira isolada e apartada do contexto histórico que vivia o cinema brasileiro daquele período seria bem pouco esclarecedora para se compreender a chamada Retomada do cinema brasileiro que emerge com força após o lançamento da película. Nesse contexto, o método estruturalista de Vanoye e Goliot-Lété permite justamente vislumbrar um “modelo para analisar a realidade concreta dos diversos fenômenos” (MARCONI; LAKATOS, 2010, p. 93) que se desdobraram a partir da chegada desse longa-metragem às salas de cinema do País.

Olhar estrangeiro?

Em setembro de 1993, concomitantemente, portanto, à produção de *Carlota Joaquina*, o décimo nono número da Revista USP dedicava seus trabalhos a um dossiê que tinha por objetivo central investigar justamente os por quês de o cinema brasileiro estar

“ganhando fôlego novo” naquele período. Dentre os 21 artigos apresentados sobre o tema, o de Teixeira Coelho, que abria a coletânea, chamava atenção por seu título: *Para Não ser Alternativo em seu Próprio País*.

Tocando em questões como a política cultural e suas estreitas relações com o Estado e a formação da identidade brasileira pelo cinema, a leitura do texto de Coelho deixa a sensação de que o cinema brasileiro sofria de uma espécie autoexílio naquele momento.

Observa o autor que

o problema é que é impossível fazer cinema ou cultura se esse cinema e essa cultura não tiverem um país ou uma região. São absolutamente indispensáveis políticas de ação cultural que façam o que deveria ser desnecessário, mas não é, uma ponte entre o povo de um país ou região e a cultura que esse país e essa região produzem (COELHO, 1993, p. 13).

A observação do pesquisador, que remete à ideia de que o cinema brasileiro é praticamente um estrangeiro dentro de seu próprio país de origem, vai ao encontro do pensamento central de Faoro sobre a vinda da Corte Portuguesa ao País, em que é possível constatar certo “movimento de transmigração” desde o desembarque da família real na Bahia no início de 1808, que resultou não apenas na gradativa abertura dos portos e da economia brasileira para o mundo, mas também em uma profunda mudança de mentalidade interna, que transformou o povo do Brasil do período, que deixa de habitar uma mera aldeia colonial para viver em um dos grandes países do mundo. (FAORO, 2008, p. 286).

A partir do ponto de vista de Faoro, a sequência da chegada dos monarcas portugueses ao Brasil no filme de Camurati se torna capital para se compreender como *Carlota Joaquina* abriu caminho para a Retomada. Duplamente desterrada, a infanta espanhola - que se torna rainha portuguesa por força das circunstâncias históricas - será a rainha recém-desembarcada em um País em que na verdade se sente completamente “estrangeira”.

Tal sequência, como escreve o autor deste artigo em trabalho acadêmico de 1997, pouco mais de dois anos após o longa-metragem de Camurati ser lançado,

pode sugerir o “desembarque” do cinema nacional em sua própria pátria. A produção cinematográfica brasileira, aqui representada na figura de Carlota Joaquina, apesar de todas as dificuldades de sua “longa viagem indesejada” ainda mantém sua majestade, majestade essa que dará ao cinema nacional pelo menos a possibilidade de tentar “reinar” novamente dentro de seu próprio País. (RIBEIRO, 1997, p. 85-86).

Vivida por Marieta Severo, uma das mais conhecidas atrizes da Rede Globo de Televisão, a rainha duplamente desterrada, concebida por Camurati em seu filme, anuncia de maneira inconsciente as novas inter-relações políticas e simbólicas pelos quais o cinema brasileiro passaria nos anos seguintes a seu lançamento.

Também atriz nos anos 1980 da Rede Globo, Carla Camurati realizou seu filme - desde seu primeiro lampejo criativo em 1992 - em um ambiente completamente adverso à produção cinematográfica brasileira, fruto da equivocada política para o setor – ou falta dela – deflagrada com a posse de Fernando Collor de Mello à Presidência da República em março 1990, como recorda Lúcia Nagib:

Logo após sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura e a secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que já claudicava, mas permanecia como o principal sustentáculo do cinema brasileiro (2002, p. 13).

Para ilustrar o momento de absoluta dificuldade em que estava imerso o setor de produção fílmica no País naquele momento, a pesquisadora lembra que apenas dois longas-metragens seriam lançados no Brasil em 1992⁴. Os anos de realização e o momento da distribuição de *Carlota Joaquina* ao mercado exibidor são caracterizados, portanto, por uma absoluta falta não apenas de recursos de financiamento, mas por uma quase total falta de

⁴ Segundo dados divulgados pelo Ministério da Cultura, em 1999, no estudo *Cinema Brasileiro*, desenvolvido a partir de pesquisas de mercado realizadas pela Filme B, foram lançados no País três longas-metragens (SALEM (coord.), 1999, p. 255).

políticas públicas para o setor em um País que, justamente desde a estada da Corte Portuguesa no Brasil no século XIX, habituou-se a ter no Estado o maior estimulador das atividades artísticas.

Sem leis de incentivo

“No Brasil, a política de investimentos em cultura começou tardiamente. Em 1810, D. João VI construiu a Biblioteca Nacional, sem nenhuma participação da iniciativa privada” (2007, p. 3), escreve Fábio de Sá Cesnik sobre a questão. Do mesmo modo, Anita Simis localizará, no início do governo de Getúlio Vargas, as primeiras atuações políticas do governo no cinema brasileiro com o Decreto 21.240, de 1932, que estabelecia “a obrigatoriedade de exibição de curtas-metragens e uma taxa alfandegária que facilitava a importação de filme virgem” (1996, p. 94).

Enquanto “Carlota Joaquina” era gestado e boa parte de veteranos realizadores cinematográficos brasileiros eram obrigados a mudar de profissão ou dirigir filmes publicitários para sobreviver, apenas 11 longas-metragens brasileiros chegaram ao circuito exibidor entre 1993 e 1994 (SALEM (coord.), 1999, p. 255) e ainda assim em bem poucas salas. Desses filmes, dois sintomaticamente refletem desde seus títulos as agruras que vivia o cinema brasileiro e seus diretores naqueles anos iniciais dos anos 1990.

Em 1993, André Klotzel lançou *Capitalismo Selvagem* que, a partir de uma trama sobre a ambição desmedida de um empresário do ramo de mineração e uma repórter que investiga as atividades do executivo leva para as telas a metáfora do que estava acontecendo no mercado cinematográfico brasileiro do período, em que o capital parecia ter se tornado o único valor relevante no contexto da produção fílmica.

Por sua vez, em 1994, “Carlos Reichenbach estreou *Alma Corsária* que realiza, em vários sentidos, o que o título promete” (NAGIB, 1998, p. 170). Ao contar a história de dois amigos no lançamento de um livro escrito por ambos em uma pastelaria chinesa no Centro de São Paulo, utilizando para isso um longo flashback, o diretor cria uma metáfora melancólica dos “dias felizes” do cinema brasileiro – especialmente na chamada Boca do Lixo paulistana – em que era possível não apenas fazer filmes, mas também se viver dessa atividade no Brasil.

Se a denúncia velada da selvageria parece marcar o filme de Klotzel questionando o presente, enquanto a melancolia saudosista parece ser o grande *leitmotiv* do longa-metragem de Reichenbach naqueles dias inóspitos para o cinema brasileiro do início dos anos 1990, as escolhas de Camurati para realizar *Carlota Joaquina* denunciam uma maneira de espreitar o porvir desse mesmo cinema brasileiro de um jeito mais otimista, embora irônico, e, ao mesmo tempo, com uma capacidade maior de vislumbrar o futuro que aportava para a realização de filmes no Brasil nas duas décadas seguintes.

Embora a crise generalizada do setor cinematográfico, e do artístico como um todo, tenha praticamente obrigado Collor a retomar a atuação do Estado brasileiro na área por meio primeiramente da Lei 8.313, batizada de Rouanet, de 23 de dezembro de 1991, e, posteriormente, da sanção da Lei 8.685, chamada de Lei do Audiovisual, em 23 de julho de 1993, Camurati não fez uso desses recursos legislativos ligados a renúncia fiscal de Imposto de Renda (IR) para realizar seu longa-metragem de estreia.

Iniciado já no mandato presidencial de Itamar Franco, após o afastamento e posterior impeachment de Collor, no final de 1992, por corrupção, *Carlota Joaquina* foi realizado com investimentos diretos por parte de seus patrocinadores, e não com dinheiro de renúncia fiscal das leis de incentivo à cultura, além de R\$ 100 mil dado pelo Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, também concedido pelo governo federal. O valor total do

orçamento do filme foi de apenas R\$ 600 mil, uma quantia considerada baixa para a produção de um longa-metragem mesmo mais de duas décadas atrás.

Sobre a questão, Camurati declarou que:

Carlota não estava dentro de nenhuma lei de incentivo, foi feito somente com dinheiro de publicidade das empresas. [...] Até hoje não usei a Lei do Audiovisual. Uso sempre a Lei Rouanet, mas na época nem essa utilizei. Acredito ser ideal para o cinema a forma da aquisição do dinheiro que empreguei em *Carlota*, e talvez por isso, num certo sentido, é que o filme tenha dado tão certo. As empresas acreditaram no filme e deram verba para ele (NAGIB (org.), 2002, p. 146).

A estratégia de arrecadação de recursos financeiros seguida por Camurati, que consumiu oito semanas de captação de imagens distribuídos em oito meses de filmagem, conforme ela mesma revela, era exatamente de realizar o longa-metragem por pedaços, conforme o “dinheiro bom” – jargão utilizado pelos realizadores brasileiros para recursos financeiros à cultura captados sem a ajuda de leis de incentivo – ia entrando no caixa da Copacabana Filmes e Produções, empresa fundada pela diretora, em 1993, justamente para a realização de *Carlota Joaquina*.

Estreante na direção de longas-metragens, mas famosa no mercado audiovisual por ter sido uma das principais estrelas da Rede Globo nos anos 1980, Camurati conseguiu, com sua estratégia bastante centrada e marcada por uma boa dose de personalismo, aquilo que realizadores experimentados como Arnaldo Jabor, Carlos Diegues e Luiz Carlos Barreto não lograram no período: dinheiro para produzir um filme de longa-metragem no Brasil. E mais: dinheiro que era fruto de injeção direta de capital, publicidade pura e simples e não renúncia fiscal de Imposto de Renda por leis de incentivo à cultura.

Ao se observar os créditos de abertura de *Carlota Joaquina*, destaca-se um verdadeiro desfile de logotipos, oriundos de empresas que, em partes, já sequer existem mais. Transbrasil, Telerj, Banco do Brasil, Embratel, Petrobras, Dom Vital, Maratur são

marcas vistas ainda hoje por quem assiste ao filme, numa prova de que a arte cinematográfica pode transcender os limites e fracassos impostos às mais diversas instituições pelo tempo e pelo próprio capital.

Com poucos recursos de patrocinadores diretos, Camurati e sua equipe transformaram as ruas do Centro Histórico de São Luís do Maranhão na Lisboa do início do século XIX, já que não tinham dinheiro suficiente para filmar na Europa, “reciclaram” figurinos, adereços e cenários e fizeram uso de imagens de arquivo de investidores, como declara a própria diretora em vídeo institucional intitulado *Petrobras de Perto – Carla Camurati*, ao explicar que todas as imagens da fauna, flora e oceano que surgem em seu longa-metragem pertencem à empresa petrolífera estatal brasileira, além da utilização da própria orquestra sinfônica da Petrobras no período para gravar a trilha da película.

Carlota Joaquina, todavia, não seria considerado o marco inicial da Retomada do cinema brasileiro se com ele tivesse se passado o mesmo que ocorre ainda hoje, duas décadas mais tarde, com boa parte dos longas-metragens realizados no Brasil. O filme de Camurati foi distribuído adequadamente sob os cuidados da própria cineasta. O boca a boca da plateia também teve papel crucial para alavancar a venda de ingressos do filme no circuito exibidor já que “a imprensa foi absolutamente generosa enquanto o filme estava sendo realizado, mas surpreendentemente arredia à época de seu lançamento” (MATTOS, 2005, p. 195), como declara a própria cineasta.

Lançado sem trailer ou cartaz de divulgação e com apenas seis anúncios de um quarto de página cada um permutados com o extinto periódico carioca *Jornal do Brasil*, inicialmente numa única sala no extinto Shopping da Gávea no Rio de Janeiro, as melhores matérias sobre “*Carlota Joaquina*”, como recorda Camurati, só foram publicadas após o filme ter conseguido relativo sucesso junto ao público brasileiro (MATTOS, 2005, p. 194-196).

Foi exatamente o interesse dos espectadores que fez com que distribuidoras e exibidores como o Circuito Estação do Rio, a Art Filmes e, posteriormente, o tradicional grupo Severiano Ribeiro se interessassem em ampliar o espaço de exibição do filme nas salas de cinema brasileiras.

Historicamente, o sucesso de *Carlota* não é fenomenal, se comparado com os 12 milhões de espectadores de filmes brasileiros do passado. Mas o fato de ter vendido 1,3 milhão de ingressos, num momento em que os filmes nacionais faziam, quando muito, 70 mil, foi digno de nota. *Carlota* rendeu 10 vezes o valor investido, que foi de aproximadamente R\$ 600 mil. (MATTOS, 2005, p. 199).

Todavia, como observa Melina Marson, é preciso levar em consideração a média de público de filmes brasileiros nos anos imediatamente anteriores ao lançamento de *Carlota* para poder se ter uma dimensão mais exata da importância do longa-metragem de Camurati para o processo da Retomada. A pesquisadora lembra, por exemplo, que a bilheteria somada sete filmes brasileiros lançados em circuito exibidor em 1994 atingiu apenas 271.454 ingressos, o que dá uma média de pouco mais de 38 mil ingressos por filme. (MARSON, 2009, p. 67).

O fato de ter conseguido ficar um ano em cartaz apoiado pelo boca a boca do público foi determinante para o sucesso de *Carlota Joaquina*. Um feito que hoje dificilmente se repetiria no atual panorama do mercado exibidor brasileiro, dominado por salas localizadas em multiplex situados, em sua maioria, nos shoppings centers das grandes cidades brasileiras. Neste panorama, hoje um filme precisa ao menos atingir no mínimo a média estatística de público da semana da sala que estreou em um determinado multiplex para conseguir continuar em cartaz na semana seguinte. Caso contrário, é simplesmente retirado de exibição para dar espaço a mais um lançamento.

Conclusão

“*Carlota Joaquina* acertou em cheio no gosto do público de cinema no Brasil, composto principalmente pela classe média acostumada ao padrão estético da televisão” (MARSON, 2009, p. 68). Soma-se a isso ao fato, como frisa Marson, dos efeitos do Plano Real e toda a esperança na recuperação e estabilidade econômica que ele trouxe no ano seguinte, quando seu criador, Fernando Henrique Cardoso, elegeu-se presidente da República no Brasil e se terá uma explicação plausível do porque 1995 ser considerado hoje como o ano que marca a Retomada do cinema brasileiro. “Tudo isso contribuiu para um sentimento de euforia e esperança, principalmente entre a classe média, que passou a ser o público por excelência do cinema a partir do encarecimento do valor dos ingressos no final dos anos 1980” (MARSON, 2009, p.69).

Percepção com a qual concorda Luiz Zanin Oricchio ao assinalar que no Brasil quem frequenta o circuito exibidor comercial desde o início da década de 1990 é justamente a classe média. O crítico, contudo, aprofunda a análise do sucesso inesperado de *Carlota Joaquina* no período ao constatar que

estamos em 1995, ainda pouco refeitos do trauma da passagem de Fernando Collor de Mello pela presidência da República. Primeiro presidente eleito democraticamente depois de 21 anos de ditadura militar, Collor revelou-se um fiasco e foi obrigado a renunciar ao cargo para evitar a cassação do mandato [...]. Havia mesmo no ar aquele sentimento difuso, que cala tão profundamente na classe média, de que o País não tem jeito mesmo e rir dele (e de sua História) é o melhor remédio. (2003, 39-40).

Para além deste sentimento de frustração e perplexidade da classe média também é preciso destacar outro ponto essencial sobre o filme dentro de seu próprio País de origem.

“O que Carla Camurati (e de resto a comunidade de cinema no Brasil) não esperava era que

Carlota Joaquina atrairia enormes filas nas poucas salas em que era exibido, comprovando que o público ainda sentia prazer com o cinema nacional” (BRASIL, 2004, D3).

“De certa forma, *Carlota Joaquina* abriu caminho também para as leis de incentivo fiscais das quais não pôde usufruir” (p. D3), observa Ubiratan Brasil ao escrever, no final de 2004, sobre uma década da Retomada do cinema brasileiro no jornal O Estado de S. Paulo. O jornalista dá pistas dessa maneira para que se entenda a onda de longas-metragens que, na esteira do sucesso do longa-metragem sobre a infanta espanhola no Brasil, foram produzidos com os benefícios das Leis Rouanet e do Audiovisual na segunda metade dos anos 1990, gerando aquilo que Melina Marson denominará como a “fase de euforia” (2009, p. 67) da Retomada que seguirá até 1998.

A exemplo da personagem título da cinebiografia, sem trono, desterrada e se sentindo estrangeira no País em que precisa reinar, o cinema brasileiro retomou o curso de sua própria história ao se encontrar com uma rainha intempestiva e de personalidade forte que influenciou para sempre os rumos da História Brasileira. Farsa ou sátira baseada em “estereótipos sedimentados no imaginário popular”, como quer Oricchio (2003, p. 37) ao analisar a história de produção, distribuição e exibição do filme nas salas de cinema, torna-se fato inegável que há muito mais pontos em comum entre Carla Camurati, Carlota Joaquina, a História e a Retomada do cinema brasileiro nos anos 1990 do que pressupõe a vã filosofia.

Referências

BRASIL, U. “Carlota Joaquina” abriu caminho. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 de setembro de 2004, Caderno 2, p. D3.

CARLOTA Joaquina: Princesa do Brasil – trailer oficial. Disponível em: <<http://www.copacabanafilmes.com.br/index.php/cinema/carlota-joaquina-princesa-do-brazil/>>. Acesso em: 14 de agosto de 2015.

CESNIK, F.S. **Guia de Incentivo à Cultura**. 2 ed. Barueri: Manole, 2007.

COELHO, T. Para não ser alternativo no próprio País. In ASCHER, N. **Revista USP**, São Paulo, n. 19, p. 6-15, setembro-novembro de 1993. Disponível em: < <http://www.usp.br/revistausp/19/SUMARIO-19.htm>>. Acesso em 14 de agosto de 2015.

COPACABANA Filmes e Produções. Disponível em: < <http://www.copacabanafilmes.com.br/>>. Acesso em 14 de agosto de 2015.

FAORO, R. **Os Donos do Poder** – formação do patronato político brasileiro. São Paulo: Globo, 2008.

MARCONI, M. A; LAKATOS, E. M. **Fundamentos da Metodologia Científica**. 7 ed. São Paulo: Atlas, 2010.

MARSON, M.I. **Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras, 2009.

MATTOS, C. A. **Carla Camurati** – Luz natural. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

NAGIB, L. Alma Corsária. In LABAKI, A. (org.). **O Cinema Brasileiro**. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 170-174.

_____. **O Cinema da Retomada** – depoimento de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: 34, 2002.

ORICCHIO, L.Z. **Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PETROBRAS de Perto – Carla Camurati. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=YdfnNvn0Ve0>>. Acesso em: 14 de agosto de 2015.

RIBEIRO, M.R. **O que Há de Novo no Novo Cinema Brasileiro**. Bauru, 1997. Monografia (Bacharelado em Jornalismo). Universidade Estadual Paulista (UNESP).

SALEM, H (coord.). **Cinema Brasileiro - um balanço dos 5 anos da Retomada do cinema nacional**. Brasília: 1999, Ministério da Cultura.

SIMIS, A. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, s/d.