

A política nos filmes brasileiros: relações com a economia, a cultura e a identidade nacional¹

Doris Fagundes Hausen²

Resumo: O artigo analisa 16 filmes brasileiros sobre política buscando identificar a relação entre as fases mais significativas vividas pelo cinema e as questões políticas, econômicas e culturais do país. Tem-se como pano de fundo o contexto da sociedade e o tema da identidade nacional. Os resultados apontam para a predominância, nos filmes, da temática relativa aos anos 70, da ditadura militar. O texto apóia-se na economia política da comunicação e nos estudos de cultura.

Palavras-chave: cinema brasileiro; política; economia; identidade nacional.

O cinema brasileiro, ao longo de sua história, tem tido momentos de maior ou menor produção devido a fatores variados, entre eles a questão das políticas governamentais. No entanto, uma atitude mais efetiva de encarar o cinema tanto como uma atividade econômica, geradora de lucros, como um investimento de integração mais amplo da cultura, da sociedade e da política ainda é bastante recente e incipiente. Assim, neste texto procura-se analisar, num recorte de 16 filmes nacionais com o rádio no enredo³, qual o enfoque preponderante nos filmes com a temática política, inseridos nas etapas mais relevantes do desenvolvimento do cinema brasileiro e as suas relações políticas, econômicas e culturais.

Dos 16 filmes, doze referem-se aos anos 60/70, da ditadura militar, três aos anos 40, do envolvimento do Brasil com a II Guerra Mundial, e um remete aos anos 90, sobre a questão da reforma agrária. Dos filmes relativos aos anos 70, seis foram produzidos nos anos 2000, quatro na década de 80 e dois nos anos 90. Já dos filmes sobre a década de 40, dois foram produzidos nos anos 90 e um nos 2000. E o único filme sobre os anos 90 foi produzido naquela década mesmo. Do total dos 16 filmes,

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Economia Política e Políticas de Comunicação do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

² Prof^a. Dr^a. do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS e Pesquisadora do CNPq. E-mail: dorisfah@puers.br O trabalho contou com a participação da Bolsista de Iniciação Científica do CNPq, Michele Bicca Rolim.

³ Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla intitulada *O Rádio no Cinema Brasileiro* em que se procura mapear esta produção buscando verificar o tratamento dado à questão da identidade nacional. Até o momento foram identificados 107 filmes com o rádio no enredo, mas, no presente artigo não se tratou da relação rádio e cinema, que já tem sido objeto de outros textos produzidos, entre eles *O jovem tataravô – humor, rádio e imaginário da Guerra no cinema brasileiro*, publicado no livro organizado por Cida Golin e João Batista de Abreu Jr., *Batalha sonora. O rádio e a Segunda Guerra Mundial*. Porto Alegre: Edipucrs, 2006, e *O cinema brasileiro e o registro das expectativas tecnológicas radiofônicas*, publicado na *Revista E-Compós* nº 5, 2006.

portanto, quatro foram produzidos na década de 80, cinco nos anos 90 e sete nos 2000. Quanto ao gênero, foram doze dramas, duas comédias e dois documentários.

Analisando-se este panorama verifica-se, primeiro, que a temática preponderante refere-se aos anos da ditadura militar seguida pela que se debruça sobre os anos da II Guerra Mundial. Em segundo, que o maior número da produção referente à política é recente, ou seja, da década de 90 e do início dos anos 2000. A vitalidade desta produção insere-se, portanto, na fase da *retomada* do cinema brasileiro, possível a partir de alguns instrumentos como a promulgação da Lei do Audiovisual, em 1993, entre outros fatores.

A trajetória do cinema brasileiro

A atividade cinematográfica brasileira possui características próprias e de desenvolvimento descontínuo⁴. Já no início, a partir de 1896, no Rio de Janeiro, a concentração da exploração e da distribuição evidenciava-se nas mãos de poucos empresários. As primeiras produtoras, por sua vez, foram responsáveis pela implantação de uma indústria de caráter incipiente, entre elas a Cinédia (1930), a Atlântida (1941), a Vera Cruz (1949) e a Maristela (1950). A curta vida de algumas dessas produtoras pode ser explicada pela falta de organização, má administração, dificuldades de distribuição além da concorrência estrangeira. Segundo Alvetti e Schneider (2005, p.3), é necessário ressaltar o papel da produção brasileira “que esboçou características de indústria, em razão do que se pode apontar como significativas, a *Bela Época*, entre 1908 e 1912, a *Chanchada*, nos anos 1940 e o período áureo da *Embrafilme*, entre 1975 e 1985”. Para as autoras, os demais períodos não tiveram uma feição de indústria, ou seja, “não conseguiram percorrer o trajeto de um sistema de produção sustentável e regular, passando por uma distribuição eficiente e um retorno financeiro que realimentasse o processo”. Assim, “nenhum modelo de produção vigorou um tempo suficiente para dar maturidade industrial à atividade cinematográfica no Brasil”.

A partir dos anos 20 os filmes norte-americanos começaram a entrar no Brasil e, na década seguinte, passaram a influenciar efetivamente o gosto dos brasileiros. Ao longo dos anos 30, o Estado descobre as potencialidades do cinema e do rádio para divulgar a sua imagem. Em 1934 Getúlio Vargas cria o Departamento de Propaganda e

⁴ Esta parte do texto relativa à trajetória apoiou-se principalmente no trabalho de Celina Alvetti e Cynthia Schneider *Uma abordagem político-econômica da realização cinematográfica da pós-retomada no Brasil*, apresentado no II Colóquio Brasil-Canadá, realizado na UQAM, em Montreal, 2005.

Difusão Cultural, ligado ao Ministério da Justiça, especificamente para este fim. O objetivo era estudar a utilização do cinema, da radiotelegrafia e de outros processos técnicos para empregá-los como instrumentos de difusão. Depois de três anos de experiências e discussões, em 1937, após a reforma ministerial do Estado Novo, foi institucionalizado o Serviço de Radiodifusão Educativa e o Instituto Nacional do Cinema (Haussen, 2001, p.42). Mas, em 1939, com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) este assumiu as anteriores atribuições do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, que foi extinto. Segundo Capelato (1998, p.70), “o DIP foi fruto da ampliação da capacidade de intervenção do Estado no âmbito dos meios de comunicação e da cultura”.

Nos anos 40, conforme Alvetti e Schneider (op.cit, p.4), com o nacionalismo de Vargas de um lado e, de outro, a ideologia dos Estados Unidos veiculada pelos filmes, “afirma-se a *chanchada*⁵, produto nacional, de caráter ambíguo, ideologicamente uma espécie de resistência, dada a relação que se estabelecia com a realidade”. Desta forma, segundo as autoras, é possível entender-se a razão da chanchada, “produzida até esgotar-se como fórmula, provocar a identificação do público, ao olhar o Brasil a partir do cotidiano, com linguagem popular”. Assim, além de desenvolver o gosto pelo produto estrangeiro, as platéias identificavam-se com o cinema nacional, “então uma indústria artesanal e um sistema de estrelas, como Oscarito e Grande Otelo. É preciso observar, no entanto, que as comédias da Atlântida eram produzidas pelo Grupo Severiano Ribeiro, já então um exibidor de porte”, analisam as autoras.

Após o primeiro período Vargas, encerrado em 1945, foi criada a produtora paulista de filmes Vera Cruz, em 1949, marcada por um ritmo acelerado de produção e lançamentos, mas prejudicada pela ausência de uma distribuição própria e pela concorrência dos filmes norte-americanos, o que acarretaria a sua falência cinco anos mais tarde. Sobre a Vera Cruz, Hohlfeldt (1999, p.10) lembra que foi resultado da busca por um projeto mais conseqüente para a cinematografia nacional, já que o que imperava até então era o das chanchadas produzidas pela Atlântida. Neste sentido, foi trazido um conjunto de realizadores italianos, “dentre os quais, Franco Zampari, Vittorio Gassman e Ruggero Jacobi, a que se somou o brasileiro Alberto Cavalcanti, já consagrado internacionalmente a partir do seu trabalho na Inglaterra”. O projeto, no entanto,

⁵ As *chanchadas* produzidas pela Atlântida Cinematográfica faziam, em geral, paródias dos filmes de Hollywood.

“apesar de ter produzido algumas obras de referência em nossa cinematografia, naufragaria em torno de 1957, com a debandada dos integrantes da experiência”.

Nos anos 60 o mercado cinematográfico nacional amplia-se, mas, com a ditadura militar, a partir de 1964, começa outro período de censura e de controle das atividades culturais. Como foco de resistência surge o Cinema Novo que “contra o interesse econômico do mercado e o paternalismo do Estado, faz um cinema artesanal, independente, mas, ao negar-se ao mercado, assume também o afastamento do público” (Alveti e Schneider, op.cit, p.4).

Em 1966 é criado o Instituto Nacional do Cinema e o grupo do Cinema Novo insurge-se contra ele. Para Ortiz (1988, p.107) sua luta “não é simplesmente ideológica, ela se sustenta também sobre uma perspectiva que colide com a idéia de uma arte industrial voltada para o consumo”. Segundo o autor, enquanto os representantes do Instituto Nacional do Cinema, responsáveis por uma política estatal de industrialização do cinema, “percebem o filme como produto de consumo, os cinemanovistas o concebem como matéria de reflexão estética e política, inspirando-se num movimento como a *nouvelle vague*”.

Conforme Ortiz, a incipiência da indústria cinematográfica permitiu que fosse possível uma “palavra de ordem tão utópica e artesanal como “uma câmara na mão e uma idéia na cabeça”, que era o lema de então. Para o autor, “este tipo de perspectiva corre fora de uma indústria de cinema que concebe a produção como um processo industrial” e salienta ainda que “o cinema novo, por causa da própria precariedade da indústria cinematográfica, não encontra um concorrente à altura, podendo escapar assim das pressões que o Estado lhe impõe” (idem, p.108). Por seu turno, sobre o contexto da época, Hohlfeldt (op.cit., p.11) considera que “a modernização convivía com o arcaísmo, da mesma maneira que o ideologismo com o esteticismo na produção daquele período”. Para o autor, “de um lado aspirava-se à assimilação cultural, de outro, à explicitação dos conflitos e contradições”.

Em relação ao tema, é interessante refletir sobre o depoimento do cineasta Cacá Diegues, que fez parte da geração dos anos 60, e que diz em seu livro, sobre os objetivos do Cinema Novo “e da minha geração eram muito simples e apenas três: mudar a história do cinema, a do Brasil e a do mundo. Por trás dessa megalomania estava uma coragem saudável, uma febre ardente de fazer, uma disposição para todas as experiências”. E prossegue: “não sei dizer se o Cinema Novo inventou um cinema para

o país ou um país no cinema. Só sei que foi uma bela utopia cinematográfica, que envolvia moral, política e estética” (in Cunha, 2004, p.3).

Em 1969 é criada a Embrafilme, uma empresa governamental que, “em mais de vinte anos criou uma reserva de mercado e fomentou as atividades cinematográficas em geral, em uma política cultural de um governo de ditadura” (Alveti e Schneider, op.cit, p.6). Para as autoras, da mesma forma que no período Vargas, o nacionalismo impulsionava a produção e a exibição, a partir de leis de obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros. À época, o número de salas de exibição quase quadruplicou, permitindo um aumento de mais de 100% de espectadores, em cinco anos. No final dos anos 70 a produção de filmes nacionais chegou a cem por ano e, no início dos anos 80 “a produção brasileira ocupava 35% do mercado, o que consolidou uma ascensão com filmes recordes de bilheteria interna” (idem).

Sobre a Embrafilme, Hohlfeldt (op.cit., p.12) lembra que, na década de 70, a mesma se colocara contra o esteticismo e o filme ideológico para poder ocupar o mercado, mas voltou a reformular sua política. “Dispondo de algumas verbas ainda pequenas para o projeto maior de verdadeiramente criar a cinematografia brasileira, mas ainda assim muito superiores ao que até então se dispusera em outras ocasiões, constituiu um projeto que, em bem menos tempo do que se poderia imaginar, começou a dar frutos”⁶.

A fase da Embrafilme terminaria com o início do governo Collor de Mello (1990-1992) que, com a sua política cultural retirou os incentivos, desencadeando uma recessão na produção. No período, foram extintas entidades, além da Embrafilme, como o Concine, órgão fiscalizador, e mecanismos como a Lei Sarney que durante quatro anos ajudara a financiar a produção cultural no Brasil. Em seu lugar veio a Lei Rouanet, em 1991, que permitia deduzir do imposto de renda uma porcentagem da quantia patrocinada.

Após esse período que reduziu drasticamente a produção, conforme Alveti e Schneider, define-se a *Retomada* (indicando o processo de reconstrução da produção cinematográfica após a era Collor), principalmente através de instrumentos como a Lei do Audiovisual, de 1993. A partir de então, “passa-se a lidar melhor com a necessidade

⁶ Sobre o fim da Embrafilme, Oricchio (op.cit, p. 216), por sua vez, diz que “a extinção (...) no começo da presidência de Fernando Collor foi apenas o ato final de um processo já em curso. Naquele momento, não havia mais nenhuma justificativa ideológica para manter a empresa. E o cinema brasileiro também não dispunha de nenhum apoio, do público ou dos formadores de opinião, para que fosse preservado”.

de articular produção-distribuição-exibição e a definir possibilidades de viabilização deste sistema. E a necessidade de, no planejamento de comercialização do filme, ter uma estratégia de marketing eficaz” (idem, p. 7). Assim, em pouco menos de dez anos, até 2003, conforme as autoras, o público dos filmes brasileiros aumentou em mais de 20%, sendo que de 1995 a 2002 foram lançados 203 filmes nacionais, vistos por quase 50 milhões de espectadores. Em 2001 foi criada a Agência Nacional do Cinema (Ancine), para o fomento, regulação e fiscalização das indústrias audiovisuais de cinema e vídeo.

Os filmes e a política

Os 16 filmes analisados para este artigo⁷ foram: *Pra frente Brasil* (1983), *O Rei do Rio* (1985), *Besame mucho* (1987), *Leila Diniz* (1987), *Radio Auriverde* (1991), *Lamarca* (1994), *Jenipapo* (1995), *For all – o trampolim da vitória* (1997), *A dona da história* (2004), *Benjamin* (2004), *Cabra cega* (2005), *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), *Zuzu Angel* (2006), *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) e *O maior amor do mundo* (2006). Deste total, 50% abordam diretamente a política (oito filmes) e a outra metade (oito) têm a política como contexto. A seguir apresenta-se a sinopse de cada filme, inicialmente os que contêm a política como eixo central:

Pra frente Brasil – Em 1970 o Brasil inteiro torce e vibra com a seleção de futebol no México, enquanto prisioneiros políticos são torturados nos porões da ditadura militar e inocentes são vítimas dessa violência. Todos estes acontecimentos são vistos pela ótica de uma família quando um dos seus integrantes, um pacato trabalhador de classe média, é confundido com um ativista político e “desaparece”.

Rádio Auriverde – Com imagens e sons inéditos de Carmen Miranda e do Brasil na Segunda Guerra Mundial, o filme penetra no desconhecido universo da guerra psicológica que conturbou a presença da Força Expedicionária Brasileira na Itália. Através das musicalmente alegres e debochadas transmissões de uma rádio clandestina, tema-tabu entre os pracinhas, o filme acaba também revelando as tragicômicas relações entre os Estados Unidos e o Brasil durante o conflito, cujas consequências jamais se esgotaram.

⁷ A seleção dos filmes foi feita dentro do universo daqueles que contam com o rádio no enredo, como foi citado, pois fazem parte de uma pesquisa mais abrangente.

Lamarca – Crônica dos últimos anos na vida do capitão do exército Carlos Lamarca que, nos anos da ditadura, desertou das Forças Armadas e passou a fazer oposição, tornando-se um dos mais destacados líderes da luta armada. Morto em 1971, no auge do conflito.

For all – o trampolim da vitória – A convivência de brasileiros com soldados americanos na base de Parnamirim Field, em Natal (RN), durante a II Guerra Mundial. Cerca de 15 mil soldados americanos passaram pela base e as suas presenças alteraram a estabilidade das famílias locais. Dentro deste contexto, a história se desenrola em torno de uma família de classe média, abalada pelas novas circunstâncias.

O que é isso, companheiro? – Em 1964 um golpe militar derruba o governo democrático brasileiro e, após alguns anos de manifestações políticas, é promulgado, em 1968, o Ato Institucional nº 5. Nesse período, vários estudantes abraçam a luta armada entrando na clandestinidade. Em 1969, militantes do MR-8 elaboram um plano para seqüestrar o embaixador dos Estados Unidos e trocá-lo por prisioneiros políticos que eram torturados pela ditadura.

Cabra cega – Thiago e Rosa são dois jovens militantes da luta armada que sonham com uma revolução social no Brasil. Após ser ferido por um tiro em uma emboscada feita pela polícia, Thiago precisa se esconder na casa de Pedro, um arquiteto simpatizante da causa. Thiago é o comandante de um "grupo de ação" de uma organização de esquerda, que está no momento debilitada e estuda um retorno à luta política. Rosa é o contato de Thiago com o mundo, sendo agora ainda mais importante por estar ferido. Com o passar do tempo, Pedro passa a ficar preocupado com a segurança deles, adotando um comportamento estranho e colocando dúvidas em Thiago, se ele não seria um traidor.

Zuzu Angel - Zuzu Angel é uma estilista de sucesso que divulgou a moda brasileira por todo o mundo. Nos anos 70, Zuzu também travou uma batalha contra a ditadura militar, devido ao desaparecimento de seu filho, Stuart. Ele fazia parte do movimento estudantil da época, sendo contra a ditadura vigente. Após ser preso, Stuart é torturado e assassinado por agentes do Centro de Informações da Aeronáutica, sendo dado como desaparecido político. É quando Zuzu decide denunciar os abusos cometidos pela ditadura, chamando a atenção no Brasil e no exterior.

O ano em que meus pais saíram de férias - 1970. Mauro é um garoto mineiro de 12 anos, que adora futebol e jogo de botão. Um dia sua vida muda completamente, já

que seus pais saem de férias de forma inesperada e sem motivo aparente para ele. Na verdade, os pais de Mauro foram obrigados a fugir por serem de esquerda e perseguidos pela ditadura, tendo que deixá-lo com o avô paterno. Porém, o avô enfrenta problemas, o que faz com que Mauro tenha que ficar com Shlomo, um velho judeu solitário que é seu vizinho. Enquanto aguarda um telefonema dos pais, Mauro precisa lidar com sua nova realidade, que tem momentos de tristeza pela situação em que vive e, também, de alegria, ao acompanhar o desempenho da seleção brasileira na Copa do Mundo.

Os filmes em que a política aparece mais no contexto são:

O Rei do Rio - Ascensão de dois amigos e sócios que fazem fortuna com o jogo do bicho. As relações familiares, amorosas, afetivas e profissionais ao longo de vários anos. Após o golpe militar de 1964, já ricos, acabam brigando pela disputa do poder e tornam-se inimigos.

Besame mucho – O filme narra, em discurso retroativo, a trajetória de dois casais amigos, Xico e Olga, Tuca e Dina, mostrando o romance no interior, o casamento, o sexo, a carreira profissional, os fatos políticos das décadas de 60 e 70, e a música "Besame Mucho", interferindo em suas vidas.

Leila Diniz - A vida de Leila Diniz (1945-1972) – recheada de aventuras, prisões, declarações contundentes, alegrias, militância política, gravidez, sucesso, teatro de revista e passagens pelo cinema. A curta e prodigiosa carreira dessa grande musa do teatro e do cinema brasileiro, até sua trágica morte em 1972, num desastre aéreo, quando retornava de um festival na Austrália.

Jenipapo - Às vésperas da votação de lei contrária à reforma agrária, o padre Stephen, líder dos sem-terra, mergulha em silêncio inexplicável. Um jornalista tenta entrevistá-lo e, perante a sua recusa, acaba inventando um diálogo que mergulha o jornalista numa crise moral, e o país num conflito político.

A dona da história - Já aos 50 anos, mulher dialoga com sua versão aos 20 sobre os vários caminhos que sua vida poderia ter tomado se tivesse feito escolhas diferentes (o filme se passa na atualidade e as memórias da juventude, rememoradas, referem-se aos anos da ditadura).

Benjamin - Conta a história de uma paixão perigosa em dois tempos, separados por um lapso de 30 anos. Ao conhecer a jovem Ariela Masé, de espantosa semelhança com o grande amor de seu passado, o veterano e esquecido modelo publicitário Benjamim Zambraia revive as delícias e horrores da paixão. A “reencarnação” da sua

amada Castana Beatriz tem algo mais a lhe oferecer: um acerto de contas com a sua própria consciência (as memórias de Benjamin remetem a 1974 e à ditadura militar).

Cinema, aspirinas e urubus - Em 1942, no sertão nordestino, dois homens se encontram. Johan, um alemão que fugiu da guerra, e Ranulpho, um brasileiro que escapou da seca que assola a região. Viajando de povoado em povoado, eles exibem filmes para pessoas que jamais haviam visto cinema, para vender um remédio milagroso, a aspirina. Continuando a cruzar as estradas empoeiradas de um sertão arcaico, eles buscam novos horizontes em suas vidas. Nesta jornada, os dois aprendem a respeitar as diferenças e surge entre eles uma amizade incomum.

O maior amor do mundo - Antônio é um famoso astrofísico brasileiro que trabalha também como professor em uma universidade americana. Pouco antes de retornar ao Brasil, onde receberá uma homenagem do governo, Antônio recebe a notícia de sofre de um tumor fatal no cérebro. Já no Rio de Janeiro, ele descobre a verdadeira identidade de seus pais biológicos e a surpreendente história de amor entre eles, o que faz com que entre em uma jornada pessoal pela cidade (parte das memórias de Antônio refere-se ao período da ditadura militar).

Conteúdos e contextos

Analisando-se esta produção cinematográfica chama atenção, inicialmente, a preocupação dos cineastas em recuperar a fase da história política brasileira relativa à ditadura militar dos anos 60/70. Seja através de relatos de personagens que participaram efetivamente, como em *Lamarca*, seja através de memórias de personagens fictícios que assim “exorcizam” o seu passado, como em *Besame mucho*, *Benjamin*, *A dona da história* e *O maior amor do mundo*.

Sobre o foco dos conteúdos de filmes recentes na política, Oricchio (2003, p.105) diz que este interesse de volta ao passado para desvelar o tema significa pensar que “de fato houve um período no país em que tanto a ação quanto a reflexão política eram fundamentais”. Para o autor, “recuperar este tempo seria, de certa forma, uma maneira, um recurso, não apenas para voltar a falar de política numa época em que ela se encontra desvalorizada, mas como estratégia para repolitizar uma sociedade que não pode, ou não deseja, se pensar nestes termos”.

Por outro lado, a produção e a distribuição dos filmes revela as mudanças vividas na trajetória cinematográfica. Neste sentido, três dos filmes produzidos nos anos 80, por exemplo, têm a participação da Embrafilme na distribuição e produção: *Pra*

frente Brasil, *Leila Diniz* e *Besame mucho*. Já entre os produzidos a partir dos anos 90, na fase da *Retomada*, é significativa a participação internacional na distribuição das películas através da Buena Vista International (*A dona da história* e *O ano em que meus pais saíram de férias*), Columbia TriStar (*For all – o trampolim da vitória* e *O maior amor do mundo*), Miramax (*O que é isso, companheiro?*) e Warner Bros (*Zuzu Angel*). Também aparecem parcerias, como a do filme *O maior do mundo*, entre a Globo Filmes, a Colúmbia TriStar Filmes, a Luz Mágica Produções e a Lereby Produções.

Destaca-se, portanto, o fato do cinema brasileiro estar assumindo uma feição mais profissional em uma economia globalizada e estar buscando parcerias, tanto para a produção como para a distribuição dos filmes, além de outros fatores. De acordo com Alvetti e Schneider (op.cit., p.13) “... é possível observar que, desde o início da *Retomada*, o cinema brasileiro vem criando condições de competitividade, a partir da construção da imagem e da tentativa de posicionamento diante de um mercado”. Assim, segundo as autoras, “é possível apontar que vem adquirindo uma maturidade quanto a uma qualidade padrão de seus produtos”. Por seu lado, a reflexão de Hohlfeldt (op.cit, p.13) sobre a situação atual do cinema brasileiro também é significativa: “muito lenta, mas conseqüentemente, começamos a ter um processo contínuo de produção, diversificado, alcançando público e, portanto, pagando-se, recebendo reconhecimento no mercado internacional e legitimando-se junto ao mercado interno”. Para o autor, “eis aí, pela primeira vez, a possibilidade de superarmos as contradições e tensões”.

Em relação aos conteúdos dos 16 filmes, como um todo, é relevante o fato de, em última análise, ao recuperarem a história do país também estarem se dirigindo à questão da identidade nacional. Que país é este? Quem somos nós? Cunha (2004, p.4) referindo-se à pesquisa de Tânia Pellegrini sobre o cinema dos anos 90, salienta que “um grande número de filmes inspira-se no passado distante ou recente, gerando uma produção ficcional brasileira que busca fazer um ‘retrato’ do país”. A pesquisa vincula, também, o ciclo da retomada dos filmes nacionais a mecanismos governamentais de incentivo, como a lei Rouanet e a Lei do Audiovisual.

Sobre o espírito da época e o enredo político de alguns dos filmes analisados alguns exemplos de diálogos mostram como eram abordados. Em *O Rei do Rio*, de Fábio Barreto, que trata da amizade entre dois bicheiros no Rio de Janeiro, um dos personagens diz: “Temos de jogar tudo no 1964, hoje é 31 de março, é o dia do leão”, e ainda: “Tudo está muito melhor, a mão de obra está mais barata, é o que eu sempre disse, o país precisa de um militar no governo, um homem que seja forte”. E prossegue:

“Nas próximas eleições eu vou me candidatar ao Senado, mais cedo ou mais tarde o país vem pras nossas mãos, o país está organizado, pacificado, a economia está em ordem, tudo vai ficar mais fácil”. Já em *Lamarca*, de Sérgio Rezende, o personagem principal, Lamarca, no seu caminho pelo sertão observa: “Por aqui o milagre brasileiro não chegou”. E em *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias, numa cena em que a polícia interroga o irmão de um desaparecido, o policial diz: “Nós estamos em guerra e os nossos inimigos falam português, não têm sotaque, não são de outra raça, são como nós, daqui mesmo, brasileiros, mas traidores”.

Na trajetória do cinema brasileiro de filmes sobre a política nacional, portanto, de alguma forma encontra-se a história do próprio país, em seus encontros e desencontros, suas políticas ora acertadas ora equivocadas. Um país ainda em busca de identidade? Renato Ortiz (1985, p.7) salienta que a recorrência do tema remete ao fato de “sermos um país do chamado Terceiro Mundo, o que significa dizer que a pergunta é uma imposição estrutural que se coloca a partir da própria posição dominada em que nos encontramos no sistema internacional”. Mas, por outro lado, conforme o autor, se toda a identidade é uma construção simbólica, pode-se dizer que “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (idem, p.8). Neste sentido, o cinema ao procurar recuperar a história política do país também está contribuindo para iluminar uma faceta das inúmeras possibilidades que compõem a sociedade e a identidade nacionais.

Em seu estudo sobre os filmes da *Retomada*, Oricchio (2003, p.231) lembra que a preocupação com a identidade é, de certa forma, recorrente na cinematografia nacional. Para o autor “este trabalho coletivo, que poderíamos chamar sem maiores problemas de ‘construção de uma identidade cultural’, em certa medida prossegue no cinema da *Retomada*”. Nos anos 90 e 2000 um grande número de filmes abordou as grandes questões nacionais: a relação do país com sua história; a problemática estrutura de classes e sua relação com a violência; a relação com o Outro, com o estrangeiro. Mas, segundo Oricchio, “esta ‘meditação’ sobre o Brasil aparece, também, de maneira oblíqua, mesmo quando o tema aparente dos filmes é uma história de amor, o conflito com os pais ou uma trama criminal”.

Pode-se dizer, desta forma, que a produção e os conteúdos cinematográficos brasileiros sobre política na atualidade reforçam esta idéia e apontam tanto para uma grande preocupação em resgatar a história da construção da sociedade e da identidade nacionais como para um entendimento mais objetivo do cinema como um negócio

lucrativo para diversos segmentos. Um negócio que envolve a cultura, que a compreende e não a desqualifica, como era o receio de muitos.

Neste sentido, é interessante considerar a observação de Beatriz Sarlo (1997, p.126), referindo-se ao início do rádio e do cinema, no século XX: “se o rádio estava criando não apenas um público - inclusive antes que um público - um vasto circuito de aficionados técnicos, o cine, praticamente desde seu começo, cria uma indústria e um mundo de espectadores que se relacionam com a técnica cinematográfica apenas de um modo imaginário”. Na origem do cinema, deste modo, há um fator significativo “o mito do cinema não é somente estético e, por isso, as explicações alimentam uma imaginação técnica ainda que mostrem, ao mesmo tempo, os limites de saberes e disposições de seu novo público” (idem, p.128).

Finalizando, sobre o caso brasileiro aqui estudado, pode-se dizer, desta maneira, que o cinema ao receber um tratamento adequado às suas possibilidades industriais, técnicas e comerciais demonstra um significativo aproveitamento por parte dos cineastas no sentido de recuperar a própria história do país, enfatizando as questões culturais e estéticas. O que revela, assim, as relações possíveis entre cinema, política, economia e cultura.

Referências

ALVETTI, C. e SCHNEIDER, C. **Uma abordagem político-econômica da realização cinematográfica da pós-retomada no Brasil**. Montreal, UQAM: Texto apresentado no II Colóquio Brasil-Canadá de Ciências da Comunicação, 2005.

CAPELATO, M.H. **Multidões em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo**. São Paulo: Papirus/Fapesp, 1998.

CUNHA, R. Incentivo fiscal e busca de identidade nacional na “retomada”. São Paulo: **Revista Ciência e Cultura vol.56, n° 2**, abril/junho de 2004, in <http://cienciaecultura.bvs.br>

HAUSSEN, D.F. **Rádio e política. Tempos de Vargas e Perón**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001, 2ª ed.

HOHLFELDT, A. O cinema brasileiro: entre a utopia industrial e o sonho estético. In **Revista Sessões do Imaginário n° 4**. Porto Alegre: Edipucrs, 1999, p. 10-13.

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

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

----- **Cultura brasileira & identidade nacional.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

SARLO, B. **La imaginación técnica. Sueños de la cultura argentina.** Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1997, 2ªed.