**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**
**CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS**
**DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS**
**CURSO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

JORDANA MARQUES NUNES

# PROJETANDO A NAÇÃO: O CINEMA NA CONSOLIDAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E INTERNACIONAL DA POLÍTICA EXTERNA BRASILEIRA (1945-1964)

JOÃO PESSOA
2024

JORDANA MARQUES NUNES

# PROJETANDO A NAÇÃO: O CINEMA NA CONSOLIDAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E INTERNACIONAL DA POLÍTICA EXTERNA BRASILEIRA (1945-1964)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Federal da Paraíba

**Orientador(a):** Túlio Sérgio Henriques Ferreira
**Co-orientador(a):** Fernando Trevas Falcone

JOÃO PESSOA
2024

FOLHA DA FICHA CATALOGRÁFICA

**Catalogação na publicação**
**Seção de Catalogação e Classificação**

N972p Nunes, Jordana Marques.
Projetando a Nação: o cinema na consolidação da identidade nacional e internacional da Política Externa Brasileira (1945-1964) / Jordana Marques Nunes. - João Pessoa, 2024.
81 f. : il.

Orientação: Túlio Sérgio Henriques Ferreira.
Coorientação: Fernando Trevas Falcone.
TCC (Graduação) - UFPB/CCSA.

1. Identidade Nacional. 2. Identidade Internacional. 3. Nacional-Desenvolvimentismo. 4. Política Externa Brasileira. 5. Cinema Brasileiro. I. Ferreira, Túlio Sérgio Henriques. II. Falcone, Fernando Trevas. III. Título.

UFPB/CCSA CDU 327

Elaborado por KATIANE DA CUNHA SOUZA - CRB-15/353

JORDANA MARQUES NUNES

**PROJETANDO A NAÇÃO: O CINEMA NA CONSOLIDAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL E INTERNACIONAL DA POLÍTICA EXTERNA BRASILEIRA (1945-1964)**

Trabalho de Conclusão de Curdo apresentado ao Curso de Relações Internacionais do Centro de Ciências Sociais Aplicadas (CCSA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel (a) em Relações Internacionais.

Aprovado(a) em, 9 de Outubro de 2024

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Túlio Sérgio Henriques Ferreira – (Orientador)
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Profa. Dra. Liliana Ramalho Fróio
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Prof. Dr. Luís Antônio Mousinho Magalhães
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Scanned with CamScanner

Para meus pais, que tocaram *Slipping Through My Fingers* na primeira vez que me deixaram em João Pessoa, mas que mesmo assim, me ajudaram a vir realizar meu sonho.

## AGRADECIMENTOS

Após 5 anos de UFPB, perco a conta de quantas pessoas já cruzei e as quais levarei comigo durante minha caminhada no mundo profissional e suas marcas em minha vida pessoal. Existem poucas experiências únicas na vida, e apesar das coincidências e semelhanças, a primeira graduação é uma delas. Tentarei condensar uma vida em poucas palavras.

Aos meus pais, Julaide Marques e Francisco Nunes, os dois pilares sem os quais eu não conseguiria me sustentar. Eternamente gentis, humildes e presentes, existe privilégio imensurável em tê-los comigo a cada passo. Obrigada por confiarem que RI daria certo.

Ao meu orientador, prof. Túlio Ferreira, pelas diversas e enriquecedoras oportunidades durante a graduação. Do PIBIC, monitoria, grupos de estudo e extensão, para enfim, a monografia. Grata pelo apoio, pelo incentivo e mais importante, pela confiança.

Ao meu co-orientador, prof. Fernando Trevas, por ter topado misturar RI e Cinema, a jornada foi árdua, mas inspiradora. Pelo acolhimento em sala de aula em um curso de graduação diferente e por ter me inspirado em defender o nosso cinema nacional.

Ao corpo docente do curso de RI, da UFPB. Espero, um dia, ser tão genial e capaz quanto todos vocês. Obrigada por passarem o conhecimento, a maior fonte de poder, aqui e no resto do Sistema Internacional.

À Mariana Quiles, minha melhor amiga e pessoa preferida desde os nossos 11 anos. A primeira pessoa que compartilhei minha aprovação, que mesmo longe, sempre se fez presente. Que nunca percebeu que era minha inspiração, não há criatividade maior que a sua.

À Pedro Henrique, meu irmão de alma (e infelizmente, recifense). Por acompanhar todos os surtos e processos criativos que tornaram esse (e todos os outros) projetos possíveis. Vida longa à nossa amizade, sempre brilhante.

À Bruna Cavalcanti, minha prima preferida. Posso não saber o que dizer, mas você sempre sabe como responder. Aprendi que força vem da empatia e da paciência com você, além de como tornar a vida mais leve por meio de risadas.

À Paola Arruda, minha *tcc buddy*. Da nossa parceria na construção do PIBIC e apoio sempre constante ao construirmos nosso último trabalho para a UFPB, amor e carinho estiveram sempre em nossas reuniões. Não sei o que seria de mim no último ano sem sua energia cativante, orgulhosa de ser sua amiga.

À Teresa Oliveira, Isabelle Castro e Anna Terra Lima. Em vocês encontrei um lugar terno para pousar, um porto seguro em todos os momentos de aflição e que se tornaram apenas detalhes, anedotas em nossas conversas. Que entendem tudo o que eu digo, e compartilhamos

o neurônio restante, que viaja entre nossos tópicos preferidos: Taylor Swift, musicais da Broadway, filmes, livros de romance e podcasts bizarros. Obrigada por terem me adotado e tornado João Pessoa meu lar. *It's all about the yearning*.

À Sarah Conserva, a Sookie da minha Lorelai. Não há conexão como a nossa, única em nossa (bizarra, às vezes) semelhança. Ah, se as mesas do Mangabeira Shopping falassem. Obrigada pelo colo, pelo riso, pelas citações e análises complexas de Orgulho e Preconceito, Little Women e Gilmore Girls.

À Yasmin Daniel, minha ferinha de cinema. Nossa própria versão ala JK, uma amizade de 50 anos em 5 (ou seriam 20 anos em 2, pela proporção?). Minha irmãzinha mais nova, presente de um curso que não é meu, mas que me mostrou a leveza que vem com a vontade de sonhar e produzir arte.

À Isadora Freire e Vicente Carneiro, que tão graciosamente compartilharam comigo suas amizades. Turnos não foram capazes de nos separar, e pude observar nossa conexão desabrochar, e não há cenário melhor que sentar ouvindo diva pop num bar mal iluminado com vocês. Que continuemos por muito mais.

À Duda Marques e Marina de Paula, amigas gentis, engraçadas e amorosas. Me inspiro em vocês diariamente, e aquece meu coração toda vez que nos encontramos. Não há comédia nacional que se compare à nossas saídas.

À Jeff Chris, a figura mais caricata e carismática que já tive chance de conhecer. Existe coragem e gentileza em tentar novamente, e mais ainda, em acreditar mais uma vez, coisa que me ensinou. Isso e que, por exemplo, a Lady Gaga é uma fracassada.

À Lúcio Luciano, minha dupla durante a graduação. Monitores, Pebcasters, GEPEBers e mais um pouco. Por ouvir minhas reclamações, rir dos absurdos e sempre compartilharmos do nosso amor por PEB (e memes).

À Ulisses Gomes e Lara Pordeus, amigos queridos diretamente do matutino 2019.1. Obrigada por estarem presentes, pontos calmos na tempestade. Todas as lembranças que compartilhamos são preciosas. *Bonjour, Adam Smith.*

À Alana Vilar e Duda Silva, as quais tenho a honra de trazer comigo desde o ensino médio. O tempo voa quando estamos realizando sonhos, e mais ainda quando podemos compartilhá-los em nossas atualizações semestrais.

Por fim, mas nunca menos importante: à arte. Meu lugar de refúgio, quando tudo está difícil, ou muito bonito. Existe uma letra de Taylor Swift para cada momento, uma citação de Little Women que perfeitamente descreve meu coração. Nos quadros de Monet há paz, e nos filmes encontro eternidade. No fim de tudo, foi sobre falar de arte.

*In a big theater you can get away with the disguise, but the camera seeks out the truth.*
*Sir Ian McKellen*

## RESUMO

Este trabalho trata da formação das identidades nacional e internacional do Brasil por meio do Cinema Brasileiro e sua relação com a Política Externa Brasileira. As identidades nacionais e internacionais, segundo o interdiscurso construtivista, surgem na interação entre os Estados e a compreensão de seus símbolos históricos, e podem ser representadas pelas produções culturais. Dessa forma, será feita a compreensão dos aspectos construtivistas que permeiam as identidades, a validade da Diplomacia Cultural em conjunto a Indústria Cultural, além de uma contextualização das condições da Política Externa Brasileira e a formação da indústria cinematográfica nacional. Esta análise está no recorte temporal de 1945 a 1964, concentrando-se em entender o contexto do paradigma nacional-desenvolvimentismo. A pesquisa foi feita de forma qualitativa, com caráter exploratório e descritivo, com revisão bibliográfica e aplicação das metodologias de Análise de Conteúdo e de Discurso. Objetivou-se entender como o cinema brasileiro foi capaz de representar a identidade nacional e internacional brasileira no recorte temporal referido. O objetivo foi atingido por meio de análises fílmicas de longa-metragens que compõem o quadro de produções cinematográficas brasileiras na época estudada, sendo os mesmos capazes de representar as condições internas e externas no qual se insere o Brasil entre 1945 e 1964.

Palavras-chave: Identidade Nacional; Identidade Internacional; Nacional-Desenvolvimentismo; Política Externa Brasileira; Cinema Brasileiro.

## ABSTRACT

This paper deals with the formation of Brazil's national and international identities through Brazilian Cinema and its relationship with Brazilian Foreign Policy. National and international identities, according to constructivist interdiscourse, arise in the interaction between States and the understanding of their historical symbols, and can be represented by cultural productions. In this way, an understanding will be made of the constructivist aspects that permeate identities, the validity of Cultural Diplomacy in conjunction with the Cultural Industry, in addition to a contextualization of the conditions of Brazilian Foreign Policy and the formation of the national film industry. This analysis rests in the time frame from 1945 to 1964, focusing on understanding the context of the national-developmentalism paradigm. The research was carried out qualitatively, with an exploratory and descriptive character, with a bibliographical review and application of Content and Discourse Analysis methodologies. The objective was to understand how Brazilian cinema was able to represent Brazilian national and international identity in the aforementioned time frame. The objective was achieved through film analysis of feature films that make up the framework of Brazilian cinematographic productions at the time studied, being able to represent the internal and external conditions in which Brazil was inserted between 1945 and 1964.


Keywords: National Identity; International Identity; National-Developmentalism; Brazilian Foreign Policy; Brazilian Cinema.

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO**……10

1. IDENTIDADES, DIPLOMACIA E INDÚSTRIA……...14
**Sobre Identidade Nacional e Internacional**……..14
**Identidade Nacional, comportamento dos atores e Análise de Política Externa**……...19
**O papel da Indústria Cultural e da Diplomacia Cultural**……...24
**Recapitulação: Identidade Nacional e Internacional, papéis e Diplomacia Cultural**…...28

2. A POLÍTICA EXTERNA E A INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA……30
**Nacional-Desenvolvimentismo na Política Externa Brasileira**……...30
**Vargas, Dutra e Vargas: Continuidades, Barganhas e Dependência**……..32
**Juscelino Kubitschek: Desenvolvimentismo e a Operação Pan-Americana**……..36
**A dupla Jan-Jan e o Golpe Militar: da Política Externa Independente ao Passo Fora da Cadência**……...39
**Idealizando uma Indústria Cinematográfica no Nacional-Desenvolvimentismo**……..43
1. *O studio-system e os principais Estúdios Nacionais:Cinédia, Atlântida e Vera Cruz*……...44
2. *O Papel do Estado na Indústria Cinematográfica*……46
**Recapitulação: Da PEB ao problema da Indústria de Cinema**……...49

3. FORMAÇÃO DE IDENTIDADE: ANÁLISES FÍLMICAS……...51
**Da seleção de filmes**……51
**O Homem do Sputnik (1959)**.....54
**O Bandido da Luz Vermelha (1968)**.....64
**Recapitulação: Das análises e do Discurso**……...72

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**……74

**REFERÊNCIAS**……..76

## INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro é um sobrevivente, de ideias, de execução e produção. Entretanto, como qualquer cinema, é parte de uma corrente muito maior de ideias políticas, representação e criação de uma identidade. A identidade, por sua vez, é um vetor essencial ao discutir a função da política externa, tendo em vista que ideias, percepções e sentimentos — e, portanto, como estes podem ser manipulados à vista de uma própria identidade nacional — são capazes de influenciar e alterar o sistema internacional (Lafer, 2004). Assim, o papel do cinema em propagar, em se apresentar como um canal de comunicação e representação, é aplicado pelas diversas camadas de atores dentro da política internacional, com variados objetivos, sendo estes, em sua grande maioria, políticos.

O cinema, portanto, apresenta uma capacidade genial, como dito por Antonio Pedro Tota (2000): "O filme transformava o poder em espetáculo, a política em estética". Esse processo, portanto, torna a assimilação política e ideológica mais palatável. Isso é possível pois, sob a perspectiva das relações internacionais, se estabelece como um meio de projeção e manifestação cultural que têm sido utilizado pelos Estados com o passar dos anos para a consolidação de suas imagens no cenário internacional. O estabelecimento de uma indústria cinematográfica pode atender diversos objetivos, como a criação de uma identidade nacional e internacional, e como vetor para atingir as estratégias de política externa em busca de desenvolvimento e ganhos econômicos pela exportação.

Dessa forma, o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no Brasil aparece sob as duas vertentes mencionadas: o retorno econômico por meio do desenvolvimento tecnológico e a aplicação de um sistema de produção e distribuição nacionais e o aspecto ideológico de retratar uma identidade nacional. O contexto histórico se apresentou de forma sequencial: o nacional-desenvolvimentismo, termo conhecido na caracterização da Política Externa Brasileira (Cervo, 2003), orientou a perspectiva industrial brasileira e da busca pela superação da dependência internacional por meio do desenvolvimento. A ideia de um Estado autônomo, dentro das limitações impostas pela estrutura do então Sistema Internacional, ganha força na década de 1930, seguindo a quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929 e a recuperação pós-Primeira Guerra Mundial. Assim, surgem as primeiras condições de criação de uma indústria de cinema brasileira, sem a presença maciça de filmes estrangeiros e as ideias nacionalistas presentes no regime do Estado Novo.

Em 1945, portanto, com o fim da Segunda Guerra Mundial e a redemocratização brasileira, as relações brasileiras passam por alterações: da autonomia na dependência

(Moura, 1980) para o alinhamento automático com os Estados Unidos (Moura, 1991). Ainda assim, o cenário para o cinema continua otimista, com a abertura de diversos estúdios nacionais que buscavam, ao padrão estadunidense, constituir uma cultura por meio dos filmes. O objetivo, agora, era que a política externa se tornasse atenta às condições da Guerra Fria, e o cinema, que virou uma das maiores ameaças e promessas propagandistas para as superpotências, também se atentou. Destarte, as condições propiciadas durante a década de 1950 e começo dos anos 1960 são de interesse, tendo em vista o grande teor dado ao desenvolvimento, nas mais diversas áreas.

Isto posto, esta pesquisa busca responder como o cinema nacional foi capaz de representar a identidade nacional e internacional brasileira no recorte temporal de 1945 e 1964. Parte-se, portanto, da ideia de que a identidade nacional aborda uma gama de dimensões: socioeconômica, política, étnico-cultural, continental e normativa. A compreensão dessas dimensões possibilita que os Estados Nacionais escolham o papel que irão desempenhar no cenário internacional e como sua política externa poderá ser projetada. Compreende, ainda, que os mais diversos agentes participam na construção dessa identidade, ainda que seu principal manipulador seja o governo, indivíduos, organizações e afins são, também, responsáveis pela sua criação (Mesquita, 2018; Zehfuss, 2002).

De tal forma, justifica-se essa pesquisa surge do interesse particular em expandir o conteúdo referente ao Cinema e as Relações Internacionais, em específico, ao entendimento do Cinema dentro da Política Externa Brasileira (PEB) enquanto uma política pública de dimensão internacional, que mais se utiliza de mecanismos *soft* do que mecanismos *hard* (Milani, Pinheiro, 2013). Enquanto uma política pública, é imprescindível a análise da política externa brasileira como uma promoção dos ideários nacionais e de posicionamento nacional no Sistema Internacional; portanto, as produções cinematográficas produzidas no cinema brasileiro como parte de uma cadeia industrial e como manifestações artísticas de nacionais brasileiros se enquadram na construção de uma Indústria Cultural motriz e essencial.

Ademais, a importância da indústria cultural na construção da identidade nacional de um Estado-nacional se faz enquanto um meio de cristalização da arte como mercadoria e, portanto, condicionante de desenvolvimento e uma ferramenta do capitalismo tardio (Pozzo, 2020). Dessa forma, ainda que a intersecção das áreas de comunicação, mídia e RI venham se tornando cada vez mais relevantes, com maiores produções e destaques dentro dos círculos acadêmicos brasileiros, é de carência preocupante a baixa valorização do cinema nacional e sua capacidade na construção da identidade nacional e internacional brasileira, de forma que seja parte da agenda da política externa. Aponta-se, ainda, a lacuna de estudos que se

concentram no mencionado período histórico, no que tange a união do cinema e da Política Externa Brasileira. Sendo um momento crucial na história brasileira e nos estudos sobre PEB, e também a conjuntura na qual primeiro se pensa numa indústria cinematográfica brasileira, torna-se imprescindível o enfoque no período intencionado. Por fim, também destaca-se a importância do cinema e dos filmes como documentos históricos, essenciais para a compreensão das conjunturas sociopolíticas e como meio de estudo para as mais diversas áreas.

Objetiva-se, portanto, entender como o cinema brasileiro representou a identidade nacional e internacional brasileira dos anos quarenta até os anos sessenta. Assim, busca-se atingir tal objetivo por meio da compreensão das definições de identidade nacional e internacional, diplomacia cultural e indústria cultural, sob a égide de teorias construtivistas e do discurso. Ainda, aponta-se a análise das conjunturas da política externa no determinado contexto histórico em congruência com os desenvolvimentos industriais do cinema. E, por fim, a aplicação dessas ferramentas na análise dos longa-metragens brasileiros.

Tendo como preceito a exploração de características de indivíduos e cenários, frequentemente através de dados coletados por meio da observação e descrição (Moreira e Caleffe, 2006), a pesquisa qualitativa será melhor adequada aos objetivos de pesquisa. Além disso, é uma abordagem de pesquisa que possibilita uma compreensão aprofundada de diversos fenômenos, sendo eles sociais, culturais, psicológicos e até comportamentais (Gil, 2008). Sendo, então, analisados de forma qualitativa, os dados poderão ter diversos outros métodos a ele acoplados, como análises de discurso, conteúdo, temática, e afins. No que se refere à parte metodológica e de pesquisa, será de caráter descritivo e exploratório. A pesquisa exploratória, de acordo com Gil (1994 *apud* Moreira e Caleffe, 2006), tem como principal objetivo desenvolver, esclarecer e modificar conceitos, com a formulação de novos problemas, que sejam mais precisos ou que possuam hipóteses possíveis de serem formuladas, vide estudos anteriores. Dessa forma, podem ser desenvolvidas por meio de proporcionar uma visão mais geral, aproximativa, de um determinado assunto. Além disso, corresponde, normalmente, ao primeiro passo de uma investigação mais ampla.

Se classifica, também, como uma pesquisa descritiva por entender que os problemas de pesquisa podem ser desenvolvidos, e, possivelmente, resolvidos, por meio de uma observação minuciosa e detalhada, através da análise e da descrição (Moreira e Caleffe, 2006). Além disso, ao observar, registrar e analisar os dados, estes são manipulados, permitindo que os resultados apareçam sem a intervenção do pesquisador (Gil, 2008). Terá caráter bibliográfico, tendo em vista o desenrolar da pesquisa a partir de materiais já escritos e

elaborados, por meio de livros, dissertações e artigos científicos, permitindo o abordar e observar um escopo mais amplo quanto ao fenômeno e temática (Gil, 2008; Moreira e Caleffe, 2006). Além disso, se utilizará dos métodos da Análise de Conteúdo e Análise de Discurso para a escolha e exploração dos filmes, de suas argumentações e enquadrados dentro do interdiscurso do cinema, política externa e identidade.

Portanto, o trabalho está dividido em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais. O primeiro tratará do aparato teórico a ser utilizado na pesquisa, com uma explicação ampliada sobre os conceitos de identidade nacional e internacional, como essas são responsáveis por moldar o comportamento dos atores no sistema — sob a égide do construtivismo — e, por fim, como essas ideias se traduzem por meio da diplomacia cultural e da indústria cultural.

O segundo capítulo se concentra no compilado das condições estruturais e conjunturais da política externa e da indústria cinematográfica brasileiras. Situando o contexto no paradigma do nacional-desenvolvimentismo, suas características durantes os governos de Eurico Gaspar Dutra (1946-50), Getúlio Vargas (Segundo Governo Vargas, 1951-54), Juscelino Kubitschek (1956-60) e a dupla Jânio Quadros e João Goulart (1960-64). Menciona, de forma breve, o Estado Novo (1930-1945) e o pós-Golpe Militar de 1964. Finaliza, assim, com questão cinematográfica no Brasil, o sistema de produção e as suas idealizações, oferecendo um panorama nos movimentos presentes no cinema nacional e suas características.

Por fim, o terceiro e último capítulo, será constituído das análises fílmicas. Reforçando a metodologia da Análise de Conteúdo e de Discurso, explica-se os critérios e condições da seleção dos longas. Depois, apresenta-se a análise de *O Homem do Sputnik* (1959) de Carlos Manga e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, para a construção da identidade nacional e as suas relações com os seus respectivos contextos históricos.

# 1. IDENTIDADES, DIPLOMACIA E INDÚSTRIA

## Sobre Identidade Nacional e Internacional

Na busca por seus interesses no sistema internacional, os Estados se deparam com a procura, também, de uma forma para traduzir seus interesses de maneira uniforme. Assim, Estados assumem suas identidades. A identidade nacional surge nas ciências sociais com o preceito de elencar traços de especificidade que individualizam um povo (Mesquita, 2016). Na contemporaneidade, se concentram nas "narrativas, símbolos e ideias que vieram, no decurso de um processo histórico, a compor o estoque ideacional a partir do qual se articulam as definições do que vem a ser determinada nação" (Mesquita, 2016, p. 7). Ou seja, a noção de identidade nacional é voltada para o processo de sentimento de pertencimento de uma população a uma determinada sociedade nacional, tendo em vista sua composição histórica, social e cultural.

No que se refere ao conceito de identidade internacional, remonta a como um Estado nacional soberano desenvolveu sua própria identidade, interesses e papéis junto a outros Estados dentro do sistema (Mesquita, 2016). Wendt (1992, *apud* Mesquita, 2016) aborda como a consciência do *self*[1] surge de uma convivência subjetiva dentro de uma sociedade, e nesse caso, da sociedade de Estados. Assim, observa-se como que as identidades dos países se formam no plano externo, por meio das relações exteriores como vetor na qual suas identidades são moldadas. Além disso, as identidades não se formam por meio de arbitragem final do próprio Estado, mas sim, por meio da estrutura subjetiva de sentidos (Hopf, 1998, *apud* Mesquita, 2016).

Isto posto, a teoria que melhor se encaixa na concepção das identidades e a sua compreensão dos interesses como endógenos e intersubjetivamente gerados, é a teoria construtivista das relações internacionais, que compreende que o agente e a estrutura são mutuamente constituídos (Mesquita, 2016). Dessa forma, o construtivismo parte da perspectiva de que o mundo material forma e é formado pela ação e interação humana dependente de interpretações normativas e epistêmicas dinâmicas do mundo material (Adler, 1999). Ou seja, os entendimentos coletivos moldam as instituições nas quais os seres humanos interagem e permitem a capacidade humana de reflexão e aprendizado, que impactam o modo no qual esses humanos, atores, enquadram cognitivamente o mundo que

[1] O "eu".

conhecem: dando razões de porque as coisas são do jeito que são e como é possível moldá-las para o uso de suas habilidades e poder (Adler, 1999).

Dessa forma, os construtivistas acreditam que as ideias (conhecimento coletivo institucionalizado em práticas) têm características estruturais. Assim, essas ideias são o meio propulsor da ação social, que são baseadas em conhecimento, e logo, são resultados das interações propositais entre os indivíduos que agem com base em suas ideias, crenças, julgamento e interpretações; logo, o construtivismo oferece as explicações das instituições sociais e das mudanças sociais com a ajuda do efeito combinado de agente e estrutura (Adler, 1999). Por este motivo, o construtivismo oferece importantes explicações no que se refere às identidades internacionais, sua elaboração e seus atores.

Em primeiro ponto, considera-se a identidade internacional como uma narrativa e uma prática. Ainda que formada, por vezes, de forma deliberada, a identidade precisa fazer referência a condições culturais e conhecimentos compartilhados pela sociedade; precisa, ainda, de uma materialidade, como os símbolos, a diplomacia, e meios nos quais possa exercer sua realidade (Mesquita, 2016). Ou seja, a primeira etapa narrativa é feita pela deliberação entre os tomadores de decisão, de forma que possibilita as performances práticas do que foi refletido. Em segundo lugar, Mesquita (2016) vai defender que as identidades são elaboradas de forma interdiscursiva. O interdiscurso advém da Análise de Discurso (AD), um campo marcado pela compreensão da língua fazendo sentido, parte de um trabalho social, constitutivo do homem e da sua história, uma prática de linguagem (Orlandi, 2005). E mais, a AD considera a relação língua-discurso-ideologia, pois essa considera que:

> Partindo da ideia de que materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua, trabalha a relação língua-discurso-ideologia. Essa relação se complementa com o fato de que, como diz M. Pêcheux (1975), não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido. (Orlandi, 2005, p. 17).

Dessa forma, o processo de interdiscursividade refere-se a elaboração uma memória do discurso, uma fala anterior, feita independentemente. O saber discursivo volta sob forma de algo pré-construído, algo já dito, que, para a compreensão de um discurso atual, é necessária a análise e entendimento de um discurso predecessor (Orlandi, 2005; Mesquita, 2016). Para a identidade internacional, portanto, ela necessita de uma ideia compartilhada anterior, que recorra a um inventário de eventos, línguas, históricas, práticas, valores e condições que permitam seu aceite posterior (Mesquita, 2016).

Por último, e em terceiro lugar, a identidade internacional possui caráter plural. Sua pluralidade, então, refere-se a uma múltipla gama de atores, os quais se delineiam entre o "Eu" e o "Outro" (Onuf, 1998). Com a diversidade de atores, portanto, podem acontecer assimetrias de estabelecimento de uma narrativa vencedora (Mesquita, 2016). Isso acontece pois considera-se que os agentes (os indivíduos) se comportam de forma consciente, e frequentemente, racionalmente, por razões socialmente constituídas por suas interpretações coletivas do mundo exterior e das regras sob as quais agem. Logo, percebe-se que esse padrão não passa apenas por uma persuasão lógica mas pela narrativa histórica, geralmente detalhada, que envolve a análise dos agentes, suas reações e suas estruturas sócio-cognitivas, que permitem a constituição de suas práticas e seu comportamento (Adler, 1999). Assim, o comportamento percebido, variado e diverso, permite a pluralidade de uma visão quanto à identidade nacional, e à depender de seu vencedor, a que será traduzida para a internacional.

Portanto, segundo Lafer (2004), as identidades nacionais e internacionais se traduzem pela sua relação entre externo e interno, ou seja, a identificação dos nacionais com sua cultura e a possibilidade de propagação da mesma para o exterior. Assim, se faz a tradução das necessidades internas em possibilidade externas para a ampliação do poder de controle de uma sociedade sobre o seu "destino", o que seria uma função da política externa, que é, ao seus moldes, uma política pública (Lafer, 2004; Milani e Pinheiro, 2013). Destarte, a política externa se apresenta como um canal na qual as identidades dialogam, possibilitam seu uso como vetor para a projeção dos interesses nacionais e como meio de desenvolvimento dos Estados dentro do Sistema Internacional (SI), e, no que tange às manipulações das identidades nacionais, retorna para a ideia de cultura nacional, que possa ser referenciada.

Destarte, algumas dimensões são elencadas por Mesquita (2016) para a construção da identidade nacional e internacional brasileira, tendo em vista as condições descritas acima. A dimensão socioeconômica tem como imperativo o desenvolvimento do país, tendo em vista o caráter presente do desenvolvimento econômico do país como política de governo e como preocupação social. Preocupações como esta levam à questão da identidade nacional do Brasil ligada intrinsecamente as suas condições de subdesenvolvimento, da seguinte ótica:

> Há reflexos internos e externos da dimensão econômica na compreensão do que é o Brasil no mundo. Internamente, ela se manifesta nos baixos indicadores de desenvolvimento, desigualdades sociais e demais fatores que reiteram o atraso econômico social do país. Tal condição, a chamada questão social, remete a outro conceito pelo qual o Brasil se identifica: o do país de contrastes, que tem dentro de suas fronteiras a realidade do Primeiro e do Terceiro Mundo. Tal discrepância é compartilhada por outros países da América Latina e os situa num mesmo endereço peculiar do cenário internacional: o 'outro Ocidente: mais pobre, mais enigmático'

> (Merquior, 1990, p. 87) ou 'Extremo-Ocidente' (Rouquié, 1987) (Mesquita, 2016, p. 13).

Assim, o discurso do desenvolvimento se tornou basilar na formação identitária do Brasil, sendo motivador das mais diversas políticas, das mais variadas ideologias. Em conjunto ao preceito do desenvolvimento, a dimensão política da identidade nacional busca compreender o papel da autonomia brasileira frente ao SI. A autonomia, portanto, recai no preceito de atuação da política externa, em busca de uma ação diversificada e em busca da superação de dependências condicionadas pela relação centro-periferia. Portanto, refere-se como uma possibilidade de "independência de inserção internacional" (Cervo, 2008 *apud* Mesquita, 2016). Ademais, um dos maiores indicadores da autonomia brasileira recai na própria relação bilateral entre Brasil-Estados Unidos, entre autonomia e alinhamento.

Desde o governo Vargas, a política externa brasileira se volta para a problemática da autonomia. Seja por meio de barganhas conjunturais no Estado Novo, ou através do alinhamento automático por Dutra, tentativas de negociação por Kubitschek e busca por soberania nos governos de Jânio e Goulart. Além disso, todas essas movimentações estão dependentes do processo do desenvolvimento econômico e da industrialização. E, como pontuado, em todas as dimensões desses governos há, em maior ou menor grau, a ligação com os interesses dos Estados Unidos não apenas para o Brasil em específico, mas para com a América Latina.

Uma outra dimensão definidora, considera-se a étnico-cultural, que aborda questões relacionadas à raça, cultura e comparações. A própria composição da demografia brasileira, a miscigenação, e a diferença desse processo com os vizinhos, separam o país das demais configurações étnicas e identitárias. A variada quantidade de imigrantes das mais diversas nacionalidades, forçadas ou não, contribuem para um fator étnico que se caracteriza como "profundo" e "persistente" (Mesquita, 2016, p. 17). Com o passar do século XIX, a autoimagem brasileira passa por alterações, e neste processo, uma intensificação da comparação civilizacional:

> É relevante destacar que em ambos os casos temos um exercício de comparação civilizacional. Vê-se que, primariamente, o Brasil é comparado à Europa pelo prisma da inferioridade racial e cultural. Porém, conforme outra nação jovem emerge como potência global, o foco volta-se, primordialmente, à díade entre religião e cultura, ou seja, humores e costumes da população que têm efeitos sobre o trabalho e a produção. O agente do atraso brasileiro, assim, continuaria sendo a população, embora não mais pela raça, mas por sua cultura. Como outros países periféricos, o Brasil também buscava seu referencial civilizacional no exterior e, nesse processo, localizava o Outro inferior em suas próprias fronteiras. Por essa razão, para Ortiz (2013), a temática do estrangeiro, ou mais especificamente o da imitação desse, é recorrente nos debates sobre a identidade brasileira. Almejando realizar os ideais da

> civilização ocidental, o Outro externo será alvo do amor ou ódio dos observadores brasileiros (Merquior, 1990, p. 83) (Mesquita, 2016, p. 18).

Entretanto, percebe-se no discurso diplomático brasileiro o louvor a sua miscigenação e sua capacidade de camuflagem, entendimentos com as mais diversas nações do globo e seu pluralismo. Segundo Ortiz (2013, *apud* Mesquita, 2016) o variado arsenal cultural possibilita uma "coleção brasiliana" diversa, que pode ser ativada a depender da situação e das estratégias a serem escolhidas. Isso intensifica a retórica da formação dos entendimentos e das escolhas racionais dos agentes quanto à construções de mundos e percepções.

Mesquita (2016) ainda elenca mais duas dimensões: a continental e a normativa. A dimensão continental remonta ao trabalho do Barão do Rio Branco na manutenção da unidade territorial brasileira, que indica as ideias de grandeza física e a preservação da vastidão nacional (Lafer, 2004; Mesquita, 2016). Isso o diferencia dos vizinhos latino-americanos que se fragmentaram nos processos de independência, além de, nos últimos anos de sua colonização, ter sido a sede da metrópole, um processo único. O Império, portanto, separa o Brasil da América Latina, que também desconfia do país (Pereyra-Doval e Romero, 2013 *apud* Mesquita, 2016). Posteriormente, essas condições irão reverberar na inserção do Brasil na América do Sul, em suas diversas políticas de integração (Pinheiro, 2013). Além disso, essas condições também afetam a identificação latino-americana do Brasil, entretanto, este não é um dos objetivos deste trabalho.

A dimensão normativa, por fim, configura o Brasil como uma nação pacífica, tendo diversos traços como a solução pacífica de controvérsias, o juridicismo, o multilateralismo, uma ação externa cooperativa e cordialidade com seus vizinhos (Cervo, 2008 *apud* Mesquita, 2016). Essas condições estão prescritas na própria Constituição Cidadã, de 1988, em seu Art. 4º:

> Art. 4º. A República Federativa do Brasil rege-se nas suas relações internacionais pelos seguintes princípios: I - Independência nacional; II - Prevalência dos Direito Humanos; III - Autodeterminação dos povos; IV - Não-Intervenção; V - Igualdade entre os Estados; VI - Defesa da Paz; VII - Solução pacífica de conflitos; VIII - Repúdio ao Terrorismo e ao racismo; IX - Cooperação entre os povos para o progresso da humanidade; X - Concessão de asilo político. (Brasil, 1988, preâmbulo, art.4).

Essas condições pacifistas do Brasil privilegiam uma posição no Sistema Internacional como um país afastado de tensões na política internacional, e é evidenciado por uma predileção pelo *soft power*. Dessa forma, o *soft power* exercido pelo Brasil se refere à ideia de promover cooperação pela atração dos valores compartilhados e pela justiça e o dever de

contribuir para o alcance desses valores (Nye, 2004, p. 7), como explicitados na Constituição de 88. Um ponto importante, ainda, é a referência à "integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações" (Brasil, 1988, preâmbulo, art.4, parágrafo único). Assim, enquadra-se na ideia de "identidade coletiva", que define os interesses dos atores em um nível maior de agregação, baseado nos princípios de solidariedade, comunidade e lealdade; a identidade coletiva, portanto, tem o poder de induzir os atores a estabelecer o bem do "Outro" como parte integrante do "Eu", e serem altruístas (Zehfuss, 2002).

Wendt (*apud* Zehfuss, 2002) argumenta que, na construção das identidades coletivas, as identidades individuais (de auto-interesse) não seriam substituídas, mas sim criadas por meio da interação. Os limites do "Eu" estão em questão, logo, podem ser mudados por meio da interação e portanto possibilitam a criação de novas identidades. Isto posto, na próxima seção discutiremos como que a identidade nacional é responsável pelo molde do comportamento dos atores ou, ainda, como ela é alterada à medida em que os atores interagem entre si.

**Identidade Nacional, comportamento dos atores e Análise de Política Externa**

De acordo com Zehfuss (2002), os Estados são *self-interested*, ou seja, em prol do auto-interesse. Apesar disso, a autora aponta que o auto-interesse dos Estados é continuamente redefinido. Logo, suas identidades podem mudar. Esse princípio é discutido por Wendt (1992 *apud* Zehfuss, 2002), ao afirmar que a política internacional é feita, e não dada, pois as identidades e os interesses são construídos por meio da prática intersubjetiva. Dessa forma, essa abordagem é dependente das identidades, onde as noções do *self* e do ambiente no qual os Estados interagem moldam interações e, simultaneamente, são moldados por essas interações. Por meio dessas interações é possível observar a construção de identidades coletivas, como previamente discutido na última seção.

Assim, faz-se necessário compreender a perspectiva da comunicação entre os agentes que desenvolve-se na vertente construtivista de Kratochwill (1989 *apud* Zehfuss, 2002). O autor argumenta que interações políticas são dadas por base de entendimentos parcialmente compartilhados, que ao serem contestados, podem iluminar esses mesmos entendimentos para os próprios agentes ou seus analistas. Suas ações, portanto, se tornam racionais por fazerem "sentido", por terem entendimento de "senso comum" imbuídas em si. Ou seja, na perspectiva de Kratochwill, as ações políticas estão em termos de significação, ao invés de puramente

instrumentais, e que por serem colocadas em um contexto intersubjetivo, são guiadas por regras e normas. As regras e as normas também são responsáveis por moldar comportamentos e oferecem um meio pelo qual os agentes possam se comunicar. Podemos inferir, por exemplo, que as arenas de cooperação internacional (como fóruns, organizações, e mais diversas formas de interação que seguem o Direito Internacional) também demonstram novos caminhos para o molde das ações dos agentes. Logo, na perspectiva dos agentes e das estruturas se darem em conjunto, e suas relações com as identidades, as regras e as normas também moldam as identidades nacionais.

Na perspectiva de regras e sua capacidade de moldar as interações, Onuf (1989 *apud* Zehfuss, 2002) parte do princípio que as regras regulam os aspectos do mundo, e, no construtivismo, elas regulam e constituem as situações de interação em primeiro lugar, criando condições para agência:

> A rule, according to Onuf, 'is a statement that tells people what [they] should do'. Rules provide guidance for human behaviour and thereby make shared meaning possible. Moreover, they create the possibility of agency. People, as well as social constructs such as states, become agents in society only through rules. [...] **Agents have goals in mind and 'they do the best they can to achieve their goals with the means that nature and society… make available to them'**. Agents act within an institutional context, that is, within the context of stable patterns of rules and related practices, but at the same time they act on this context. Thereby, they collectively change it but not according to their own choosing. **Actions often have unintended consequences.** Rules, institutions and unintended consequences form stable patterns called structures (Zehfuss, 2002, p. 20. Grifo meu).

Isto posto, observamos um novo padrão dentro da perspectiva construtivista: de reconhecer que, apesar dos interesses moldarem os comportamentos e as ações políticas e, com elas, as identidades, as ações podem — ainda que feitas de forma proposital e com significância — ter consequências não pensadas. Para Onuf (1989 *apud* Zehfuss, 2002), as regras dependem, portanto, de atos de discurso. Um "ato de discurso" é o ato de falar de forma que sugira o outro a agir, tornando a linguagem performativa, além de descritiva. Entretanto, o sucesso do discurso depende da reação do ator no qual foi direcionado. Se o discurso cria condições e consequências semelhantes frequentemente, se torna uma convenção, de forma que, quando os agentes aceitam que deveriam continuar fazendo o que já estão fazendo, a convenção se torna numa regra. O importante, assim, é a consideração de que os agentes respondem às regras da forma que podem: alguns agentes possuem a capacidade de exercer maior controle sobre o conteúdo das regras, e o seu sucesso em serem seguidas, do que outros agentes.

Essas diversas definições e diferenciações do comportamento dos atores no construtivismo dos três autores são relevantes para entendermos como as identidades são responsáveis por moldar o comportamento dos agentes, ou seja, os Estados. Consequentemente, podemos observar as condições de comportamento e interesses dos Estados por meio de suas políticas externas, de forma que o campo da Análise de Política Externa (APE) se torna essencial para a compreensão de como aspectos como identidade e cultura moldam o comportamento desses atores. Assim, identidade nacionais e cultura moldam as motivações domésticas e os imperativos que são, ou aparentam ser, mais importante que a balança de poder na execução da política externa (Hudson, 2014). Normalmente sendo considerado o "último recurso" para a explicação das ações dos Estados no Sistema Internacional (Pye, 1991 *apud* Hudson, 2014), a cultura encontra-se em situação paupérrima na consideração das Relações Internacionais: mas isso não significa que esteja inexistente, ou que não existam estudos sobre, apenas são incipientes.

Como discutido anteriormente, os aspectos de identidade são mutáveis e dependentes de discursos:

> These aspects of national identity are not carved in stone, nor do they spring from tablets of stone. **Rather, national identity is political and is being shaped and reshaped every moment by society.** Discourse and interaction within our society are the engines of national identity. **The jokes we tell ourselves on late-night television, the op-ed columns in our newspapers, the blogs, the radio talk shows, the books and movies, our dinner table conversations — all os these inform and over time help change the answers to the three questions ["who are 'we'?"; "what do 'we' do?" e "who are 'they'?"] noted above.** We often term the transitory results of all of this social discourse "culture". Thus we speak of "culture wars" and "culture change". In a way, we cannot speak of issues of national identity without reference to culture as it arises from the continual and dynamic process of social discourse (Hudson, 2014, p. 120. Grifo meu).

Dessa forma, reforça a ideia de um retorno aos símbolos reconhecidos pela história de um país, um discurso referencial que cria condições para a formação de uma identidade nacional. Portanto, entender o valor da cultura dentro desse processo é uma das tarefas árduas dos pesquisadores de política externa, tendo em vista as variadas categorias nas quais ela pode se inserir, como por exemplo: cultura como organização de sentidos, como preferências de valor ou modelos de estratégia humana (Hudson, 2014). Possivelmente, para fins de política externa e na estratégia e vetores utilizados, o modelo de estratégia humana se apresenta como mais relevante, tendo em vista sua visão de que a cultura provém um repertório no qual o agente — seja ele, o próprio indivíduo ou um Estado — possa se referir, se utilizar para determinado contexto, e adaptá-lo dada as circunstâncias (Linton, 1945 *apud* Hudson, 2014). Por esse motivo, Hudson (2014, p 125-126) afirma que é impossível tentar chegar a uma

definição exclusiva de "cultura *política*" pois a cultura política nada mais seria do que a própria cultura:

> Definitions of political culture are virtually indistinguishable from definitions of general culture. Here's one: *political* culture is all the discourses, values, and implicit rules that express and shape *political* action and intentions, determine the claims groups may and may not take upon one another, and ultimately provide a logic of *political* action. Cross out every *political*: "Culture is all the discourses, values, and implicit rules that express and shape actions and intentions". [...] **The postmodern critique suggests that things *political* can be deconstructed and shown to have their roots in broad systems of shared meaning. To snip the overtly political elements of culture from their roots is to cut the researcher off from the wellsprings and source of change and permutation of political horizons.** (Hudson, 2014, p. 126. Grifo meu).

Assim, sob a perspectiva da arena internacional e da relação que os Estados criam entre si, Hudson, (2014, p.126) ainda afirma que a política externa é, em primeiro lugar, uma prática formal e, em segundo, que se preocupa com *outgroups*[2]. Esses *outgroups* servem como uma fonte parametral da identidade nacional —por não sermos iguais a eles — e como uma ameaça à própria identidade nacional —e temos que evitar e resistir ser como eles. Logo, a cultura e a arena internacional possuem forte ligação, seja pelas concepções individuais de cada Estado, ou pelo processo de formação das identidades coletivas, por meio das regras e normas nas quais se reconhecem e se fazem valer as interações dos atores. Isso não significa dizer que a cultura, por si só, tem efeitos; é um dos instrumentos que podem ser colhidos pelos agentes em busca de seus interesses, e um dos aspectos a serem observados dentro da Análise de Política Externa.

Isto posto, elencado por Valerie Hudson (2014), no campo da APE, observa-se nove grandes níveis de análise, sendo eles: Processo Cognitivo, Personalidade e Orientação do Líder, Dinâmica de Pequenos Grupos, Processo Organizacional, Política Burocrática, Cultura e Identidade, Contestação Política Doméstica, Atributos Nacionais e Sistemas Regional e Internacional. Para fins desta pesquisa, apontamos para o nível de Cultura e Identidade para maior aprofundamento da discussão acima. Nesse nível observamos algumas abordagens de análise, como: *Role Theory*, nacionalismo e políticas de identidade, investigação da identidade por meio da história e do discurso, o valor das preferências e modelos de ação (Hudson, 2014, p. 34).

Dentro dessas abordagens, daremos atenção em específico para a *Role Theory* ou *Role Approach.* Sendo uma perspectiva teórica devota ao estudo do comportamento com base na ideia de papéis, os tomadores de decisão de política externa supõe o tipo de deveres, tarefas e

[2] Aqui consideremos *outgroups* como grupos não-nacionais, aqueles que na perspectiva das identidades nacionais e relações entre os Estados são considerados o "Outro".

comprometimentos que seus países devem assumir no sistema regional ou internacional; logo, esse conjunto de deveres, tarefas e comprometimentos são considerados no campo da APE como "papéis" (Sekhri, 2009). De acordo com a teoria, os Estados podem assumir diversas facetas, e, algumas vezes, combinadas, sendo elas:

> Based on the Role Approach, the world's states can be presented as playing a variety of roles, the best known of which are Liberation Supporter, Regional Leader, Regional Protector, Active Independent, Anti-Imperialist Agent, Defender of the Faith, Mediator, Developer, Model, Peace Maker, Policeman, Faithful Ally and Anti-Terrorism Agent (Sekhri, 2009, p. 425).

A ideia de "atuar" no sistema internacional, em partes, reforça a ideia do campo das relações internacionais como um "um show teatral no qual toda unidade internacional é um ator atuando um papel ou uma variedade de papéis" (Sekhri, 2009, p. 425). Reforça, então, a própria ideia da cultura modelando certos concepções de papéis nacionais e que oferecem orientação no processo de decisão de política externa, e a ideia da dramaticidade como metáfora ou, ainda, inspiração na condução política:

> Etheredge, in his study of American national security policy, persuasively argues that such policy is incomprehensible without an understanding of important American dramatic requirements. "All power relationships are a dramatic art, and one creates and manages power as an exercise in applied psychology, shaping a dramatic presence that, in the minds of others, becomes their experience of reality" (1992, 62). The Logic of being impressive imposes theatrical requirements far different from those of strict rationality, "like a Star Wars drama of good versus evil and a battle for control of the universe"(67) (Hudson, 2014, p. 133).

Assim, ao adotar certos papéis, os Estados acabam assumindo compromissos e deveres dentro da arena internacional em sua relação com as demais unidades internacionais, sejam elas outros Estados, Organizações Internacionais Governamentais ou Não-Governamentais, e até mesmo indivíduos. Entretanto, quando os Estados se desviam dos papéis originais, acontece o chamado "Role Conflict" (Sekhri, 2009), pois altera a forma como os Estados se comportam e agem dentro de uma ideia pré-estabelecida, uma identidade pré-formada e que, a depender, pode vir a alterar a identidade coletiva desenvolvida por meio da relação e cooperação no sistema internacional. Entretanto, Sekhri (2009) se debruça em entender a aplicabilidade do *Role Theory* para os países do Terceiro Mundo. Ainda que uma abordagem útil para diminuir a confusão do escopo no qual se define política externa, e oferecer tanto aos Estados quanto aos analistas as posições assumidas pelas unidades

internacionais dentro da arena de interação internacional, existem algumas limitações dessa abordagem quando aplicadas às realidades terceiro-mundistas.

A perceção dos papéis (*role perceptions*) é dada à medida que se exerce uma política externa influente, e no caso de diversos países do Terceiro Mundo, são considerados falhos nessa capacidade, voltando para uma "contida política externa", de "manter-se para si mesmo" (Sekhri, 2009, p. 428). Esse processo também está ligado ao assumir que a *Role Approach* está ligada a relativa autonomia e predominância do Estado, entretanto, percebe-se na periferia global a tendência de dependência dos países potência em campos industriais, econômicos, tecnológicos, militares e afins. Tal dependência cria condições multidimensionais que acabam por gerar conflitos dos papéis os quais esses Estados tentam assumir em suas práticas internacionais ou regionais. Não apenas isso, mas a instabilidade política tende a ser uma característica de diversos países do Terceiro Mundo, diminuindo a credibilidade desses países e dos papéis que tentam agir. Por tal motivo, algumas percepções de papéis podem não ser genuínas, sendo utilizadas para mobilização de massas em algum tipo de aumento pela legitimidade de certos regimes, e em outros casos, completamente ilusórias tendo em vista as reais capacidades e comportamentos desses países.

No entanto, alguns países do Terceiro Mundo conseguem, sim, assumir papéis evidentes e se projetar com mais altivez no cenário internacional. O Brasil, por exemplo, é um deles:

> Owing to its remarkable economic achievements, compared to other developing countries, Brazil has emerged as a significant political and economic power in Latin America and a key player in international affairs. This helped Brazil to play prominent roles, including the role of "Leader" in Latin America and the rest of the Third World and the role of "Mediator" in the North-South and South-South frameworks (Sekhri, 2009, p. 430).

Isto posto, uma das diversas formas que o Brasil e diversos outros países utilizam para demonstrar seus papéis no meio internacional é por meio de sua cultura. Em específico, a utilização tanto da indústria cultural para os cenários internos e externos, quanto do uso da diplomacia cultural. Essa temática será melhor abordada em nossa próxima seção.

## O papel da Indústria Cultural e a Diplomacia Cultural

Como discutido por Ang, Isar e Mar (2015), a definição de diplomacia cultural se torna cada vez mais complexa. A própria noção de cultura é intrincada, depende das chaves interpretativas utilizadas e possui diversos fenômenos. Não apenas a cultura, mas também os consensos sobre o propósito da diplomacia, seus atores legítimos e sua natureza (Farias e

Zétola, 2021). Não há clareza de definição nem ideia consensual entre os formuladores de políticas e acadêmicos, além da presença de outros conceitos que tendem a confundir ainda mais a definição, sendo eles o *soft power* e a diplomacia pública (Ang, Isar e Mar, 2015, p. 366). Criado por Joseph Nye Jr (2004), *soft power* refere-se à habilidade de moldar a preferências dos outros (p. 5), e não deixa de estar relacionado ao conceito de *hard power*. Essas diferenças de poder estão relacionadas tendo em vista que ambos são aspectos da tentativa de atingir os próprios objetivos ao alterar o comportamento do outro.

A distinção entre eles, portanto, está na natureza do comportamento e na tangibilidade de seus recursos:

> Poder de comando[3] — a habilidade de mudar o que os outros fazem — pode ser feita por coerção ou indução. Poder cooptivo[4] — a habilidade de moldar o que os outros querem — está presente na atratividade na cultura do ator e seus valores ou na habilidade de manipular a agenda de escolhas políticas de forma que faça os outros falhar em expressar algumas preferências por parecerem muito irreais. [...] Recurso de Soft Power tende a estar associado ao poder cooptivo enquanto os recursos de Hard Power estão usualmente associados com comportamento de comando. [...] **Na política internacional, os recursos que produzem soft power surgem em grande parte de valores que uma organização ou país expressa por sua cultura, nos exemplos que coloca por suas práticas internas e políticas, e na forma em que lidam as suas relações com os outros** (Nye Jr., 2004, p. 7-8. Tradução e grifos meus).

Assim, podemos observar que a cultura está fundida como um dos recursos usados para atingir um objetivo estratégico já pensado. Não é, portanto, apenas uma questão sobre cultura, mas que aborda os valores políticos e as políticas externas de um país (Nye Jr, 2004; Ang, Isar e Mar, 2015). Já na perspectiva da diplomacia pública, alguns autores tendem a considerar a diplomacia cultural um de seus eixos, ao perceber a estratégia mais voltada para a sociedade e a ser consumida por nacionais do mesmo ou outro país, tirando os governos como foco principal (Ang, Isar e Mar, 2015). Entretanto, Farias e Zétola (2021) elencam algumas definições que se sobressaltam na bibliografia a respeito da diplomacia cultural, e chega-se à conclusão de que a diplomacia cultural trata-se de: uma política pública destinada à construção de uma identidade nacional para promover, no exterior, as realizações culturais de um Estado de forma que suporte os objetivos e estratégias de política externa, que podem ser de natureza cultural, política, comercial ou econômica (Cummings, 2009; Berridge e Lloyd, 2012; Mark, 2010 *apud* Farias e Zétola, 2021).

---

[3] Está relacionado ao “hard power”, conhecido na tradução como “poder duro”.
[4] Está relacionado ao “soft power”, conhecido na tradução como “poder brando”.

Isto posto, no Brasil, observa-se duas perspectivas quanto à diplomacia cultural. A primeira refere-se à função social da produção cultural, sendo ela uma reflexão e forma de engajamento social, passível de ser subordinada ao mundo da política, aproximando-se da propaganda. A segunda, por outro lado, oferecia a perspectiva de autonomia para a produção cultural, sendo um elemento metafísico para entretenimento ou até mesmo rentável na perspectiva industrial; assim, se tornava elemento integrante das relações internacionais culturais, pois refletia o campo cultural doméstico, ainda que não necessariamente positiva (Farias e Zétola, 2021, p.261-262). Por outro lado, observa-se também outro debate no que se refere à diplomacia cultural brasileira, tendo em vista o cenário de tensões que surgem durante a Guerra Fria. Com uma chancelaria dividida entre universalistas e ocidentalistas, o primeiro grupo considerava a cultura um campo autônomo, no qual não haveria riscos de interação com países socialistas, aderindo uma perspectiva pragmática. Já os ocidentalistas, temiam a aproximação com países comunistas por motivos de segurança, e, por tabela, privilegiam a aproximação com países "epítome civilizacional" (*Ibidem*, p. 262).

Assim, com a compreensão do que é diplomacia cultural e como ela se manifesta no caso brasileiro, dá-se atenção ao fenômeno da indústria cultural. O conceito de Indústria Cultural é cunhado por Adorno e Horkheimer (1985) com o objetivo de definir a arte como um produto, voltada para o consumo do espectador (Ouriveis, 2013). Diferentemente da cultura de massa, que é uma cultura vinda de um povo e por ele produzida, a Indústria Cultural refere-se a "uma cultura fabricada que tem as massas como público alvo e principais consumidores" (*Ibidem*, p. 177). Refere-se, portanto, ao processo de produção cultural com objetivo mercadológico, está voltada para a lógica de mercado e o seu processo de produção é escalado, voltado para a padronização e a rapidez em busca de lucro.

Como toda e qualquer indústria, a Indústria Cultural tem como mira as necessidades dos seus consumidores. Nesse caso, a produção cultural está ligada ao entretenimento, e na argumentação de Adorno e Horkheimer (1985 *apud* Ouriveis, 2013, p. 181) parte da diversão como o prolongamento do trabalho na perspectiva do capitalismo tardio. A busca por esse entretenimento parte da fuga da realidade, e pode ser usada, ainda, como outras formas de consumo: como por exemplo, ao assistir um filme, pode-se perceber os chamados *product placements*[5], na tentativa de influenciar os padrões de consumo dos espectadores pelas altas expectativas. Assim, a Indústria Cultural possui uma gama de produções, indo da música, a literatura, ao rádio e, em especial para essa pesquisa, o cinema.

[5] Refere-se ao processo de colocar produtos parceiros/patrocinadores em ângulo privilegiado, para emular padrões de consumo.

Um dos maiores fenômenos da Indústria Cultural junto ao cinema foi Hollywood, que alavancou a produção estadunidense de filmes para outro patamar, e sendo um dos maiores casos de *soft power* estudados pela literatura. A locação geográfica ultrapassou barreiras, e hoje nos referimos às produções norte-americana num todo como produtos de Hollywood (Ouriveis, 2013). E, afinal, são isso que elas são: produtos. Wood (2014 *apud* Pozzo, 2020) explica que, por meio da manipulação de mecanismos econômicos, os Estados Unidos foram capazes de se tornar uma potência imperialista; e a indústria cinematográfica, portanto, cumpre dois papéis nesse processo: 1) por movimentar importantes aspectos econômicos e 2) por servir como um agente ideológico.

Dessa forma, o processo de criação cinematográfica dentro da Indústria Cultural passa pela perda do estado artístico e encontra a fórmula técnica perfeita de um produto para consumo. Esse processo foi possível pela transformação do sistema produtivo do filme de forma que se assemelha às outras indústrias de produtos para consumo duráveis, por meio do *Studio System* (Sistema de Estúdio):

> Este sistema industrial de produção cinematográfica inventado pelos Estados Unidos é o chamado Sistema de Estúdio, ou sistema de integração vertical. Caracteriza-se pela participação de uma mesma empresa em todas as etapas da cadeia produtiva de um filme: produção, distribuição e exibição. [...] A hegemonia do sistema de estúdio hollywoodiano solidificou a distribuição como o eixo central da cadeia produtiva do cinema, ao fazer a mediação entre os extremos da produção e da exibição. Como constatam Fagundes e Schuartz (2003), na indústria cinematográfica brasileira, ao contrário dos EUA, excetuando-se experiências como a criação da Distribuidora da EMBRAFILME nos anos 1970, ou a Globo filmes atualmente, predomina a separação entre estes três circuitos. Além disso, a distribuição de filmes dentro do território nacional é dominada por empresas de capital estrangeiro (Pozzo, 2020, p. 3).

Menciona-se o caso da Atlântida cinematográfica, que ao ser adquirida por Luiz Severiano Ribeiro Jr., que liderava a União Cinematográfica Brasileira (UCB) e posteriormente a criação da Rede de Cinema Severiano Ribeiro, aplica a mesma lógica do tripé de produção, distribuição e exibição no Brasil (Kinoplex, 2016). Severiano, portanto, defendia que bastaria apenas coordenar os esforços para a criação de uma indústria cinematográfica brasileira estável, sem grande interferência de produtoras estrangeiras; ironicamente, o exibidor de filmes possuía a reputação de ser um dos maiores clientes das distribuidoras estrangeiras (Sá Neto, 2004). Isto posto, a própria ideia de uma indústria cinematográfica brasileira passa pelos mesmos desafios que as demais implantações industriais em busca de desenvolvimento no país. Entretanto, isso não impediu sua tentativa, especialmente entre as décadas de 1930 a 1960, como a própria Atlântida e outros estúdios. O

cinema brasileiro, portanto, encontra objetivos que reverberam na sociedade: desde a tentativa de sua industrialização como parte da agenda desenvolvimentista nacional, como numa afirmação de sua identidade nacional, ao tentar descobrir de quem e para quem é o Brasil.

**Recapitulação: Identidade Nacional e Internacional, papéis e diplomacia cultural.**

Neste capítulo discutimos, por meio de uma análise teórica, a formação da identidade nacional e internacional dos Estados por meio da política externa para a consolidação de seus interesses. Assim, o capítulo demonstrou como os Estados se baseiam em narrativas culturais, símbolos, práticas diplomáticas e interações externas, além da própria coletânea simbólica histórica em seu acervo, para a construção dessas identidades. Enquanto a identidade nacional refere-se ao sentimento de pertencimento e identificação de um povo com sua própria história, a identidade internacional refere-se às interações entre os Estados, na percepção mútua e a construção de um "Eu" e de um "Outro". Por isso, observa-se que, com base na teoria construtivista, as identidades são formadas por meio de discursos intersubjetivos, interdiscursivos e coletivos, pelos agentes internos e externos.

A identidade brasileira perpassa algumas dimensões, sendo elas: socioeconômica, política, étnico-cultural, continental e normativa. Também evidencia-se que a busca pela identidade nacional é capaz de moldar o comportamento dos estados, como evidenciado por autores do construtivismo. Esse processo, dinâmico, redefine os interesses e as identidades dos Estados: não é um estado fixo, mas moldado por regras, normas e discursos compartilhados. Dessa forma, os Estados, ao interagirem, constroem identidades coletivas e papéis que guiam seu comportamento na arena internacional. Nesse contexto, abordamos como a Role Theory ajuda a entender como os Estados assumem diferentes papéis no sistema internacional, na busca de atingir determinados objetivos e de expandir sua política externa de forma influente. Esses papéis são responsáveis por guiar o comportamento dos agentes ao moldar seus compromissos e deveres, e, caso os Estados não sustentem seus papéis, observamos o chamado Role Conflict, que cria tensões em suas relações internacionais.

Logo, a busca pela identidade nacional não apenas molda o comportamento dos Estados como também é capaz de moldar suas interações, papéis no SI e, ainda, se utilizam da cultura e da política externa. Assim, elucida-se esse movimento por meio da diplomacia cultural e da Indústria Cultural. A Diplomacia Cultural, portanto, apresenta-se como um conceito complexo e que transcende a perspectiva única de produção artística e cultural, e torna-se um componente ativo de política externa em busca de influenciar e atrair outros Estados e agentes por meio de seus valores e práticas, É, portanto, ligada a conceito do *soft*

*power*, que também oferece aparato teórico para o desenvolvimento de uma Indústria Cultural.

A Indústria Cultural descreve a transformação da arte em produto de consumo, padronizado e escalado de forma que atenda às demandas mercadológicas. Dessa forma, a interação entre a diplomacia cultural e a indústria cultural revela uma tentativa de afirmação nacional no cenário global, tendo em vista seu papel econômico e ideológico. No Brasil, portanto, tenta enfrentar os desafios da industrialização e do consumo cultural em face dos padrões de consumo definidos pelas presenças internacionais no mercado nacional. Assim, o cinema é uma das ferramentas que surgem para a expressão artística, identitária e cultural e que busca por influência política e econômica. Tal processo será melhor descrito no seguinte capítulo, à medida que faremos uma exposição sobre as condições da Política Externa Brasileira dentro do recorte histórico, além da contextualização do surgimento e desenvolvimento de um pensamento industrial cinematográfico brasileiro.

# 2. A POLÍTICA EXTERNA E A INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA

## Nacional-Desenvolvimentismo na Política Externa Brasileira:

Na construção da Análise da Política Externa Brasileira e de suas relações internacionais, podemos observar a existência de 4 paradigmas, segundo Amado Cervo (2003). Um paradigma, para as ciências humanas e sociais, estabelece relações necessárias de causa e efeito, ao mesmo tempo que também exerce a função de organizar a matéria que é objeto de observação, sem a rigidez científica das ciências exatas e naturais (Cervo, 2003). Comporta, portanto, uma cosmovisão, que comporta recepções de interesses, elaboração política — com suas tendências e rupturas — oferecendo um efeito cognitivo de organização e um operacional de procedimento. Para as bases empíricas de observação escolhidas para a definição dos paradigmas brasileiro, são levados em consideração os níveis diplomático, político e das próprias relações internacionais (Cervo, 2003).

Dessa forma, os paradigmas consistem em: o liberal-conservador (1810-1930), o nacional-desenvolvimentista (1930-1989), o do Estado normal (1990-2002) e o logístico, que coexistiu juntamente ao nacional-desenvolvimentista e o normal, até a atualidade. O primeiro paradigma tem como base a ideologia liberal de matriz europeia, estendendo-se à construção de instituições políticas do então Estado monárquico e republicano, para a organização da sociedade branca. Determinava o modo de organização de produção e de comércio exterior, enquanto sua face conservadora explica as tentativas de projetos de industrialização dos anos 1840, o controle pelo subsistema platino e a negociação das fronteiras. Em resumo, uma postura liberal para a esfera econômica e conservadora para a política e geopolítica.

O paradigma nacional-desenvolvimentista, por outro lado, surge durante os anos da depressão capitalista e com o surgimento de um diverso dinamismo econômico para a América Latina. A queda das importações e exportações dada as crises dos anos 30, a disputa pelas potências internacionais dos sistemas produtivos, a divisão do mundo em blocos políticos e a Política de Boa Vizinhança foram alguns dos determinantes externos para o Brasil. Apontado como um movimento latino-americano por Amado Cervo (2003), os países compartilharam alguns traços como: a introdução da diplomacia econômica nas negociações para o exterior, a promoção da indústria para satisfazer as demandas da sociedade, o trânsito da subserviência à autonomia para o ganho recíprocas nas relações internacionais e o projeto nacional de desenvolvimento assertivo para a superação das desigualdades.

Assim, esse paradigma apresenta seu perfil em três características principais: 1) a consciência da transição; 2) o desenvolvimento como vetor da política externa; e o 3) realismo de conduta. A própria política externa ganha um desenho mais completo, por representar os interesses de uma sociedade mais complexa, a expansão industrial e uma política exterior com autonomia decisória, por meio da cooperação, comércio flexível e negociações simultâneas com diversos vizinhos. Muito ligado a elementos ideológicos também, como o liberalismo, o ocidentalismo e a cultura da democracia. O próprio conceito de operação para o balanceamento da atuação do Estado tornou o vetor da política externa a duas variáveis essenciais: a industrialização e o crescimento econômico. Sua preocupação, também, estava em romper o modelo de dependência centro-periferia, tendo em vista o próprio pensamento desenvolvido na Comissão Econômica para a América Latina e Caribe (CEPAL).

Por fim, o Estado Normal representou a entrada do pensamento monetarista e do regionalismo aberto na América Latina, ou seja, a ampla liberalização e abertura econômica necessária num mundo globalizado, com a integração bilateral e regional. Como consequência, foi abdicada muita da autonomia decisória aos comandos capitalistas, deixando como impacto a subserviência política, a destruição econômica e o regresso estrutural e histórico. Em simbiose, o paradigma do Estado Logístico veio como respostas aos movimentos do Estado Normal, à medida que a opinião pública, pelo voto, derrubava os governos neoliberais, não havia conexão com as condições de periferia e a volta de um pensamento crítico para os liberais radicais. Tenta, portanto, recuperar a autonomia política e decisória, em busca da superação das assimetrias internacionais, além de defender os interesses nacionais em busca de melhor qualidade de comércio e desenvolvimento.

Os quatro paradigmas abordados por Cervo (2003), portanto, são essenciais para compreender o desenvolvimento do pensamento em política externa e relações internacionais brasileiras. Para o desenvolvimento deste trabalho será usado a compreensão do paradigma do nacional-desenvolvimentismo, como norteador das políticas externas dos governos que se inserem no período histórico de 1945 à 1964, em específico. Assim, a compreensão desse paradigma também corrobora para o clima e as condições existentes para a idealização de uma indústria cinematográfica. Por fim, com um apanhado que contextualiza as características pertinentes do Estado Novo até o início do regime militar, as próximas seções discutirão com mais aprofundamento de detalhes os governos de Getúlio Vargas, Eurico Gaspar Dutra, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart.

**Vargas, Dutra e Vargas: Continuidades, Barganhas e Dependência.**

Em primeiro momento observamos algumas características do primeiro governo Vargas, para o entendimento das diferenças da sua reeleição na década de 1950 e as consequências das respectivas conjunturas para as políticas externas desempenhadas, além do período entre seu local no poder, marcado pelo governo de Eurico Gaspar Dutra. Nesse contexto, evidencia-se, no cenário internacional, o estado de depressão econômica nas sociedades capitalistas e crises dos seus modelos políticos, econômicos e ideológicos, além do processo de redistribuição do poder mundial, que se alterou radicalmente com a deflagração da Segunda Guerra Mundial (Moura, 1991). Aponta-se, também, como destaque, a inauguração da Política de Boa Vizinhança, que substitui os métodos coercitivos por negociações diplomáticas e colaboração econômica e militar, objetivando minar as influências externas europeias na América Latina, garantindo a liderança estadunidense e a estabilidade do continente (Moura, 1991).

No que se refere ao cenário interno, observa-se um "estado de compromisso", tendo em vista a falta de estabelecimento de uma hegemonia visível de algum grupo de interesse ou classe, possibilitando a participação de antigos atores políticos — como as oligarquias regionais — e novos grupos de interesse: ligados à industrialização e os beneficiários da urbanização e voltados para o crescimento do próprio Estado (Moura, 1991). Essa busca pela acomodação de diversos grupos de influência também é marcada pelas opiniões internas de grupos sociais e de governo sobre os posicionamentos brasileiro em política externa, tendo em consideração a movimentação de barganha desempenhada por Vargas. O processo descrito como Autonomia na Dependência (Moura, 1980) descreve a capacidade do Brasil em movimentar-se, ainda que em sua condição de dependência, no Sistema Internacional de forma quase que autônoma, utilizando-se de suas vantagens no campo de negociação com a Alemanha e com os Estados Unidos à época da Segunda Guerra Mundial, em busca das melhores vantagens comparativas, fenômeno conhecido como "equidistância pragmática".

O fim da equidistância pragmática, portanto, marca uma mudança no direcionamento da política brasileira, a partir daí baseada na relação bilateral com os Estados Unidos. Diferentemente da década de 1940, a década de 1950, marca, para a América Latina como um todo, a marginalização de seu papel aos interesses estadunidenses, evidenciando uma fase de extrema rigidez político-ideológica, o que restringiu as tentativas estratégicas varguistas de negociação (Hirst, 1990). Assim, a política internacional brasileira durante o segundo governo Vargas se apoiava em duas ideias gerais: a primeira, de que as relações econômicas externas

deveriam contribuir de forma decisiva para o desenvolvimento econômico brasileiro; e a segunda, de que fosse mantido os alinhamentos políticos e militares aos "princípios de solidariedade do mundo ocidental" (Hirst, 1990, p. 48).

Esse processo de associação ao capital estrangeiro para o desenvolvimento também veio acompanhado de dois fenômenos políticos complementares: o populismo e o nacionalismo, que serviram para a articulação das dimensões externas e internas (Hirst, 1990). O objetivo, portanto, era tentar recuperar o poder de barganha da década anterior, em busca de uma maior cooperação econômica junto ao governo estadunidense. Vale ressaltar, nesse contexto, os motivos para a queda e posteriormente reeleição de Vargas. A saída do poder em 1945 é dada por dois motivos: o primeiro sendo o processo de redemocratização decorrente do resultado final da Segunda Guerra e o fim do nazi-fascismo, — a participação dos soldados brasileiros na luta contra o nazifascismo na Itália gera uma contradição no retorno destes ao autoritarismo do Estado Novo — de forma que a conjuntura política nacional e a polarização tornaram a passagem de um governo democrático inevitável. O segundo motivo, por sua vez, ainda que não o agente responsável, os Estados Unidos contribuem para a modulação de acontecimentos, seja pela consulta a adversário políticos ou acompanhamento interessado dos processos políticos (Moura, 1991).

É neste contexto que se inicia o "queremismo"[6], a corrente política que defendia a "Constituinte com Getúlio", uma constituição que deveria vir antes de uma nova eleição democrática, a fim de não permitir aberturas para ações ditatoriais do próximo presidente eleito. O próprio Partido Comunista (PC) aceitava os argumentos, por enxergar na figura de Vargas um papel positivo para organizações sindicais, movimentos sociais e até mesmo na organização política dos trabalhadores no Partido Trabalhista Brasileiro (Moura, 1991). Pontua-se, aqui, ainda, a reputação de "pai do pobres" e o populismo forte que a figura de Getúlio tinha nas massas. É, então, em busca de evitar uma reforma social que a oposição liberal procura apoio dos Estados Unidos. O país já encontrava-se em atenção para as movimentações políticas internas brasileiras, tendo sua preocupação a necessidade do Brasil ter suas relações com Washington bem estabelecidas, observando riscos a dependência do PC à Moscou (Moura, 1991, p. 52).

Logo, no período de redemocratização que se segue após os oito anos de ditadura do Estado Novo (1937-45), Dutra (1946-50) assume a presidência com continuidade da política externa colocada em ação no governo Vargas ao manter um alinhamento aos EUA (Moura, 1991). Esse alinhamento buscava vantagens especiais com o líder do continente americano:

[6] expressão que surge do slogan "Nós Queremos Getúlio!".

desde a manutenção da superioridade militar brasileira, tendo em vista sua participação na guerra, até a participação plena nas conversas do pós-guerra para a construção de uma nova Ordem Mundial. A própria questão da nova ordem internacional e as ameaças previstas pelo comunismo internacional preconizou, no cenário interno, uma política econômica conservadora e uma política social mais repressiva (Moura, 1991, p.59).

Ainda que em busca de uma posição de privilégio nas suas relações com os Estados Unidos, o Brasil encontrou-se frustrado pela irregularidade entre a relação entre os dois países, pois a colaboração política não se traduziu em uma colaboração econômica, especialmente em comparação com outros investimentos estadunidenses na Europa (Cervo e Bueno, 2014). Entretanto, o alinhamento político e militar foi completo, resultando na assinatura do Tratado Interamericano de Assistência Recíproca (TIAR), que integrava o sistema interamericano ao sistema mundial e tinha como objetivo mecanismos de manutenção de paz e segurança no hemisfério; um alinhamento declarado foi, ainda, o rompimento das relações diplomáticas com a URSS em 1947 (Cervo, e Bueno, 2014).

Dentro desse contexto, evidencia-se o próprio quadro de visão nas Forças Armadas, entre os liberal-conservadores — os "entreguistas" — e os nacionalistas. Da perspectiva entreguista observava-se uma favorável aliança com os EUA, a menor intervenção do Estado, não davam prioridade ao processo de industrialização e acreditavam que o foco seria o controle inflacionário e os investimentos externos diretos. Do ponto de vista nacionalista, aponta-se certas simpatias com a URSS e posições de neutralidade, além de na economia, o foco no desenvolvimento baseado na industrialização, dando ao Estado controle sobre o investimento em áreas estratégicas e evitar o capital estrangeiro, de forma a não por em risco a soberania nacional (Fausto, 2013).

Logo, a ideia de um alinhamento com os EUA foi uma continuidade da política Vargas, mas falhou em tentar possuir algum tipo de barganha. O alinhamento automático consolidou aos Estados Unidos o papel do Brasil dentro da coesão do sistema interamericano, não garantindo nenhuma vantagem especial. Além disso, essa hegemonia que se dissemina rapidamente também causa a assimilação rápida aos valores brasileiros, não apenas no aspecto econômico — manutenção do papel agrícola brasileiro — mas por meio de aspectos e produções culturais. Ademais, as movimentações de contenção do comunismo intensificaram a dificuldade de reconhecer a legitimidade dos conflitos sociais, reivindicadas pelos nacionalistas e pelas classes operárias (Moura, 1991).

Com a aproximação das eleições de 1950, no entanto, mais claro se tornava a volta de Getúlio. Sendo lançado pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), evidenciando sua

aproximação com os trabalhadores e os nacionalistas, o ex-presidente ainda possuía apoio dos caciques regionais e de uma burguesia industrial que se beneficiou com o impulso industrial na década de 40. Sendo, pela primeira vez, eleito de forma democrática, Vargas encontrava-se numa circunstância política complicada; a divisão ideológica cada vez mais forte entre os entreguistas e nacionalistas só foi agravada com a Guerra da Coréia em junho de 1950 (Fausto, 2013). Adiciona-se, a isto, a constante tensão de uma invasão comunista na América Latina em virtude da expansão de movimentos nacionalistas e populistas, ao inspirarem-se em movimentos de descolonização em outras partes do mundo, de forma que a administração americana observava as movimentações sociais com desconfiança. Ainda assim, nenhum dos movimentos de nacionalismo latino-americano, de fato, constituiu uma ameaça ao hegemon norte-americano, tendo em vista que o alinhamento era sempre uma certeza (Hirst, 1990).

Isto posto, sua principal campanha de política externa se tornou a busca de um novo padrão de relacionamento do Brasil com os Estados Unidos, com o objetivo de alterar a baixa prioridade dada às relações bilaterais entre os países, observada no governo Truman (Hirst, 1990). Dessa forma, é criada em dezembro de 1950 a Comissão Mista Brasil-Estados Unidos para o Desenvolvimento Econômico, integrando economistas e técnicos de ambos os países e ficou encarregada de desenvolver projetos que seriam submetidos a instituições financeiras internacionais (Cervo e Bueno, 2014). Já com a Comissão em funcionamento, Vargas toma duas decisões de caráter nacionalista: em 1953 a criação da Petrobrás e em 1952 um decreto que regulamentava a remessa de lucros pelas empresas estrangeiras estabelecidas no país, ambas as medidas deram a entender aos estadunidenses que Getúlio fazia concessões à esquerda nacionalista (Cervo e Bueno, 2014, p. 299).

Ainda nas tentativas de melhorar as relações com os Estados Unidos e voltar ao estado de “aliado especial”, é firmado o Acordo Militar Brasil-Estados Unidos em 1953, a muito custo (Cervo e Bueno, 2014). Por conta de tal acordo que o antagonismo entre nacionalismo e alinhamento se transformou em um debate de cunho nacional, envolvendo os mais diversos setores da sociedade brasileira: militares, parlamentares, burocratas, empresários, camadas populares, intelectuais; todos estes participaram do debate público, demonstrando parte do processo da sustentação do governo Vargas (Hirst, 1990). Apesar da obsessão com as relações bilaterais com os EUA, a política externa brasileira à época também inicia o processo de projetar-se em espaços alternativos no sistema internacional, em busca de maior autonomia, aproximando-se do mundo subdesenvolvido: em busca de autodeterminação, ainda que nas limitações impostas pelo contexto de Guerra Fria (Hirst, 1990).

Outro ponto, por exemplo, foi a legitimação e a constituição da CEPAL, mesmo que houvesse pressões vindas dos EUA para sua finalização, o organismo se tornou o principal foro multilateral para a coordenação de um projeto de desenvolvimento econômico latino-americano (Hirst, 1991, p. 23). Assim, grande parte da preocupação nacional jazia no desenvolvimento econômico e a superação da dependência do suprimento externo de petróleo, levando em consideração os avanços da indústria nacional. A ideia, então, da criação de uma empresa petrolífera nacional vinha em discussão desde a campanha eleitoral de 1950, gerando uma série de debates parlamentares e públicos quando o projeto foi enviado em 1951 para o Congresso Nacional (Hirst, 1991). Mas, como apontado por Hirst (1990, p. 45-8), ainda que o alinhamento aos EUA fosse um fato consumado, a Petrobrás era de cunho nacionalista e que colocava em questionamento até que níveis iria a dependência brasileira as condições estruturais da cooperação econômica entre os países. É parte do processo, inclusive ao slogan "O Petróleo é nosso!", a conscientização das limitações externas impostas ao próprio desenvolvimento nacional (Cardoso *apud* Hirst, 1990), que posteriormente veio a gerar a aprovação do projeto pelo Congresso e gerou o descontentamento em Washington.

Aprofunda-se, então, o desagrado com Vargas. Visto como principal responsável pela onda nacionalista que tomava conta do país e suas ações consideradas complacentes às forças comunistas locais, e ainda, com o decreto do petróleo, as pressões norte-americanas não podem deixar de contabilizar na crise política que levou ao suicídio de Getúlio (Cervo e Bueno, 2014). Dentro da mídia e da opinião pública, havia o escrutínio das políticas tomadas pelo presidente; dentro do Congresso, percebia-se um antagonismo entre as bases da presidência e do Ministério das Relações Exteriores, mostrando a fratura que havia dentro do próprio Estado Nacional (Hirst, 1990). O teor da Carta Testamento não deixava dúvidas do teor nacionalista e a busca pela autonomia brasileira, em um discurso duro e emocional; ademais, o nervosismo que conseguiu causar no Departamento de Estado em Washington foi suficiente para garantir que as mudanças internas no hiato Café Filho acalmassem as relações e expectativas estadunidenses para com o Brasil (Hirst; 1990; Cervo e Bueno, 2014).

**Juscelino Kubitschek: Desenvolvimentismo e a Operação Pan-Americana.**

Após o suicídio de Vargas, já no hiato do governo Café Filho, as tendências positivas ao capital estrangeiro entram em destaque. Facilitando o relacionamento com o governo estadunidense, em termos de política externa e alinhamento aos EUA, observa-se um retorno ao período do governo Dutra (Cervo e Bueno, 2014). O tema predominante desde a década de

30 consistia no desenvolvimento econômico, nos primeiros movimentos adotados para a superação da condição do país como uma economia primário-exportadora. No governo de Kubitschek, percebe-se uma continuidade desses objetivos, com passos de política externa voltados para a solidariedade com os Estados Unidos e ao discurso ocidental, além de reativação dos fluxos de investimentos externos, públicos e privados, após o período de paralisação do final do governo Vargas (Silva, 1992).

Além das orientações da PEB, aponta-se os questionamentos e a deterioração do relacionamento entre EUA e a América Latina, com o segundo governo Eisenhower. O período da coexistência pacífica (1956-57) da Guerra Fria marca, junto das expansões tecnológicas e científicas, o maior temor quanto à penetração de forças comunistas no continente americano. No contexto econômico-político, diversos países passavam por processos de redemocratização e, simultaneamente, deterioração dos termos de troca: processo o qual foi agravado pela influência americana tendo em vista (1) o apoio americano aos governos totalitários que caíram e (2) a negativa estadunidense de participação de acordos de estabilização de preços e até restrições à importações latino-americanas (Silva, 1992). Isto posto, na formulação da política externa de JK, havia problemas específicos que demandavam atenção: a necessidade por capitais e tecnologia por meio da cooperação internacional, precisar combater a deterioração dos termos de troca e a necessidade ampliação do mercado exterior do Brasil (Cervo e Bueno, 2014).

Assim, essas questões especificadas são parte da orientação nacional-desenvolvimentista que guia a gestão de JK. De forma interna, isso é traduzido por meio do seu instrumento de política econômica, o Plano de Metas. Tendo, portanto, como objetivo principal acelerar o processo de industrialização de substituição por meio de investimentos nas áreas de infra-estrutura, bens intermediários e de capital (Silva, 1992). Destaca-se, também, o papel do Estado em planejar e conduzir o processo industrial, tanto pelo investimento público direto quanto pela atração de capitais privados; também voltou-se para fontes externas de financiamento, haja vista que a poupança interna era insuficiente para os projetos do Plano, o que, posteriormente, gerou um financiamento de origem inflacionária (Silva, 1992, p. 219). O processo de industrialização focado em bens de consumo duráveis também foi possível tendo em vista a volta da Europa à vida econômica internacional, o que forneceu alternativas comerciais para o Brasil (Vizentini, 1994).

Em consonância com o cenário externo descrito acima e as conjunturas nacionais, Juscelino tenta uma abordagem de barganha por meio da Operação Pan-Americana (OPA), um organismo que objetivava “atrair a atenção dos Estados Unidos para a América Latina e

obter maiores créditos nos marcos do sistema interamericano, comprometendo a Casa Branca num programa multilateral de desenvolvimento econômico de largo alcance" (Vizentini, 1994, p. 27). A OPA, portanto, se mostrava como uma organização que enfatizava o capital público e o processo de multilateralização e integração regional como meio de proteger os produtos primários exportados, compensar a escassez de capital interno e promover assistência técnica pela cooperação (Vizentini, 1994). Se apresentou, dessa forma, como uma expressão de autonomia brasileira em frente ao cenário internacional, principalmente em frente aos EUA, de forma que o combate ao subdesenvolvimento latino-americano era a principal agenda da organização (Silva, 1992). Esse discurso, muito enfatizado por Kubitschek, não se referia apenas ao Brasil e sua condição de dependência, mas sim à América Latina como um todo, e que os países subdesenvolvidos, no geral, necessitavam de uma solução "global" (Cervo e Bueno, 2014).

Uma das justificativas, e argumentos, utilizados para o investimento na Operação residia no aspecto securitário. Parte da retórica escolhida por JK evidenciava como o subdesenvolvimento criava desequilíbrios evidentes entre o continente e as demais nações, tornando-o vulnerável à penetração comunista (Silva, 1992). Ademais, um ponto de extrema importância para o Brasil se refere a maior flexibilidade que a organização oferecia, fazendo frente ao controle e supremacia estadunidense na Organização dos Estados Americanos (OEA) (Silva, 1992). De forma geral, a recepção estadunidense foi de limitar e, aos poucos, dissipar as ideias e constituições da OPA. No cenário interno, a ideia da OPA causava divisões entre os americanistas e os neutralistas: enquanto os americanistas discordavam pela possibilidade de minar o relacionamento com os Estados Unidos, enquanto para os neutralistas, a discordância vinha da falta de clareza quanto o questionamento ao alinhamento automático aos EUA (Silva, 1992).

Isto posto, apesar do destaque essencial às questões regionais e ao destaque dado à América Latina, o governo JK também deu pequenos passos para a expansão mais terceiromundista da política externa nacional. Das discussões de reatamento de relações diplomáticas com a URSS, tendo vista a defesa de Aranha de que o Brasil não corria risco de contaminação ideológica, até o reconhecimento de países asiáticos e o princípio de autodeterminação dos povos. Assim, oferecendo apoio à tópicos os quais, posteriormente, ofereceram teses voltadas para o desenvolvimento econômico (Cervo e Bueno, 2014), o Brasil assentou as bases para a posterior Política Externa Independente (PEI). Destaca-se, também, esforços culturais de divulgação do país, com a criação de serviços de difusão cultural, acordos sobre cultura e turismo (Cervo e Bueno, 2014). As evoluções da PEB e seu destaque

na PEI serão melhor abordadas na próxima sessão, tratando sobre os governos finais antes do Golpe Militar, de Jânio Quadros e João Goulart.

**A dupla Jan-Jan e o Golpe Militar: da Política Externa Independente ao Passo Fora da Cadência.**

O aumento do eleitorado nas eleições de 1960, como consequência da urbanização e das alterações demográficas, leva Jânio Quadros a ser eleito presidente dentro de um aumento percentual de 5% da comunidade apta à voto. Assim, com 48% dos votos, o "homem da vassoura" inicia sua proposta de governo junto com seu vice, João Goulart. A dupla Jan-Jan (Jânio e João "Jango" Goulart) foi formada pela estrutura de voto da época: era possível votar no candidato à presidência de uma chapa e no candidato à vice de outra (Fausto, 2013). Quadros, então, assume a presidência em tons de grandes expectativas: que foram logo defasadas. O presidente deu importância a tópicos que, dada a alta consideração do cargo, lhe eram desproporcionais, como proibições de brigas de galo e o uso de biquíni, por exemplo (Fausto, 2013), mas, o principal ponto de preocupação se encontrava no direcionamento da Política Externa.

Nos seus momentos iniciais, a Política Externa Independente (PEI), sob a direção de Quadros, assumia um papel realista, em busca de defender os direitos brasileiros sem, necessariamente, buscar alinhamentos às ideologias da época, ou, nesse caso, diretamente aos Estados Unidos. Deveria, portanto, ser própria do Brasil, em função de uma política nacional de desenvolvimento (Cervo e Bueno, 2014). Nesse sentido, a luta contra o subdesenvolvimento foi colocada como uma das justificativas da diversificação da política externa, por meio do desenvolvimento econômico, como pontuado anteriormente por JK. Tanto JK como Jânio se utilizam do argumento do subdesenvolvimento como um risco para a penetração comunista, servindo como um alerta aos Estados Unidos para os planos de cooperação (Cervo e Bueno, 2014). Além disso, a PEI se mostra como a primeira manifestação sistemática das teses globalistas, tendo em vista a busca pela diversificação e o interesse nacional geral nacional-desenvolvimentista (Pinheiro, 2004).

Isto posto, pode-se epilogar o núcleo básico da PEI em cinco princípios, presentes de 1961 à 1964: 1) a ampliação do mercado externo de produtos primários e manufaturados por meio de reduções tarifárias e da intensificação de relações comerciais com todas as nações, até as comunistas; 2) a formulação autônoma de planos de desenvolvimento econômicos e aceite de ajuda internacional; 3) a manutenção da paz por meio das vias pacíficas entre os Estados, mesmo com ideologias antagônicas, com apoio ao desarmamento geral e

progressivo, de forma a possibilitar o desenvolvimento do Terceiro Mundo; 4) enfaticamente defendia-se o princípio de não intervenção em assuntos internos de outras nações, além de reconhecer a autodeterminação dos povos e a primazia do Direito Internacional; por fim, 5) defendia-se a emancipação completa de ex-colônias, em busca do fim do imperialismo (Vizentini, 1994).

Ademais, Vizentini (1994) ainda condensa a Política Externa Independente em três abordagens, sendo elas: diplomáticas, econômicas e sociais. Dentro da abordagem diplomática, observa-se a PEI como uma resposta da diplomacia brasileira dadas as transformações internacionais, com novos atores surgindo e modelando-se. Assim, a PEI seria uma estratégia para questionar o estado mundial e adequar a inserção internacional do Brasil, negociando o papel da dependência. E, ainda, oferecia uma reação nacionalista ao hegemon dos Estados Unidos e as relações cada vez mais deterioradas entre os países. Quanto à abordagem econômica, aponta-se a necessidade por novos mercados, tendo em vista a queda dos preços das commodities. Também destaca-se como um canal para oferecer apoio ao processo industrial brasileiro, aprofundando a ideia de diversificação para novos mercados: sendo, inclusive, um caráter considerado como sub-imperialista, dada a busca por uma zona de influência própria. Por fim, dentro da abordagem sociológica, reconhece a PEI como um resultado das transformações internas brasileiras, como os novos segmentos sociais, advindos da acelerada urbanização e industrialização.

O aspecto sociológico pode, ainda, ser intensificado pelo aumento do interesse da opinião pública por política externa. Temas que referiam-se ao internacional, antes restritos às camadas mais abastadas e ligadas diretamente ao seu manuseamento, são agora discutidos em grandes canais, tendo em vista a preocupação com o desenvolvimento, a deterioração dos termos de troca, princípios de autodeterminação e não intervenção e afins (Cervo e Bueno, 2014). Entretanto, a ideia generalista de expansão das trocas brasileiras encontrou insatisfações, tanto nacionais quanto internacionais. A tentativa de reatar as relações com a URSS e a visita à China, ainda sob a tutela de Quadros, trouxe as discussões de ameaça comunista na administração brasileira de forma intensa pelos conservadores nacionais quanto pelos Estados Unidos, desconfiado da gestão Jan-Jan (Cervo e Bueno, 2014).

Logo, em um contexto instável junto ao cenário no qual Quadros governava, sem uma base de apoio, sua renúncia intensifica a crise política. Além disso, a renúncia veio em um momento perigoso: em agosto de 1961 João Goulart estava em missão diplomática na China. Sob argumentos de perigo à segurança nacional, ministros militares tentam barrar a volta de Jango ao Brasil, mas, a chamada “campanha da legalidade” entra em destaque pela primazia

do direito constitucional para a posse do vice (Fausto, 2013). Todavia, é instaurado o parlamentarismo, de forma a limitar o poder de Jango, que sofria pressões intensas tanto nacionais quanto internacionais (Vizentini, 1994). A Crise dos Mísseis, de 1962, e a constância da diplomacia brasileira de não intervir nos assuntos internos, ainda que antidemocráticos, do país, apenas intensificaram a discordância estadunidense ao governo de Jango, considerado "esquerdista" e uma ameaça ideológica (Cervo e Bueno, 2014; Vizentini, 1994).

Mesmo com a volta do presidencialismo em 1963, as tensões apenas se alastraram. Internamente, os confrontos entre os movimentos sociais populares e os conservadores políticos de direita se acirraram, exigindo um discurso reformista de Jango, que lutou com uma conciliação quase impossível e perdida com Washington (Fausto, 2013; Vizentini, 1994). Não obstante, o processo de radicalização político-social e a crise econômica desembocaram numa crise do populismo, gerando um desgaste agora insustentável (Vizentini, 1994). O Golpe de 64, então, chega de forma orquestrada pelo Brasil, ainda que com apoio subentendido estadunidense, tendo em vista que a Operação *Brother Sam* — que pretendia o envio de materiais bélicos e apoio direto para uma intervenção, a favor dos golpistas, em caso da eclosão de uma guerra civil — não se concretizou (Cervo e Bueno, 2014).

Destarte, o golpe representou não apenas uma mudança política interna, mas também representou alterações e impactos na política externa. Mutuamente reforçadas, as políticas internas e externas apontam para a ideia basilar que legitimava o regime: a ameaça comunista internacional (Pinheiro, 2004). A própria ideia de um golpe militar parecia, à época, quase impossível, por acreditar, dada a história do corpo militar, que sua constituição e princípio norteador seria a vontade popular e a manutenção da constituição. Entretanto, outros pontos institucionais demonstraram maior destaque: a necessidade pela manutenção da ordem social, o respeito à hierarquia e o combate ao comunismo. A quebra desses três pilares poderiam mergulhar o país em caos, vide então a necessidade de impedir a desordem, com uma "intervenção purificadora" (Fausto, 2013). Assim, mesmo que com o subsídio financeiro estadunidense, suas invasões na camada civil, o golpe foi brasileiro: com o destaque aos militares, mas não menos importante, a validação inicial de camadas populares e legitimação em seus primeiros momentos (Cervo e Bueno, 2014; Fausto, 2013).

Por conseguinte, o regime militar que se instaura no Brasil estabeleceu um padrão de relações externas em 1964 e que se finaliza em 1967, para, então, iniciar um projeto mais amplo e de longo prazo, durando até o governo civil de redemocratização. Recupera, portanto, os moldes observados nas políticas externas descritas acima, usando as demandas internas de

desenvolvimento como vetores para os direcionamentos externos (Cervo e Bueno, 2014). Estando, ainda, dentro do paradigma nacional-desenvolvimentista, percebe-se uma lógica contínua dentro da política externa do período militar, ainda que com suas variações, a depender das condições externas do sistema internacional e as possibilidades apresentadas dentro do cenário interno.

Tendo isso em vista, o período do primeiro governo militar, protagonizado pelo General Castello Branco (1964-67), foi marcado pelo "passo fora da cadência", por tentar corrigir os rumos tomados pela PEI (Cervo e Bueno, 2014). Assim, três dimensões foram priorizadas pela política externa no período: a ideia de bipolaridade, intensificando o ocidentalismo, a interdependência, a segurança coletiva e a aproximação aos EUA, sempre articulando a ideologia anticomunista. A segunda dimensão se caracteriza pela abertura ao capital estrangeiro, assegurada no pressuposto do desenrolar do capitalismo, apostando no desenvolvimento pelo livre comércio, sem a presença do Estado. A terceira, portanto, é a contradição entre as duas primeiras; o nacionalismo e o universalismo, agora mitigados, iam contra o descompasso entre as novas ideologias que dirigiam o realismo da política internacional (Cervo e Bueno, 2014). De fato, um caráter essencial da política externa do momento foi definida pelos círculos concêntricos e pelas fronteiras ideológicas: sendo a América Latina e os países ocidentais a prioridade da diplomacia nacional e a separação clara entre países capitalistas e comunistas em prol da segurança nacional (Pinheiro, 2004).

Dessa forma, o governo seguinte, de Costa e Silva (1967-69), é marcado pela volta das ideias nacionalistas, com um modelo de desenvolvimento que assumia um caráter mais autonomista, ainda que sempre alinhado politicamente e militarmente ao Ocidente. O processo é possibilitado ao aderir, dentro das concepções diplomáticas brasileiras, a volta da atenção ao eixo Norte e Sul (Pinheiro, 2004). De imediato, Costa e Silva reconheceu os anacronismos da política externa tentada por seu antecessor, tendo em vista o abrandamento da Guerra Fria e as cooperações entre as duas superpotências, além da volta de *players* da Europa Ocidental e do Japão. Assim, a nova política externa, que, em realidade, foi a reformulação do que foi procurado pela PEI, era voltada para o exclusivo interesse nacional, essencialmente o desenvolvimento econômico e o processo de cooperação e industrialização brasileira, de forma a superar a dependência (Cervo e Bueno, 2014).

Em maior ou menor grau, portanto, o regime militar, no que tange à política externa, encontra um processo de sucessão, sempre se utilizando dela como um vetor para os projetos de desenvolvimento econômico e, até certo ponto, dos princípios universalistas que se iniciaram na década de 1940. Apesar das inflexões, aponta-se também a necessidade de

adequação aos moldes do sistema internacional, tendo em vista, o contexto de Guerra Fria e suas fases que afetaram a bipolaridade, e, assim, as possibilidades de manobra do Brasil no Sistema. Na próxima seção será discutido como o nacional-desenvolvimentismo buscado pela PEB foi, até certo ponto, refletido na indústria cinematográfica brasileira, com a criação dos estúdios nacionais de cinema e a produção, distribuição e exibição de filmes.

**Idealizando uma Indústria Cinematográfica no Nacional-Desenvolvimentismo**

Propriamente dito, o cinematógrafo surge em 1895 na França, com os irmãos Lumiére, e chega ao Brasil imediatamente em 1896, firmando-se em uma sala fixa em 31 de julho de 1897 na Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro (Gomes, 1996). Até então, os filmes brasileiros produzidos eram considerados de paisagem, informativos, ao passo que os filmes ficcionais começam a surgir em 1908, de forma que a presença maciça do consumo cinematográfico referia-se ao cinema estrangeiro, notadamente, europeu (Gomes, 1996). Com a Primeira Guerra Mundial, o cinema estadunidense encontra um cenário favorável para expandir-se e, assim, se consolidar no mercado da América Latina (Vieira, 2018). A produção nacional, portanto, receberá seu primeiro vislumbre de euforia na década de 30, logo após ao *crash* da bolsa de Nova York, como uma possibilidade de uma indústria cinematográfica brasileira (Vieira, 2018).

Por dois motivos, se tornou possível o sonho de uma indústria brasileira para o cinema: Em primeiro ponto, o foco estatal estadunidense de recuperação interna superaria a necessidade de adaptação e preocupação com as atualizações nos filmes para o estrangeiro. Além disso, esse processo foi idealizado com o advento do cinema sonoro, ou seja, a chegada do som aos filmes permitiria um processo que Pedro Lima descreveria como a preferência da população brasileira por um filme “ruim” em português do que um filme “muito bom” em inglês, ou com legendas (Vieira, 2018; Sá Neto, 2004). Entretanto, logo o público se acostumou com a legendagem, além do encarecimento da produção com os novos equipamentos de sonorização, e os maquinários já defasados no território nacional necessitavam de maior importação: aumentando e reforçando os vínculos de dependência (Sá Neto, 2004). Mas mesmo em condições subalternas de desenvolvimento e possibilidades mercadológicas, grandes foram as empreitadas com a criação de alguns Estúdios para estabelecer o cinema brasileiro, e sua industrialização.

*1. O studio-system e os principais Estúdios Nacionais: Cinédia, Atlântida e Vera Cruz.*

O sistema de estúdio, ou cinema de estúdio, se transforma no objetivo nacional dada a presença ferrenha dos filmes hollywoodianos em território brasileiro. Como em uma fábrica Ford, o processo de produção cinematográfico estadunidense é dependente de uma unidade fabril, que seria o estúdio (Sá Neto, 2004). Dentro de suas características pode-se observar a "construção de estrutura arquitetônica especial que lembra galpões de fábrica, a importação de equipamentos especializados de registro e iluminação, um regime de trabalho em que atores e atrizes possuíam exclusividade" (Vieira, 2018, p. 347). Não só isso, mas possibilita facilidades técnicas para a execução da produção em menos tempo e com menos gastos, intensificando a narração de estilo clássico que possibilita uma montagem mais complexa com variadas posições de câmera (Sá Neto, 2004).

A ideia, portanto, recaia no preceito de que uma produção intensificada, barateada e rápida poderia proporcionar uma evolução nunca antes experimentada na produção nacional. O filme, portanto, sai de sua visão artística puramente e entra na perspectiva mercadológica, um produto para consumo de mercado. Além disso, é intensificado também o que é chamado de *star system*, a regularidade de atores e atrizes também estabelecendo-os como referências produtivas e figuras públicas a serem usadas como rostos das propagandas das vendas dos estúdios, possibilitando um culto ao estrelismo, que no Brasil foi traduzido para as figuras do cinema e do rádio (Sá Neto, 2004; Vieira, 2018). Assim, as três principais referências desse tipo de sistema dentro da historiografia do cinema brasileiro são: A Cinédia, fundada em 1930; a Atlântida, fundada em 1941 e a Vera Cruz, fundada em 1949 (Vieira, 2018).

A Cinédia, portanto, foi a primeira a criar o cinema de estúdio no Brasil, focando no filme ficcional perfeito: aquele que possuísse maior controle das imagens sendo mostradas, possibilitando a criação de uma imagem do Brasil ideal (Vieira, 2018). Fundada por Adhemar Gonzaga, também ex-editor da Revista Cinearte, criou a empresa nos moldes estadunidenses, oferecendo ótima qualidade de produção. Seu primeiro filme é *Lábios sem beijos* (1930), tendo alguns títulos importantes, a mencionar: *Ganga Bruta* (1933), *A voz do Carnaval* (1933), *Alô, alô, Carnaval* (1935), *Alma e corpo de uma raça* (1938), *Samba em Berlim* (1943), *Berlim na Batucada* (1944), *O cortiço* (1945) e *O ébrio* (1946). Evidencia-se a exploração de gêneros existente na Cinédia, com filmes de aventura, adaptações, melodrama e documentários (Vieira, 2018).

A Atlântida, surgindo na década de 40, com Paulo Burle em sua direção, ecoa os mesmos discursos ideológicos governamentais da década anterior, de um estúdio com caráter

social e educador para a arte, plenamente em consciência do poder de penetração do cinema (Vieira, 2018). Entretanto, apesar das ambições de produções mais sérias, o escoramento nas chanchadas — as comédias musicais — se mantém pela segurança financeira garantida (Vieira, 2018). Mas, segundo Vieira (2018), a experiência da Atlântida no que se refere aos pensamentos industriais, oferece um conhecimento prático das verdadeiras condições da época em um mercado periférico como o Brasil, principalmente em comparação com um cinema mais sofisticado e ambicioso. Ademais, o estúdio possui diversas produções importantes em seu catálogo, como: *Moleque Tião* (1943), *Não adianta chorar* (1945), *O gol da vitória* (1945), *Este mundo é um pandeiro* (1947), *Também somos irmãos* (1949), *Terra violenta* (1948-49), *Carnaval Atlântida* (1952), *Nem Sansão, Nem Dalila* (1953) e *O Homem do Sputnik* (1959). Aponta-se, ainda, o papel do *star-system* na Atlântida por meio da dupla cômica Oscarito e Grande Otelo, que além de oferecerem um humor escrachado, visual e performático, possibilitaram questões sociais como a assimilação racial de um protagonismo dividido entre brancos e negros, ainda que mínimo (Vieira, 2018).

Saindo do Rio de Janeiro, em São Paulo, surge a Companhia Vera Cruz, que vinha sob a ideia de fazer um "verdadeiro" cinema, longe da "indigência" que havia se tornado (Vieira, 2018, p. 378). O movimento de um cinema paulista, portanto, surge sob uma perspectiva de elitismo cultural de uma nova burguesia que, então, encontra-se forte o suficiente para o financiamento de uma produção cultural (Catani, 2018). O objetivo era, com a contratação de diversos técnicos estrangeiros, montar uma produção brasileira de nível internacional. Dos diversos filmes produzidos entre entre 1949 e 1954, temos alguns como: *Caiçara* (1950), *Terra é sempre terra* (1950), *Sai da frente* (1951), *Tico-tico no fubá* (1951), *O cangaceiro* (1952), *Uma pulga na balança* (1953), *É proibido beijar* (1953) e *Floradas na serra* (1953-54). Entretanto, a crise financeira inflacionária da época também afetou a produção nacional, que em comparação, mais sofreu com o tabelamento de preços dos ingressos de cinema e a quantidade de filmes que podiam ser produzidos anualmente no Brasil impossibilitaram o argumento reivindicativo de tornar o cinema uma política de Estado, ou de governo (Catani, 2018).

O período de finalização das atividades da Vera Cruz e da Atlântida desembocam em movimentos como o Cinema Independente, o Cinema Novo e o Cinema Marginal (Catani, 2018; Sá Neto, 2004). A percepção do Cinema Independente dialogava com a inviabilidade do cinema como uma indústria sem um verdadeiro embasamento econômico com fomento financeiro regular, um processo de distribuição adequado e maior predomínio no mercado interno (Catani, 2018). Assim, os filmes de baixo custo para produção, com produtoras

menores, mergulhando também no movimento que crescia do Neorrealismo Italiano, e o novo caráter político das obras ganham destaque com o Cinema Novo (Sá Neto, 2004). Para o Cinema Marginal, portanto, veio a adaptação com o Golpe de 64 e produções voltadas para a exposição das condições de subdesenvolvimento, em condições de gravação subdesenvolvidas, sem a presença dos grandes estúdios, inviáveis (Rocha, 2017).

Alguns filmes do Cinema Independente são: *O saci* (1951-53 de Rodolfo Nanni), *Cara de fogo* (1957 de Galileu Garcia), *A estrada* (1955 de Oswaldo Sampaio) e *O grande momento* (1957 de Roberto Santos e, um dos clássicos nacionais pré Cinema Novo, *Rio, 40 Graus* (1955 de Nelson Pereira dos Santos). Dos títulos conhecidos do Cinema Novo, aponta-se: *Vidas Secas* (1963 de Nelson Pereira dos Santos), *Os Fuzis* (1964 de Ruy Guerra), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964 de Glauber Rocha) e a *Grande Cidade* (1966 de Cacá Diegues). Para o Cinema Marginal, destaca-se: *À meia-noite levarei sua alma* (1964 de José Mojica Marins), *Viagem ao fim do mundo* (1968 de Fernando Coni Campos), *Hitler 3º Mundo* (1968 de José Agrippino de Paula), *O Bandido da Luz Vermelha* (1968 de Rogério Sganzerla) e *Bang Bang* (1971 de Andrea Tonacci).

## *2. O papel do Estado na Indústria Cinematográfica.*

É com a década de 30 que a intervenção do Estado no cinema, de fato, se inicia. A Revolução de 30 representa a mudança do estado oligárquico dominante para um movimento urbano com uma crescente burguesia industrial. Entra em destaque a discussão do papel do cinema como um propulsor da modernidade, um meio estratégico para a identidade nacional do Brasil, uma visão positiva e que poderia moldar mentes pelas imagens (Vieira, 2018). Não apenas para o exterior seriam bem vindas as novas ideias e demonstrações do Brasil, mas com papel educador interno, superando o analfabetismo e valorização da cultura e natureza brasileiras: apresentando o Brasil aos brasileiros (Vieira, 2018). Assim, o papel educador do cinema foi colocado pelo presidente Vargas como um dos principais focos, sem necessariamente indicar preocupações com uma indústria cinematográfica propriamente dita.

Desse interesse do cinema educativo, surge em 1936 o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) sob a direção de Edgar Roquette Pinto, médico e antropólogo, juntamente com a participação de Humberto Mauro, cineasta de grande prestígio (Pereira, 2020). Sua função, portanto, seria de documentar com os filmes as diversas manifestações culturais, científicas e históricas do Brasil, para difundi-las nos meios escolares (Gomes, 2013 *apud* Pereira, 2020). Humberto Mauro se torna grande defensor dos filmes documentários para

serem comercializados no exterior, sendo então, a única forma de industrializar a produção, como descrito por Sá Neto (2004):

> [...] que o Estado financiasse a construção e manutenção de um laboratório modelo, cujos serviços seriam oferecidos a todos os produtores por preços módicos, destarte o governo 'daria um impulso à indústria', pois os defeitos comuns nos filmes desapareceriam; defendia também a redução das taxas alfandegárias sobre o filme virgem e a isenção para a maquinaria; prêmio concedidos pelo governo; a diminuição de impostos para os exibidores que dessem preferência ao produto nacional; além de facilidades aos produtores como o barateamento dos custos com transporte. A posição ímpar de Humberto Mauro, **ao mesmo tempo diretor de atuação destacada há anos e então funcionário do governo, leva-o a tentar harmonizar o sonho industrial comum à corporação com o projeto cinematográfico do Estado.** (Sá Neto, 2004, p. 87. Grifo meu.)

Assim, encontra-se na figura de Vargas um possível "salvador" do cinema, a busca em sua figura paternalista, de investimentos e políticas nacionais protecionistas do cinema. Entretanto, não havia interesse direto no desenvolvimento econômico da atividade industrial cinematográfica por parte do governo, mantendo-se em caminhos de imagem nacional por meio de documentários (Sá Neto, 2004). Por exemplo, o decreto-lei nº 21.240 de 1932 do governo provisório nacionalizou o serviço de censura, criando uma comissão específica, e estabelecia, também, a inclusão de um filme brasileiro que fosse considerado educativo pela Comissão de Censura (Vieira, 2018). Apenas em 1939 que se estabelece a quota de exibição de um longa-metragem brasileiro por ano, com o decreto-lei nº 1949 no art.34, complementando a lei de obrigatoriedade de exibição do filme curto com no mínimo 100 metros lineares de 1934 (Sá Neto, 2004; Vieira, 2018).

Durante a década de 30 e 40 as visões sobre o cinema no que tangiam os planos de governo se concentravam em visões culturalistas, e as propostas de protecionismo e investimento econômico se tornavam quase que idealistas. Assim, aponta-se a até mesmo o ponto central da discordância entre Pedro Lima, Adhemar Gonzaga e as propostas de governo: enquanto o governo investia na produção de documentários e curta-metragens de exibição educativa, Pedro Lima e Adhemar Gonzaga apontavam a importância do filme ficcionais, que poderiam infiltrar de forma mais subliminar a cultura nacional (Sá Neto, 2004).O máximo da evolução permitida de protecionismo encontrada, até então, foi o decreto nº 20.493 de 1946, que determinava a exibição anual de pelo menos três filmes brasileiros, considerando a continuidade do interesse estratégico pelo cinema no governo Dutra (Vieira, 2018). Ainda que não o desejável pela comunidade do cinema, com a década de 50, as relações com o Estado se tornam mais institucionalizadas, tendo em vista as mudanças

políticas, econômicas e sociais no país e uma maior consciência quanto à industrialização do cinema (Sá Neto, 2004, p. 91).

Uma das maiores críticas, portanto, era de que não bastava apenas bons equipamentos, com bons técnicos, instalações modernas para a criação de um cinema que fosse culturalmente forte e economicamente viável, sem a alteração dos limites impostos no mercado ao cinema estrangeiro (Vieira, 2018). As facilidades cambiais tomadas pelo governo de forma a não afugentar as produções estrangeiras, aumentava a renda em divisas internacionais, reduzindo o valor em cruzeiros, tomando a produção brasileira menos rentável do que já era (Galvão, 1986 *apud* Catani, 2018). Tendo em consideração também a quantidade inferior de produções nacionais em comparação ao motor produtivo estrangeiro, em especial, estadunidense, que produziam muito mais em menos tempo (Catani, 2018). Assim, autores como Alex Viany entendiam a necessidade de estabelecer uma quantidade máxima de filmes importados por meios legais, a Lei do Contingente (Sá Neto, 2004).

A ideia, portanto, como defendido por Paulo Emílio Salles Gomes era de exigir um apoio financeiro e legislações protecionistas que pudessem viabilizar o predomínio do cinema brasileiro no mercado interno, ou seja: uma corporação cinematográfica que reconhecesse o mercado interno como seu. Dessa forma, surge uma mentalidade protecionista, de fato, apenas nos anos 1970 com a criação da Embrafilme[7] (Sá Neto, 2004). Assim, um filme brasileiro seria, também, atentivo às seguintes características: 1) capital 100% nacional; 2) produção em estúdios e laboratórios brasileiros; 3) argumentos, diálogos e roteiros escritos por brasileiros; 4) falado em português; 5) falado em portguês; 6) dirigido por braisleiro nato, naturalizado ou estrangeiro radicado no país; 7) a composição das equipes técnicas e artísticas teria que obedecer à lei que previa que dois terços dos profissionais que realizaram o filme fossem brasileiros (Catani, 2018).

Seria, então, necessário que o cinema e sua indústria fossem problemas do governo, a garantia de seu destaque na produção e distribuição, especialmente. O reconhecimento do sistema fabril como o melhor jeito de produzir cinema vinha, em muito, da mentalidade do que foi consumido e observado — de forma bem sucedida — nos Estados Unidos. Entretanto, o mesmo, dadas as características de dependência e subdesenvolvimento brasileiro, e a própria dificuldade de integração dos interesses estatais com os dos cineastas tornaram as ideias de industrialização cinematográfica quase que utópicas. O estudo “Situação

[7] Empresa Brasileira de Filmes S/A, tinha como finalidade fomentar a produção nacional, por meio de financiamento e apoio na distribuição no exterior, para a difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais e científicos, também exercia atividades industriais e comerciais (Rocha, 2017, p. 57).

econômico-financeira do cinema nacional", publicado em 1955 pelo cinegrafista e pesquisador Jacques Deheinzelin e o crítico Almeida Salles (Catani, 2018), declara, de forma objetiva e realista:

> [...] cinema é problema de governo [...]. Problema sem dúvida complexo e que exige a intervenção de muitos setores do governo. Mas os problemas só se tornam problemas de governo depois de tomar corpo na consciência do país: o cinema brasileiro só existirá se o povo e seus representantes sentirem a sua necessidade. (Deheinzelin e Salles, 1955 *apud* Catani, 2018, p. 449)

**Recapitulação: Da PEB ao problema da Indústria de Cinema**

Neste capítulo observamos como a Política Externa Brasileira, dentro do paradigma nacional-desenvolvimentista, foi delimitada dentro dos governos Getúlio Vargas (1930-45), Eurico Gaspar Dutra (1946-50), Getúlio Vargas (Segundo Governo Vargas, 1951-54), Juscelino Kubitschek (1956-60) e a dupla Jânio Quadros e João Goulart (1960-64). Menciona-se, também, de forma breve, os governos de Café Filho (1954-55), Castello Branco (1964-67) e Costa e Silva (1967-69). A PEB, então, flui entre o fim da equidistância pragmática observada na época da Segunda Guerra Mundial do primeiro governo Vargas, em busca das vantagens comparativas dentro da conjuntura internacional da época, para o alinhamento automático aos Estados Unidos em busca dos interesses nacionais para o desenvolvimento com o governo Dutra.

Posteriormente, com a retomada de Vargas ao poder, na década de 50, as tentativas de barganha falham enquanto o presidente buscava atender aos interesses de industrialização e superação do subdesenvolvimento, principalmente por meio do petróleo. Com a chegada de JK, passos tímidos são dados em direção ao multilateralismo, principalmente ao regionalismo, com a criação da OPA e seu caráter cooperativo para o desenvolvimento. A intensificação de uma agenda universalista se aprofundou com a criação da PEI, que objetivava uma atuação relativamente independente e autônoma do Brasil, no governo curto de Jânio Quadros e continuada com o presidente João Goulart após a renúncia do anterior. Como pano de fundo conjuntural, aponta-se a Guerra Fria e o conflito leste-oeste, enquanto o Brasil também se foca em ações de caráter norte-sul, ainda que com anacronismos durante o governo Castello Branco e posterior retomada do interesse nacional independente com Costa e Silva, já no regime militar, pós-golpe.

Atrelado ao desenvolvimento da política externa em período de desenvolvimento e discussões sobre as condições de dependência do Sul Global, em específico, a América Latina, acompanhamos como foi a tentativa de uma industrialização do cinema brasileiro. A

tentativa de criação de um sistema de estúdio nas produtoras nacionais funcionou por pouco tempo, se deparando com as dificuldades financeiras e mercadológicas aplicadas para o cenário brasileiro, além da competição com os filmes estrangeiros, que eram produzidos em maior quantidade e melhor qualidade técnica. Os maiores estúdios, dos diversos criados, se iniciam na década de 30, logo após a Revolução de 30 e a vigência do Estado Novo, com a Cinédia. Logo após, na década de 40 e 50, se desenvolvem a Atlântida e a Vera Cruz, famosas por suas produções de comédias chanchadas e depois a tentativa de um cinema mais sério, artístico e engajado. Na ideia de um cinema engajado, e em seus suspiros de sobrevivência, existem movimentos como Cinema Independente, o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

A integração entre a Política Externa e os conteúdos e condições de produção dos filmes será melhor discutida no próximo capítulo, onde elaboramos análises fílmicas abordando filmes circunscritos no período histórico. O cinema, com seu papel de vitrine de um Estado, na construção de sua imagem e identidade nacional, foi muito utilizado como educativo e por meio de filmes documentários. Entretanto, tal como proposto por Pedro Lima e Adhemar Gonzaga na década de 30 e 40, os filmes ficcionais oferecem uma capacidade mais fluida de adentramento na cultura popular e na disseminação de crenças e comportamentos aos espectadores. Assim, entender como esses longa-metragens abordaram temas de política externa, as conjunturas políticas internas e as retratam por meio de um roteiro criativo e metalinguagem, oferecem um novo campo de estudo e aprofundamento, que será explorado.

# 3. FORMAÇÃO DE IDENTIDADE: ANÁLISES FÍLMICAS

## Da seleção dos filmes

Tendo em vista o contexto histórico e político em qual se inseriu o Brasil, as intenções diplomáticas e alinhamentos experienciados pela Política Externa, é possível perceber que o cinema serve como um canal dessas intenções. Ou, em determinados momentos, crítico desses processos e das movimentações nacionais dentro da Arena Internacional e no campo diplomático. Para a seleção dos longa-metragens que seriam analisados, foi levado em consideração, em primeiro ponto: seu período de produção e lançamento, sua produtora e/ou estúdio no qual foi produzido e sua sinopse, para buscar entender o teor de seu roteiro em primeiro contato. Além disso, o mais importante, foi levado em consideração a disponibilidade e acessibilidade ao filme, tendo em vista que os filmes cotados datam de mais de 50 anos atrás. Assim, filmes que já haviam sido digitalizados pelas mais diversas instituições, como a Cinemateca Brasileira, tendo em vista que vários se perderam ou nunca foram encontrados. Vários dos filmes são de conhecimento por registros em jornais, críticas de revistas artísticas e afins, mas se perderam ao longo do tempo pelas condições de armazenamento.

Para a seleção dos filmes e suas posteriores análises, considera-se o uso de duas formas, em diferentes momentos, sendo elas: a Análise de Conteúdo (AC) e Análise de Discurso (AD). A Análise de Conteúdo, em primeiro lugar, se estabelece como uma classificação e categorização dos conteúdos das mais diversas naturezas, no qual o próprio pesquisador estabelece critérios e categorias para a interpretação dos conteúdos, de forma a garantir uma abordagem sistemática e objetiva (Bardin, 2011). Ainda de acordo com Bardin (2011), a AC divide-se em três etapas: (1) Pré-Análise; (2) Exploração do Material; e (3) Tratamento dos Resultados. A primeira etapa refere-se ao processo de formação do corpus que será analisado, baseado no recorte temporal, espacial e teórico. Refere-se, também, a classificação do material, situando-se entre a pré-análise e a exploração do material. A segunda etapa é a exploração do material em si, envolve a leitura de documentos, codificação e identificação dos fragmentos que interessam ao processo de pesquisa e seus objetivos. A terceira e última etapa, por sua vez, refere-se ao trato dos resultados obtidos, sendo um processo indutivo, provendo da interpretação aos recursos que foram encontrados e explorados na pesquisa.

Nesta pesquisa, a Análise de Conteúdo está inserida na pré-seleção de filmes que se situam no recorte temporal escolhido, das décadas de 1940 a 1960. Se considerou filmes antes de 1945 e depois de 1964 tendo em vista a conjuntura geral da Segunda Guerra Mundial, o pós-Guerra, o início da Guerra Fria e as consequências imediatas após o Golpe de 64. Assim, os filmes pré-selecionados e considerados foram: *Samba em Berlim* (1943), *Este Mundo é um Pandeiro* (1947), *Terra Violenta* (1948), *Nem Sansão, Nem Dalila* (1954), *O Homem do Sputnik* (1959), *Cinco Vezes Favela* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Assim, entrou-se na fase de exploração do material, por meio de pesquisa aprofundada dos títulos no acervo da Cinemateca Brasileira[8], resenhas e afins, para a seleção dos filmes que foram considerados mais pertinentes para o teor da pesquisa. Por fim, chegou-se à terceira e última fase, que foi o tratamento dos Resultados, como demonstrado no Quadro 1, para poder dar início à Análise de Discurso.

Quadro 1 - Análise de Conteúdo dos Filmes Selecionados

| | ***Samba em Berlim*** | ***O Homem de Sputnik*** | ***O Bandido da Luz Vermelha*** |
|---|---|---|---|
| **Estúdio/Produtora** | Cinédia | Atlântida | Urânio |
| **Diretor** | Luiz de Barros | Carlos Manga | Rogério Sganzerla |
| **Período** | 1943/RJ | 1959/RJ | 1968/SP |
| **Gênero** | Comédia, Musical. | Comédia | Policial, Experimental. |
| **Indicações** | Nenhuma. | Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos e Festival do Distrito Federal. | Festival de Brasília; Prêmio Air France de Cinema; Coruja de Ouro; |
| **Roteiro/Argumento** | Adhemar Gonzaga | José Cajado Filho | Rogério Sganzerla |
| **Censuras** | Entre 15 e 28/02/1943 | Censura Federal 48.172 e 48.061 de 23/05/1960. Recensurado em 14/01/964. | Censura Federal 40092 de 25.11.1968, proibido para menores de 18 anos. |

[8] Disponível em: https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p.

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Acessibilidade (por meio online)** | Indisponível online; Encontra-se presencialmente disponível na Cinemateca Brasileira. | Disponível online; Acesso livre no YouTube. | Disponível online; Acesso livre no YouTube. |

Fonte: Elaboração própria.

Isto posto, no que tange à busca por um filme referente à década de 1940, foram encontradas dificuldades. O filme originalmente selecionado, *Samba em Berlim* (1943) de Luiz de Barros e produzido pela Cinédia não foi encontrado em nenhuma das plataformas digitais de streaming (como Disney+, Netflix, GloboPlay ou YouTube). Está, entretanto, disponível em formato VHS pela Cinemateca Brasileira, apenas para acesso presencial e com agendamento prévio[9]. Também tendo em vista as condições semelhantes de outros longas que foram considerados e o tempo disponível, e a situação geográfica, da pesquisa, optou-se por manter apenas os filmes referente às décadas de 1950 e 1960. Assim, esse capítulo condiz às análises fílmicas dos longas *O Homem do Sputnik* (1959) de Carlos Manga e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla. Felizmente, ambos os longa-metragens oferecem um panorama amplo e bem desenhado das condições da PEB no período em que se encontra a pesquisa, sendo de 1945 a 1964.

Dessa forma, partiu-se para a metodologia conjunta com a Análise de Discurso (AD). Assim, o método da AD enfatiza a importância do contexto, pois reconhece que o texto — e nesse caso, o intertexto presente na construção dos filmes — são, no geral, produzidos e interpretados dentro de conjunturas complexas (Miller, 1997). Visa a compreensão de como um objeto produz sentido, e a significância dele para e pelos sujeitos que o analisam, de forma que uma análise não pode ser igual a outra, tendo em vista que cada analista se utiliza de diferentes conceitos (Orlandi, 2005). A AD, portanto, envolve a compreensão do texto como uma prática discursiva que se insere em contextos sociais complexos, e seus significados estão imbuídos não apenas na linguagem, mas na "memória, de sua especificidade semântica e sua materialidade linguístico-discursiva" (Orlandi, 2005, p. 63). Esse processo é possibilitado pela própria concepção da prática discursiva como um meio pelo qual o discurso é projeto para a sociedade e suas ramificações, os seus efeitos no mundo social e nos

[9] Registro de acessibilidade e existência: https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/; Condições de visionamento disponíveis em: https://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2024/07/normas_acesso_cedoc_20240725.pdf.

argumentos dos agentes, as ações ou crenças que são propagadas pelas instituições sociais (Larsen, 1997).

Portanto, a AD reconhece os sentidos criados por meio dos recursos narrativos, pois entende-se o discurso não apenas como uma entidade derivada do poder social, mas sim como uma expressão dele (Larsen, 1997), tendo em vista o poder do discurso na criação de identidade e crenças sociais (Foucault, 1989 *apud* Larsen, 1997). Assim, a AD permite que a construção das análises fílmicas leve em consideração não apenas o mundo criado por meio do roteiro para entretenimento cinemático, mas o contexto no qual se inserem. Contexto esse, portanto, que faz referência a um intertexto reconhecido pela audiência por meio de símbolos históricos, de linguagem e os mais diversos artifícios que situam a produção em determinado lugar na história com objetivos específicos para o recorte temporal. Além disso, permite, para essa pesquisa, a compreensão do papel do cinema como contribuinte para a identidade nacional por estabelecer essas relações na sua prática discursiva, e sendo, ainda, um documento histórico de consulta e estudo para compreensão dos fenômenos estudados na Política Externa Brasileira e seu conjunto geral para a Análise de Política Externa.

As próximas seções, portanto, serão constituídas pela análise dos filmes escolhidos no resultado da Análise de Conteúdo, *O Homem do Sputnik* e *O Bandido da Luz Vermelha*. Por meio das análises pretende-se demonstrar a inserção dos filmes no contexto da PEB, seus papéis em representar e discutir, criticamente, as condições de inserção brasileira no cenário internacional sob a perspectiva dessa pesquisadora.

**O Homem do Sputnik (1959)**

Descrito como o último suspiro da Atlântida Cinematográfica (Fialho, 2006) seguido de diversos projetos fracassados, uma audiência saturada, roteiros fracos e grande presença de cultura de massa e entretenimento estrangeira no país, *O Homem do Sputnik* fecha a década de 1950 para o cinema nacional de forma positiva. Dirigido por Carlos Manga (1928-2015)[10] e roteirizado por José Cajado Filho (1912-66)[11], o longa-metragem protagonizado por Oscarito

[10] Montador, roteirista e diretor de cinema e televisão brasileiro. Diretor de filmes como Nem Sansão, Nem Dalila (1953), Matar ou Correr (1954), Os Trapalhões e o Rei do Futebol (1986), tendo sido grande colaborador da Atlântida e posteriormente na TV Globo. (AdoroCinema, 2015).

[11] Considerado o primeiro cineasta negro brasileiro, foi cenógrafo e roteirista, e por fim, diretor. Trabalhou na roteirização e cenografia dos principais nomes da Chanchada, como Carlos Manga, José Carlos Burle e Watson Macedo. Seus longas foram: Estou Aí (1949), Todos por Um (1948), E o Espetáculo Continua (1958) e Aí Vem Alegria (1959). (Fausto Junior, 2018).

(1906-70)[12] e Zezé Macedo (1916-99)[13], com participações especiais de Cyll Farney (1925-2003)[14] e Normal Bengell (1935-2013)[15], apresenta um enredo engraçado e satírico, e, para fins dessa análise, geopolítico.

O longa-metragem (97min53seg) conta a história de um casal de caipiras, Anastácio (Oscarito) e Cleci (Zezé Macedo), que tem sua noite atrapalhada por uma tempestade. Durante essa tempestade, o soar de um barulho deixa claro que algo caiu e quebrou o galinheiro de Anastácio, de onde provém o sustento do casal, de forma que ao irem olhar o que aconteceu, descobrem um globo metálico desconhecido, que posteriormente, graças a uma manchete de jornal, supõem ser o Sputnik[16], o satélite russo lançado no ano anterior. Tendo a informação de que o Sputnik original seria revestido a ouro, Anastácio se encaminha para uma casa de penhores, para conseguir dinheiro para reformar seu galinheiro, enquanto Cleci já cria fantasias de lucrar o suficiente para se juntar à alta sociedade. Na casa de penhores, Anastácio conhece Dorinha (Neide Aparecida) que o convence a esperar por seu namorado, um jornalista da Tribuna da Cidade, Nelson (Cyll Farney).

Entretanto, um repórter curioso e ansioso por um furo mais rápido, descobre a história que seria de Nelson e divulga que o Sputnik caiu em solo brasileiro. Enquanto isso, Nelson aconselha Anastácio a esconder o globo metálico, o qual o mesmo o esconde no poço de sua propriedade. A notícia, no entanto, se espalha sem mesmo existir confirmação da informação, chegando ao estrangeiro, e em específicos, à União Soviética (URSS), aos Estados Unidos (EUA) e à França. A partir desse ponto, a trama ganha impulso e nos envolve na narrativa esperta, mordaz e cômica de Manga, à medida em que observamos as diversas técnicas — estereotipadas ao extremo, beirando ao insano — usadas pelos americanos, franceses e soviéticos para tentar conseguir o Sputnik.

---

[12] Nome artístico de Oscar Lorenza Jacinto de La Imaculada Concepción Teresa Dias, espanhol naturalizado brasileiro, que criou sua carreira como a dupla de sucesso de Grande Otelo. Uma das maiores referências do cinema e da comédia brasileira, Oscarito foi uma figura proeminente na chanchada carioca, participando de longas como: A Voz do Carnaval (1933), Alô, Alô, Carnaval! (1936), Não Adianta Chorar (1945), De Vento em Popa (1957) e diversos outros ( FUNARTE, 2016).

[13] Nome artístico de Maria José Macedo, deslanchou trabalhando em rádios e em alguns programas da TV Tupi, até investir no meio cinematográfico com mais de cem filmes produzidos durante a década de 50. Nos anos 60 voltou-se para a televisão e se consagrou como uma das comediantes mais populares do país (SP Escola de Teatro, 2022).

[14] Galã da Cinédia e da Atlântida nas décadas de 50 e 60, foi ator em 47 filmes, além de ter sido diretor e produtor. Foi diretor da Atlântida por cinco anos, e ainda se juntou à Agência Nacional de Cinema, grande defensor das chanchadas pela sua representatividade da vivência brasileira. (Acervo O Globo, 2020).

[15] Iniciando na carreira musical, Norma Aparecida Almeida Pinto Guimarães D'Áurea Bengell, foi vedete, cineasta, cantora e compositora. Participou de 64 filmes, estreando aos 23 anos em O Homem do Sputnik, e recebeu destaque pelo primeiro nu frontal brasileiro em Os Cafajestes (1962). (G1 Rio, 2013).

[16] SPUTNIK em russo significa companheiro de viagem, cônjuge ou satélite. Foi o nome dado ao primeiro programa espacial russo. Seu primeiro satélite, o SPUTNIK 1 foi o primeiro satélite a ser lançado na atmosfera em outubro de 1957, iniciando a conhecida Corrida Espacial entre as Nações (AMLEF, 2021).

Pouco importa os aspectos políticos, diplomáticos ou do Direito Internacional no que se refere à essa procura, dada a liberdade criativa da narração cinematográfica e do gênero da comédia chanchada. Entretanto, não há completo descarte da realidade, ou dos extremos da realidade na qual se insere a sociedade da época. Produzido durante o governo de JK (1956-1961), o longa responde às características da abertura comercial e os investimentos ambiciosos do presidente. A política externa do governo tentou conciliar um acelerado crescimento industrial com alinhamento automático em relação a Washington, levando em consideração, como pano de fundo essencial, a fase da coexistência pacífica da Guerra Fria (Saraiva *apud* Bini, 2015). Esse processo também é acompanhado pelas movimentações regionalistas e diplomáticas, representadas pela Organização Pan-Americana (OPA), de forma que extrapola certas limitações estruturais características desde Rio Branco, criando um clima de mobilização política e uma crescente articulação ideológica (Vizentini, 1996). Esse processo é, em certa medida, visível pelas relações de polaridade entre os "nacionalistas" e os "entreguistas", de forma que se adentra na dimensão doméstica (Vizentini, 1996).

Tal processo, em evidência, é acompanhado pelas produções artísticas e de entretenimento. No discurso da fundação da Atlântida, José Carlos Burle, traz como destaque o papel do cinema como um meio de construção das identidades nacionais, meios nos quais os nacionalismos se fazem mais presentes, e como este instrumentos, mais do que nunca, estão em uso, em clara evidência do uso externo de indústria cultural no dito período de Guerra Fria:

> [...] **na hora presente, mais do que qualquer outra instituição, as nações reúnem e exaltam os seus elementos nacionalizantes mais expressivos.** Não precisaríamos aqui, numa simples explanação de nossos propósitos, **realçar todos os fatores que fazem do cinema um desses fortes elementos**. Lembramos, porém, que **a arte completa o nível de cultura superior e constitui com a ciência, a política e a religião, todo o patrimônio moral e intelectual de uma época, de um povo**. **O cinema, arte resultante de todas as artes e com maior poder dentre todas**, para objetivar e divulgar, adquiriu métodos próprios de expressão, fez-se arte independente e, por esse **grande poder de penetrar e persuadir as mais diversas multidões**, tornou-se indústria de vulto universal, órgão essencial de educação coletiva (Burle, 1941 *in* Vieira, 2018. Grifo meu).

Entretanto, quando analisamos o processo explorado para a construção do roteiro e na argumentação do longa, percebe-se uma relação mais voltada para as críticas identificadas

nesses processos de ensino, ciência, política e cultura propagadas para a construção da identidade nacional, do que, necessariamente, uma concordância, quando olhadas em retrocesso. No longa, por exemplo, é possível perceber críticas à própria sociedade brasileira, dividida e alienada. Em uma das primeiras sequências[17], na apresentação do personagem Nelson, o jornalista está entrevistando duas *socialites*[18] cariocas, que estariam organizando um evento para "servir pipoca para as crianças não passarem fome", vestidas de forma pomposa e em seu discurso, misturavam inglês e português. Logo depois, Nelson conversa com o funcionário do jornal, que o agradece pela menção dos 15 anos de sua filha no jornal Tribuna da Cidade, acrescentando: "Quando se faz 15 anos, a gente ainda pensa que a vida é igual pra todo mundo"[19].

Essa sequência, dessa forma, representa uma crítica simples mas clara das diferenças sociais e raciais presentes na sociedade brasileira à época. O abismo social encontrado entre as representações do nacional é parte necessária, também, para compreensão do próprio projeto de ambição que norteia a trama no que se refere às jornadas de Anastácio e Cleci. Enquanto Anastácio busca pelo concerto de sua vida simples, Cleci busca por participação na camada abastada da sociedade, com as melhores roupas, morando nos melhores bairros — "Quero morar em Copacabana!" —, inclusive, por vezes, também tentando adequar termos e expressões em inglês à sua fala. A incorporação de aspectos norteamericanos à vivência local é um reflexo da própria condução de política externa, como por meio de alinhamentos políticos e econômicos. Esse alinhamento automático — também chamado por Alinhamento sem Recompensa (Moura, 1991) — caracterizado por uma Política Externa de apoio imediato e conectado com os Estados Unidos é característica do governo Dutra (1946-50), o qual advém de um processo do pós-Segunda Guerra Mundial, com o fim da Ditadura do Estado Novo (1937-45) que prezou pela conhecida autonomia na dependência (Moura, 1980) de Vargas e o jogo político entre as potências da época.

Não apenas pela política externa recente à época diegética[20] e de lançamento do longa, mas também pelas próprias políticas direcionadas e as conjunturas regionais e

---

[17] Plano sequência é o termo conhecido para o fenômeno de uma cena inteira apresentada em um único plano. É uma das classificações de plano longo, que representa as montagens em continuidade por meio de tomadas de longa duração (Bordwell e Thompson, 2013).

[18] Parte da classe considerada alta, que aparece em colunas de jornal.

[19] Minutagem: 20:17 a 20:25

[20] Os "fatos diegéticos" são relativos à história que está sendo representada na tela, tudo aquilo que supostamente se passa conforme a ficção do filme, e o que essa ficção implicaria caso fosse verdadeira. Segundo Metz (1968 *apud* Aumont, 2010) a diegese é "a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço físico implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado" (Aumont, 2010).

internacionais possibilitam essa incorporação na vivência da sociedade brasileira. A própria ideia da Política de Boa Vizinhança como um instrumento para a execução de um plano de americanização, e o *american way of life,* como formas de intensificar os alinhamentos de política externa em canais internacionais, focados na região da América Latina por meio de diversas ideologias programáticas, como a democracia, o progressivismo/racionalismo[21], o tradicionalismo e por fim, mas não menos importante, o cinema, no berço de ouro do entretenimento (Tota, 2000). A própria ideia de intersecção entre a propaganda, policiamento, práticas políticas e arte permite que os projetos e idealizações regionais se materializem (Gatti, 2023).

Assim, não é fantasioso em sua totalidade o estereótipo demonstrado na caracterização dos agentes especiais estadunidenses na película. A apresentação dos Estados Unidos pela narrativa se inicia no que supomos ser um prédio governamental em Washington, uma sala grande e com arquitetura neoclássica, e em destaque no centro da sala, um quadro de um foguete espacial[22] — em referência à Corrida Espacial, proveniente da competição econômica e tecnológica que teve destaque durante o período da coexistência pacífica (1953-57) (Silva, 1992) entre as potências que inspirou os acontecimentos da narrativa. Quanto aos agentes, todos estão vestindo ternos e diferentes gravatas, com estampas coloridas, dançando ao som de uma música desconhecida[23] enquanto mascam chiclete e tomam coca-cola. Alguns aspectos interessantes são adicionados ao cenário, como a presença da revista em quadrinhos *Mr. District Attorney*, que circulou de 1948 a 1959, originando também filmes e uma ficção seriada, inspirada no governador de Nova York, Thomas Dewey, contando sobre perseguições aos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial e problemas com o FBI[24].

A presença desse aspecto é interessante por alguns motivos, para fins de semiótica: acrescenta a própria ideia e concepção interna dos Estados Unidos como um justiceiro e salvador do sistema internacional — como vimos nas concepções da *Role Theory* — durante a guerra, além da romantização e ficcionalização de seu corpo de segurança, nacional ou internacional. Além disso, também demonstra o processo extenso nas diversas formas de arte e entretenimento nas quais os Estados Unidos constantemente, até a atualidade, utiliza para a criação e o reforço de sua identidade nacional, como foi o caso das próprias histórias em

[21] Do inglês "progressivism", refere-se a ideia de um mundo de abundância e às capacidades criativas do homem americano, melhor traduzido como racionalismo (Tota, 2000).
[22] Foguete não especificado, dado que o projeto do Apollo 11 só foi finalizado em 1969, é apenas uma imagem ilustrativa para a representação da corrida espacial entre as potências na Guerra Fria.
[23] Dadas as dificuldades de conservação de filmes em película, o áudio é cortado da sequência em que se inicia nos "EUA" dos minutos 37:52 a 39:22.
[24] Federal Bureau of Investigation, Estados Unidos.

quadrinhos, como o Capitão América[25], por exemplo. Em concomitância, no mesmo *take*[26] observa-se uma faixa com o brasão do governo estadunidense com a escrita USA em cima da águia e ABUSA embaixo. Esse trocadilho está diretamente ligado às interferências do estado norte-americano nas questões internas, não apenas do Brasil, mas de outros países da América Latina.

A sequência continua com uma ligação informando o achado do Sputnik no Brasil, o que nos possibilita observar a construção satírica, mas não menos realista, da própria relação bilateral entre Estados Unidos e Brasil. O diálogo entre os agentes americanos consiste na tentativa de identificar *o que é* o Brasil e depois, *onde fica* o Brasil[27]. Com declarações como: "Acho que já vi esse nome num saco de café", "Fica na Malásia", "É capital de Buenos Aires" e por fim "Bananas na cabeça, rebolar, Carmen Miranda, Copacabana!", estabelecemos ao espectador que os aspectos conhecidos e definidores da identidade nacional são reflexos históricos, desde a exportação do café até a promoção intencional do governo Vargas das músicas e caracterização de Carmen Miranda em aspectos tropicais. Quando confrontados com a necessidade de conseguir o Sputnik, um dos agentes afirma que seria fácil, "apenas enviar dólares" e assim eles teriam acesso ao satélite russo. Em outro ápice da sátira, outro agente o para, dizendo que não havia necessidade de enviar investimentos financeiros diretos, e que enviar produtos secundários supérfluos para o país já seria mais do que suficiente.

Porém, um dos aspectos mais interessantes e relevantes, para fins desta análise, na construção da narrativa, é a referência direta à Política de Boa Vizinhança, quando é proferido: "Um brinde para a Política de Boa Vizinhança!", e eles brindam suas coca-colas. Antes de tudo, a ideia do *Good Neighbor* estadunidense, vem na perspectiva da manutenção do Brasil, e toda a América Latina, como parte de seu mercado (Tota, 2000). O discurso dessa política partia do convívio harmônico entre os países do continente americano, uma troca generalizada de mercadorias, valores, bens culturais entre os Estados Unidos e os países latino-americanos, apenas que, a troca não foi simultânea, e sim uma importação (Moura, 1984). A satirização presente no filme não apenas é em nome de risadas e humor, mas conversa com a crítica observada pelas mais diversas camadas artísticas brasileiras, as quais defendiam sua brasilidade ao oposto das importações intensas de música, filmes e palavras, de que a Política de Boa Vizinhança de cooperação e de compartilhamento, em fato, tratava-se de

[25] Aclamada e adaptada história em quadrinhos da Marvel Comics sobre um soldado americano que luta contra os nazistas em prol da democracia e da liberdade.
[26] "Tomada", é o termo utilizado para referir-se a tudo o que é captado pela câmera assim que é ligada até ser desligada. Depois, é aplicada, na edição, a forma que o plano gravado será exposto, de forma que a unidade de montagem é uma colagem de vários takes, de forma a construir sentidos de uma cena (Rodrigues et al, 2019). .
[27] Minutagem: 39:25 a 40:26.

um projeto muito bem elaborado de penetração ideológica e conquista de mercado (Moura, 1984).

Em paralelo, para a representação dos agentes soviéticos, Manga se utiliza da mesma abordagem caricata que se utilizou para demonstrar os estadunidenses. Quanto à caracterização dos personagens, os soviéticos possuem aspectos interessantes: a uniformização e a retirada de aspectos de personalidade própria. Todos os agentes usam a mesma vestimenta, um sobretudo cinza, cabeças raspadas e as sobrancelhas grossas, intensificando a ideia de unidade e padronização da comunidade. O plano sequência dos sovietes se inicia com o General conversando com um casal de camponeses, em vestimentas simples, que reclamam sobre a produção de alimento e a troca dos recursos, os quais recebem como resposta: "Nosso regime é sobre lutas e sacrifícios. Expurgamos do dicionário a palavra 'interesse'. [...] No nosso regime só ganha quem produz: só assim teremos um Estado forte, capaz de realizar a nossa ideal e dominar o mundo"[28].

Ao pensar na construção do discurso, é interessante pensar na utilização de termos pejorativos e exagerados quanto aos objetivos do Estado da URSS em "dominar o mundo", reforçando a ideia basilar das políticas brasileiras em relação aos países socialistas, que era o temor ao comunismo (Motta, 2007). Ainda em 1917, logo após a Revolução, o Brasil já cortava as relações diplomáticas com o novo regime, tendo em vista que a própria concepção de um governo orientado pelos interesses do proletariado serviam como "mau exemplo para o proletariado brasileiro, e urgia evitar riscos de contágio" (Motta, 2007, p.231). A própria Intentona Comunista, de 1935, originou uma grande onda de anticomunismo, inclusive, com mecanismos de propaganda e contrapropaganda de forma a evitar e combater qualquer chance de expansão de ideias de caráter revolucionário no território nacional (Motta, 2007). Ainda que reatando as relações diplomáticas na época da Segunda Guerra em 1945, tendo em vista a escolha de alinhamento após o fim da Equidistância Pragmática, logo em 1947 as relações são novamente findadas (Cervo e Bueno, 2014). A escolha, portanto, desses códigos discursivos específicos para a criação do discurso soviético contribui para a sátira não apenas com a própria URSS, mas com o governo brasileiro e suas crenças e posicionamentos de política externa. Vale pontuar, ainda, que, apesar de em acordo com o anti-sovietismo americano e ao contexto de Guerra Fria, o anti-sovietismo brasileiro se traduzir de forma muito mais ligada às questões internas, por ser uma "expressão de uma compreensão enviesada dos conflitos sociais internos e da melhor maneira de enfrentá-los" (Moura, 1991, p. 91).

[28] Minutagem: 34:32 a 35:22.

Tal sátira, em sequência, também é intensificada pela identidade brasileira constatada pelos soviéticos, ao descobrirem que o Sputnik caiu, presumivelmente, aqui: "No Brasil? Onde é isso?", indicando, em primeiro lugar, que o Brasil não possui sequer importância nos planos da URSS para a propagação do comunismo, não tendo conhecimento de onde ele se localiza. Em seguida, indicam que o Brasil, na verdade, se encontra na América, o que causa espanto e choque — tendo em vista a já mencionada ideia de Política de Boa Vizinhança e o campo de influência dos Estados Unidos em seu próprio continente — até que é especificado que fica na "América de Baixo"[29]. O termo é usado de forma a causar humor, mas tem um aspecto geopolítico interessante, especialmente quando levamos em consideração certos objetivos de política externa fracassados nas ambições regionalistas de Juscelino Kubitschek à época.

A própria ideia de "América de Baixo" indica uma separação, reconhece o destaque secundário dado pelos Estados Unidos aos países latino-americanos na recuperação do pós-guerra e nos ano seguintes de início de Guerra Fria, o que também conversa com as ambições observadas de integração regional entre a América do Sul e a América do Norte posteriormente. Tanto no governo Truman (1945-51) quanto no governo Eisenhower (1952-60), pode-se observar duas vertentes nas diretrizes que se referem à América Latina: na estratégica, sendo colocada em segundo plano, tendo em vista a sua preocupação primária com as regiões com os principais conflitos da Guerra Fria (a Ásia e a Europa). Estabelecendo, portanto, como forma de aprofundamento dos alinhamentos já pré-estabelecidos durante a guerra, a assinatura do Tratado Americano de Assistência Recíproca (TIAR), de 1947, que visava a exclusão de nações estrangeiras consideradas perigosas da região e a consolidação dos apoios políticos, a fim de manter uma coesão ideológica (Silva, 1992).

No que se refere à segunda vertente, a econômica, tem-se a defesa do livre comércio e a criação de um ambiente também politicamente favorável ao investimento privado nacional e internacional. Assim, os desenvolvimentos considerados nacionalistas e estatistas de muitos governos foram considerados de forma negativa pelo governo estadunidense, ao mesmo tempo em que não era uma prioridade do próprio Estado norte-americano o desenvolvimento econômico latino-americano, tendo em vista que seus esforços estavam concentrados em outras regiões de maior preocupação (Silva, 1992). Dessa forma, a suposta "tranquilidade" que podemos observar com a confirmação de onde o Brasil se insere intensifica a própria crítica velada durante o longa de Manga: de que apesar do Brasil evidenciar os Estados

[29] Minutagem: 35:55 a 36:02.

Unidos em suas próprias práticas culturais e econômicas, o oposto não era nem sequer considerado.

Ainda no que se refere à representação da identidade nacional brasileira reconhecida pelos soviéticos, eles comemoram — de forma zombeteira — o fato do Brasil ser, apesar da missão importante, um lugar cheio de "boates e morenas". E, ainda no estilo cômico e mordaz de uma chanchada, Carlos Manga brinca com a própria concepção e identidade soviética: continuando sua comemoração, os soviéticos dizem que precisam "consultar sua literatura", o que poderia indicar alguma das obras famosas de Lenin[30], mas, para fins cômicos, corta para o armário de bebidas. Desse armário é retirada uma vodka[31], porém, criando um perfeito *plot twist*[32], escondida atrás da garrafa de vodka russa, encontra-se uma garrafa de Coca-Cola. Tal brincadeira deixa uma mensagem bem clara ao espectador: nem mesmo a nação comunista, líder do bloco oriental, seria capaz de resistir ao imperialismo sedutor (Tota, 2000) americano.

Quanto à representação francesa no longa, os aspectos críticos são mais simples: a França é vista como uma nação colonizadora, suficientemente apagada do sistema internacional para suas melhores táticas serem a sedução e a espionagem, mas presente o suficiente para ser envolvida nas discussões, em busca de ganhos. Esse processo está em muito relacionado com o processo de "passadismo" da Europa liberal e dos processos de afrancesamento que costumavam ser mais fortes, mas que perderam para o destaque e força da americanização (Tota, 2000).

As menções honrosas aos franceses são feitas mais em nome do papel que a França desempenha na História do Cinema do que necessariamente em conexão com a Política Externa Brasileira. As referências feitas ao país são muito provenientes de seus aspectos culturais conhecidos, parte de sua própria política de *soft power*[33], como o uso da moda e alta costura como meio de manipulação e atração de Cleci e da sedução e o *femme fatale*[34] disfarçado de romântico na figura da personagem de Norma Bengell, para a persuasão de Anastácio. A própria ideia de referência ao cinema francês é feita por Cleci após a cena de sedução performada por Bengell, em que a atriz canta e dança de forma provocativa, logo

[30] Grande nome do socialismo russo.
[31] Refere-se a simbologia da vodka como uma bebida nacional russa, também partindo dos estereótipos.
[32] Refere-se a uma reviravolta na trama, normalmente feita de forma para causar surpresa e mudar o desenrolar da narrativa. Nesse caso, é um reviravolta ideológica.
[33] Poder brando (Nye, 2004).
[34] São personagens que se apresentam como determinadas, ambiciosas, cruéis, muito inteligentes e que se utilizam da sedução para persuadir suas vítimas e cederem aos seus desejos. O termo surge dentro do Cinema *Noir,* termo criado pelos franceses para definir e explorar o gênero que surgiu nos Estados Unidos durante as décadas de 20 e 30 (Augusti, 2018).

depois atraindo Anastácio para “atrás da cortina”, onde são flagrados por Cleci e o General Soviético, onde Cleci exclama: “Belo espetáculo, parece até uma cena de cinema francês”[35].

A partir desse momento, acompanhamos as diversas táticas, discursos e métodos de convencimento escolhidos pelas três potências para obter o Sputnik. Desde a sedução erótica escolhida pelos franceses, ao discurso bajulador e financeiro estadunidense, que apela para seu papel de “vizinho”, e as ameaças violentas disfarçadas de diplomacia dos soviéticos, observamos as diversas aplicações de poder sob os mocinhos da história. A ideia de convencimento, independente do método em específico escolhido, é base do *soft power*, “a habilidade de moldar as preferências dos outros” (Nye, 2004, p. 5).

> Líderes políticos a muito tempo entenderam o poder que vem por meio da atração. Se eu consigo que você queira fazer o que eu quero, então eu não preciso fazer uso das ‘cenouras’ ou ‘gravetos’ para que você faça. Onde líderes de países autoritários podem usar coerção e dar comandos, políticos em democracias precisam confiar mais na combinação entre indução e atração. Poder brando é um marco diário de políticas democráticas. **A habilidade de estabelecer preferências tende a ser associada com meios como uma personalidade atrativa, cultura, valores políticos e instituições, e políticas que são vistas como legítimas ou com autoridade moral**. [...] E poder brando é mais do que apenas persuasão ou a habilidade de mover as pessoas por meio de um argumento, apesar de ser parte importante. É também a habilidade de atrair, e a atração normalmente leva ao consentimento (Nye, 2004, p. 6, tradução e grifos meus).

Décadas antes de Joseph Nye cunhar o termo para o que hoje entendemos como *soft power*, Carlos Manga o exemplificou muito bem em seu longa. Desde as constantes referências a Política de Boa Vizinhança, que possui os aspectos *hard* e *soft*, até as alusões coercitivas soviéticas em sua representação caricata do governo autoritário da URSS. Ainda que após os anos de 1955, no qual observa-se um processo de “desestalinização” na política da URSS com a ascensão de Kruschev (1953-1964), a fase da “coexistência pacífica” permitiu que a competição econômica e tecnológica entre as potências levasse ao que Silva (1992, p.216) chamou de “espanto” das nações com o lançamento — real — do satélite russo, o Sputnik. Mas não apenas desse espanto eram marcadas as relações internacionais, mas também observa-se a conjuntura desfavorável econômica para os interesses da América Latina, com quedas constantes de exportações, oscilações nos preços de mercadorias primárias e a deterioração dos termos de troca entre os produtos primários e os manufaturados (Silva, 1992).

Nem mesmo as tentativas de recriação da equidistância pragmática (Moura, 1980) no segundo governo Vargas (1951-54) foram suficientes para impedir o quadro de exaustão e

[35] Minutagem: 1:14:16 a 1:14:38.

crise interna da economia, uma preocupação crescente desde os anos 1930, quando se inicia o Processo de Substituição de Importações, com as diversas crises no cenário internacional (Silva, 1992). Mas, ainda que nesse cenário, diversas mudanças começam a acontecer no que se refere ao Terceiro Mundo no cenário internacional, inclusive no Brasil. A própria busca do Itamaraty por outras alternativas ao americanismo, um meio no qual os alinhamentos automáticos com os Estados Unidos e as relações estreitas entre os países fossem vistas como um instrumento para aumento da barganha brasileira numa visão mais realista: o globalismo. Essa nova política vai desabrochar no que chamamos de Política Externa Independente, ao longo dos governos de Jânio Quadros e João Goulart (Pinheiro, 2004), que abordaremos com mais detalhes em nossa próxima sessão, ao analisar o longa *O Bandido da Luz Vermelha* (1968).

Assim, O Homem de Sputnik serve, em muito, como uma alfinetada nas prioridades da sociedade, aquilo que é usado como destaque pela grande mídia ou consumido pela massa em termos de produtos e cultura. A satirização da potências internacionais aproxima as próprias críticas feitas internamente sobre as brasilidades da sociedade, desafiando a síndrome de viralatismo[36] que sempre foi fatal para a população brasileira. Um dos pontos referenciais toca no próprio essencial defendido por nações como Estados Unidos e França, o próprio liberalismo internacional e as concepções de paz, quando Anastácio profere, ao observar os agentes dos países brigando uns com os outros no poço, enquanto buscam o Sputnik: "Olha aí! Até parece a Liga das Nações! Veja que diplomacia!"[37].

**O Bandido da Luz Vermelha (1968)**

Longa-metragem (92 min) de Rogério Sganzerla (1946-2004)[38] lançado pela Urânio, no contexto do Cinema Marginal, conta uma das histórias mais inovadoras e anti-sistêmicas da história do cinema nacional. Carregado de críticas e subversões, O Bandido da Luz Vermelha caminha para a finalização da década de 1960 dando um panorama do subdesenvolvimento brasileiro à época da ditadura militar. Inovador, caminha por diversos gêneros: meio musical, meio documentário, ficção científica e policial; nas palavras de

[36] Segundo Nelson Rodrigues (1912-1980) seria a metáfora para representar o sentimento generalizado de inferioridade coletiva que estaria intrínseca à cultura brasileira, o que leva a valorização exacerbada de outras nações, ao invés da própria. Rodrigues se utilizou do termo em 1958, ao falar sobre o Brasil na Copa do Mundo. (Santos, 2019).
[37] Minutagem: 1:31:47.
[38] Cineasta e crítico de cinema, conhecido no Cinema Marginal por títulos como *A mulher de todos* (1969), *Carnaval na Lama* (1970) e *Nem tudo é verdade* (1985), se voltou para filmes de baixo orçamento que fossem definidores do Brasil (Instituto Itaú Cultural, 2024).

Sganzerla, um *far-west*[39] sobre o terceiro mundo (Jangada, 2020). Tendo Sganzerla na direção, roteirização e mixagem de som, foi protagonizado por Paulo Villaça (1933-92) com Helena Ignez (1939), Pagano Sobrinho (1910-72) e Luís Linhares (1926-95) no elenco e com narração de Hélio Aguiar e Mara Duval[40].

Neste resumo da vivência subdesenvolvida, acompanhamos a vida de crime do Bandido da Luz Vermelha, o Jorginho (Paulo Villaça), que ao fugir de sua favela, inicia sua carreira invadindo mansões da elite paulista nos anos 60. O anti-herói tem sua história contada de forma sensacionalista, tanto pela forma que acompanhamos seus crimes quanto pela narração midiática que cerca a trama. Perseguido pelo Delegado Cabeção (Luiz Linhares), Jorginho sobrevive dos crimes que comete, morando num quartinho caindo aos pedaços no centro da Boca do Lixo, sendo considerado um "bandido nacional" que "revolucionou o crime no Brasil". Assaltante, assassino e estuprador, Luz Vermelha é seguido por meio de suas afrontas à polícia, deixando mensagens para os investigadores, à suas idas ao cinema, e seus romances com diversas mulheres. Seu encontro com Janete Jane (Helena Ignez) o coloca, também, no caminho de J.B. da Silva (Pagano Sobrinho), um candidato à presidência. Janete, portanto, é a figura de uma *femme fatale* clássica de filmes policiais, envolvida em esquemas de crime organizado, orquestrados pelo candidato J.B., um homem ambicioso, inteligente — até certo ponto, escorando-se em sua própria falácia — e que se define como "um homem místico".

Após descobrir como que sua identidade foi revelada, por meio de sua decepção à Janete, ele a mata também. Janete participava da Mão Negra, uma quadrilha chefiada por J.B., que continuava sua campanha. Com sua identidade revelada, Jorginho volta para sua favela, iniciando a clássica perseguição final, que se finaliza com seu suicídio. Se mata eletrocutado, e, por descuido, leva consigo o Delegado Cabeção, que morre por pura física. Em meio ao desenrolar da trama, vários elementos são enquadrados, como um suposto OVNI que ronda os céus brasileiros e leva ao pânico generalizado e uma linearidade clara para o telespectador da narrativa, ainda que estruturalmente bagunçada, de forma proposital. Sem evidentes desenvolvimentos de personagem, com arcos grandiosos, o filme é uma bela cacofonia do terceiro mundismo em desenvolvimento, caótico e ficcional para estilhaçar expectativas e, ao mesmo tempo, tentar montar uma figura da realidade com diversos aspectos do real ao absurdo.

---

[39] Filmes de faroeste. Sátira do gênero importado "western".
[40] Não existem registros de data ou identidade para Hélio Aguiar e Mara Duval, apesar de seus nomes constarem na ficha catalográfica sobre o filme, como disponível no acervo da Cinemateca Brasileira em: https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/.

Tendo sido inspirado no caso real de João Acácio, o verdadeiro bandido da luz vermelha, que aterrorizava a comunidade paulista por assaltar diversos imóveis de famílias ricas e cometia assassinatos no processo,foi preso em 1967. Invadindo as mansões durante altas horas da madrugada, se utilizava de uma lanterna de aro vermelho para enxergar no escuro, lhe dando o apelido que originou o título do longa. Ao ser preso, foi condenado a 351 anos de prisão, mas ficou em cárcere até 1997, sendo assassinado em 1998 (O Globo, 2023). O caso, portanto, foi a inspiração usada por Sganzerla para criar sua crítica ao cenário interno e, para fins dessa análise, as condições nas quais se fazia política externa, e como esta afetava a comunidade brasileira. Dessa forma, já iniciando o longa em tons de sátira, o aviso "qualquer semelhança com fatos, reais ou irreais, pessoas vivas, mortas ou imaginárias, é mera coincidência"[41] é proferido nos primeiros minutos de filme, levando em consideração a proximidade dos fatos: a prisão de Acácio foi feita em agosto de 1967 e o longa lançado em dezembro de 1968.

Além da narração inicial, o recurso do letreiro — que será usado durante todo o longa, trazendo informações sobre o próprio *plot*[42] e sobre as vivências paulistas — nos dá o primeiro caráter crítico quanto à posição do Brasil no SI: os personagens descritos pelo filme não pertencem ao mundo, mas sim, ao terceiro mundo. Não apenas isso, mas como durante todo o longa será repetido e reforçado a fala: "O Terceiro Mundo vai explodir! A solução para o Brasil é o extermínio! Quem tiver de sapato não sobra!"[43]. Como abordado por Vizentini (1997), o reconhecimento do papel brasileiro como um ator do Terceiro Mundo remonta ao Sistema de Yalta, estabelecido no final da Segunda Guerra Mundial e que determinou os círculos de influência dentro do antagonismo Leste-Oeste. No entanto, para o Terceiro Mundo, aplica outro significado mais profundo de dominação: indo além dos antagonismos ideológicos, revelando-se como intensificação de uma estrutura de dominação por meio dos países do Norte Global para os países do Sul. Esse processo, portanto, evidencia como países da América Latina e Afro-Asiáticos ainda em processo de independência foram restringidos em seus processos de tentativa de desenvolvimento, especificamente o Brasil, que tentou por meio da PEI uma tentativa de multilateralização e desprendimento de uma política externa exclusivamente leste-oeste.

Dentro dessa perspectiva, o cinema nos anos 60 busca tratar de questões políticas e sobre as condições de subdesenvolvimento brasileira. Entretanto, percebe-se um contraponto

---

[41] Minutagem: 00:25 a 00:39.
[42] Meio no qual a história acontece, trazendo as informações. Motivo da história estar sendo contada.
[43] Minutagem: 7:41 a 7:50.

entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Ainda que se encontrassem no objetivo de expor temáticas políticas e propriamente brasileiras com um baixo orçamento, o Cinema Novo passou pela dificuldade de acesso ao público brasileiro (Silva, 1972). Seu tratamento das temáticas sociais, ainda que aclamadas em festivais internacionais, não chegou a cativar o público tendo em vista a falta de contato realista dos diretores com que estava sendo retratado, levando o caráter intelectual engajado para um caminho diferente e fora da realidade do brasileiro; além disso, a precariedade de produção, em comparação com o crescimento tecnológico visto em produções internacionais também dificultou sua adesão público (Rocha, 2017). Evidencia-se, ainda, que com o Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968, as liberdades artísticas e de expressão foram afetadas, interrompendo a carreira de vários realizadores de filmes com temáticas políticas. (Rocha, 2017, p. 57).

O Cinema Marginal, muito concentrado no movimento que surge na Boca do Lixo, em São Paulo, se volta para a representação de uma população abandonada:

> [...] porque, para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados. Era a estética do grotesco [...]. Histórias estranhas, com personagens estranhos, anti-heróis da realidade brasileira, como o Bandido da Luz Vermelha, marginal que realmente aterrorizou a cidade de São Paulo na época (José, 2007, *apud* Rocha, 2017, p. 64)

Assim, o Cinema Marginal também objetiva subverter os moldes de produção tradicional, questionando a elitização do Cinema Novo e aprofundando a ideia de roteirizar histórias reais do mundo subdesenvolvido e fazer filmes centrados na sujeira do lixo industrial que era despejado nos países do Sul Global pelos países de Primeiro Mundo (Rocha, 2017, p. 65). É dessa forma que, ao evoluir dentro da cena de produção e consumo nacional, o Cinema Marginal desdobra na volta do conhecido “pornochanchada”, ou as comédias eróticas, que ganham espaço no entretenimento da classe trabalhadora, atenuando temáticas que foram demonstradas e consideradas nos filmes marginais. Isso, portanto, causou dois efeitos no que tange à percepção do cinema brasileiro e do próprio Estado: em primeiro lugar, as elites críticas (financeiras, políticas, intelectuais, a imprensa e o cinema “culto”) acreditavam que o movimento Boca do Lixo, em realidade, apenas difamou o cinema brasileiro e sua imagem positiva (Abreu, 2006, *apud* Rocha, 2017). Em segundo lugar, a própria Embrafilme (1969-1990), criada pelo regime militar, era co-produtora desses filmes por oferecerem retorno mercadológico e financeiro, não serem metafóricas em excesso ou contestadoras do

regime e, ainda, demonstrarem o lado "liberal" da ditadura, em contraponto às propagandas oficiais de TV (Debouis, 2016, *apud* Rocha, 2017).

Isto posto, não significa dizer que os longas não continham críticas políticas e às condições de vida. Sganzerla se aproveita do caos narrativo escolhido pelas narrações dos locutores de rádio, uma montagem que navega por diversos cenários e perspectivas de diferentes personagens, criando uma *mise-en-scène*[44] quase disfuncional. Dessa forma, o discurso proferido pelos locutores de rádio é feito com o recurso do *voice-over* diegético externo, ou seja, um som dentro do universo ficcional, vindo de um objeto físico desse ambiente (Bordwell e Thompson, 2013). Além do mais, o uso dos locutores como narradores aproxima da realidade do povo brasileiro, a presença do rádio no dia-a-dia, tornando mais palatável e presente, como é o objetivo do Cinema Marginal.

Os discursos, então, tendem a ser colocados ao mesmo tempo que outros desenrolares importantes da trama, além de passar em conjunto com a montagem dos letreiros, sem necessariamente traduzir as cenas sequenciadas, causando confusão: para onde voltar sua atenção. Logo, permite alguns pronunciamentos que, à época da ditadura, seriam de crítica ao regime e às instâncias políticas nacionais, como por exemplo: "Que falta de socialismo! Por isso esse Brasil não vai pra frente."[45]; "Império do Bolinha, da desordem e dos gangsters, da prostituição em massa, do tráfico de menores, do crime industrializado e do comércio automobilistico"[46]; "Os gangster estão em todas: na política, na administração, nas famílias, no futebol, na imprensa, nos bilhares e nas eleições, na vida noturna, nos atentados contra o presidente, na paz, na guerra, nos mosteiros, nos presídios, nem sempre é um inimigo público número 1"[47].

Além da fala do socialismo, também é proferido "O brasileiro atira na maré da última etapa do capitalismo"[48], o que remonta ao próprio plano de política externa de Castello Branco: o foco anacrônico para a política de bipolaridade e o contexto da Guerra Fria. Ao mesmo tempo que também remonta às tendências nacionalistas e desenvolvimentistas que retornam no governo de Costa e Silva, que, tal qual na PEI, dá atenção aos assuntos de Norte e Sul, ao invés de exclusivamente Leste e Oeste. Ainda sob a égide das dinâmicas de Norte e Sul, a própria discussão de outros países do Sul Global enquanto parte da mesma identidade: periférica, subdesenvolvida, marginal, pobre, em meio ao lixo, tendo crime como um de seus

---

[44] Do francês "pôr em cena", se refere ao controle do diretor sobre o que é apresentado no quadro fílmico, incluindo: cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens (Bordwell e Thompson, 2013).
[45] Minutagem: 06:47 a 06:50.
[46] Minutagem: 07:52 a 08:04.
[47] Minutagem: 08:24 a 08:46.
[48] Minutagem: 19:35 a 19:39.

principais recursos. Ao conjecturar sobre a identidade do Luz Vermelha, os narradores se perguntam: “Ninguém sabe a nacionalidade e muito menos a identidade desse jovem criminoso subdesenvolvido. Paraguaio? Brasileiro? Cubano? Ou mexicano?”[49].

Pode-se perceber, então, a conexão intrínseca entre a nacionalidade e a identidade do bandido, que independente de qualquer que fosse, seria latino-americano, periférico: subdesenvolvido. Não apenas seu país está enquadrado nessa classificação geopolítica, mas a si mesmo. É interessante, portanto, a inclusão dessa unidade identificada entre os países da região, principalmente tendo como base o caráter da América Latina (e posteriormente, América do Sul) nas relações internacionais do Brasil. Por muito tempo, foi basilar o entendimento das relações dos países latino-americanos como dependentes de um terceiro vértice: os Estados Unidos (Pinheiro, 2013). Com o fortalecimento da dicotomia entre Norte e Sul Global, e a condição latino-americana do Brasil dentro do Terceiro Mundo, tornam-se, portanto, a partir de 1960, com a Política Externa Independente, norteadoras da política externa. Assim, ainda que as diretrizes brasileiras de diplomacia estabelecessem a América Latina como um de seus focos de atuação internacional — tendo em vista a ideia cepalina de desenvolvimento, por meio das identificações tributárias, problemas comuns e a possibilidade de alguma ação coletiva —, o objetivo da PEI era alargar os contatos internacionais do Brasil, deixando de lado o foco regional, sendo apenas mais um dos elementos da estratégia de política externa (Pinheiro, 2013, p. 170).

Portanto, Sganzerla traça um perfil do Cinema Marginal e da sua missão em retratar as condições do terceiro-mundismo: a dependência, a miséria, o analfabetismo político e o pior de tudo, que o Brasil é parte desse cenário. Ao mesmo tempo, o filme oferece alguns vislumbres do interesse nacional os quais são mais priorizados com a mudança de gestão do início do regime militar, em específico, as políticas tomadas durante o governo Costa e Silva. Isto foi possível, então, por meio de um desenvolvimento restrito, que buscava robustecer a economia antes de voltar-se para as desigualdades sociais, além de dar prioridade ao processo da economia política, com a ideia de “Brasil Grande Potência”, com a ampliação de uma base de relativa autonomia e a associação  ao capital estrangeiro e um capitalismo monopolista do Estado, mantendo a diplomacia como um instrumento de expansionismo econômico (Cervo e Bueno, 2014).

Entretanto, o processo inicial de desenvolvimento restrito e a necessariamente econômico trouxe consequências, que remontam aos anos 50 de industrialização com JK e a, até mesmo, a questão petrolífera com Vargas. O filme desperta certos desconfortos para a

[49] Minutagem: 21:16 a 21:23.

história geopolítica brasileira, como por exemplo: “Eu só mudo se tiver um cataclisma: é que a Amazônia também é Brasil, o Nordeste tá passando fome. O petróleo é nosso!”[50] e “Esse gigante verde e caudaloso, quando é que vai despertar?”[51]. Ambas as falas tocam em interesses nacionais, como eles dialogam com as condições de vida da população e como estas são responsabilidade e reflexos tanto da política externa quanto das condições conjunturais da política internacional. A principal crítica vem, então, da figura política proeminente da narrativa: J.B. da Silva, o chefe da facção criminosa e candidato à presidência.

O personagem é introduzido chegando no aeroporto, vindo da Espanha, onde afirma ter estado em um encontro com seu amigo de longa data, o ex-presidente argentino Peron, que viria ao Brasil posteriormente para a inauguração da filial do Banco Latino[52]. Candidato da Boca do Lixo à presidência, tem um discurso apelativo, sensacionalista, caricato das figuras políticas: “No meu governo vou acabar com guerras, atentados e revoluções! Sim, porque eu tenho um lema: o petróleo é nosso!”[53]. É uma figura polêmica, acusado de ter participado e orquestrado o atentado à vida de seu oponente político, além de dado o contexto que, na Revolução de 30, traiu os paulistas. Sua campanha política é de discursos conversadores, menções de não permitir que o Brasil vire um Vietnã, ao mesmo tempo que o telespectador tem a revelação de seu envolvimento com a Mão Negra, a facção criminosa localizada na Boca do Lixo.

Mas, possivelmente, de seu discurso falacioso e manipulador, que aparentemente é atraente, dois deles são mais emblemáticos: “Um país sem miséria é um país sem folclore, e um país sem folclore, o que que nós podemos mostrar pro turista?”[54] e “Viva a pobreza! Meu verdadeiro sonho era formar os Estados Unidos da América Latina”[55]. Em primeiro momento, intensifica a ideia da política brasileira em espelho das políticas estadunidenses, a dependência existente da potência americana enfrentada, então, não apenas pelo Brasil, mas pela América Latina. Além disso, pode-se pensar, novamente, na constância da unificação regional e o reforço do Brasil como integrante de um grupo dependente, subdesenvolvido e do Terceiro Mundo, que, apesar de suas diversas tentativas aparenta ser pobre. Mais ainda, alfineta que o desenvolvimento não é o interesse principal do Estado no que se refere às melhores condições de vida e às produções sociais, que a pobreza é o caminho mais seguro,

[50] Minutagem: 42:25 a 42:36.
[51] Minutagem: 42:37 a 42:42.
[52] Não se tem certeza se o Banco Latino mencionado é uma referência ao então Banco Francês e Italiano para a América do Sul, que posteriormente foi denominado Banco Latino, o qual possuía filiais em Caracas, Barcelona, Barquisimeto, Maracaibo, Puerto Cabello, Puerto la Cruz e Valência, fundado em 1950 (Intesa Sanpaolo, 2021).
[53] Minutagem: 46:43 a 46:52.
[54] Minutagem: 1:12:43 a 1:12:52.
[55] Minutagem: 1:19:54 a 1:20:00.

possibilitaria muito mais do que um desenvolvimentismo. Intensifica, portanto, a Estética da Fome do Cinema Novo com a Estética do Lixo[56] (Rocha, 2017).

Ademais, a figura emblemática do candidato é curiosa pois pressupõe ainda um governo democrático, o qual com eleições e campanhas políticas permitiria ao povo escolher suas plataformas de campanha para qual votar. O discurso do candidato, como exposto acima, varia do protecionismo e nacionalismo até a bipolaridade, contra o comunismo, contra as revoluções e atentados políticos — sendo que o mesmo o faz. Em complemento, a própria revelação de sua condição de chefe da máfia parece ser a cereja no bolo: tirando sarro de qualquer discurso anti-corrupção, da credibilidade da elite política e da burguesia. E é nesse contexto da sua ligação com o crime organizado que entra em contato com o Luz Vermelha, além da relação de Janete Jane com ambos os homens.

Assim, percebemos o contraste entre os homens: J.B pode ter começado sua vida na pobreza, participando do tráfico e crescendo no crime, mas também encontrou um melhor jeito de arrecadar dinheiro e fama, na política. Por outro lado, Luz Vermelha nasceu na favela, cresceu sem informação, durante o longa temos diversas provas de seu analfabetismo funcional. Ele escreve, mas tudo está errado. Ele vai ao cinema, e vê filmes legendados. Ele fala francês, às avessas. Seu "jogo", como perguntado pelos narradores, não existe. "Só queria ser famoso, mas hoje sei que não sou nada"[57], é sua declaração. Que para quem não pode fazer nada, que a impotência de uma vida miserável num país subdesenvolvido como o Brasil, é preciso avacalhar, se esculhambar. Que seria "a bomba da fome que separa o Terceiro Mundo do resto do mundo"[58]. Em diversos momentos, observamos um *voiceover* diegético interno, ou seja, o processo subjetivo do personagem falando consigo mesmo, e até em determinado momento, conosco diretamente, quebrando a quarta parede do cinema[59], no qual entra em diversas digressões auto reflexivas.

Pergunta-se quem é, comparando as receptividade dos vilões estrangeiros vistos no cinema de forma positiva, e com sua própria reputação. Sabe que sua condição, sempre em comparação, é uma fração do que poderia ser. "A vida não é mole não. Mole pro Matarazzo, pro Rockfeller"[60], ou seja, para as elites burguesas, para os banqueiros investidores.

[56] A Estética do Lixo é a intensificação da Estética da Fome pensada por Glauber Rocha, que trataria de fazer um cinema esteticamente sobre as condições da fome: a pobreza, a miséria, o analfabetismo, o cangaço, a seca. (Rocha, 2017),
[57] Minutagem: 51:32 a 52:00.
[58] Minutagem: 55:20 a 55:25.
[59] O conceito surge do teatro, a ideia de que em uma peça de teatro se constituiria uma realidade paralela na qual está contida entre três paredes sólidas (o cenário) e uma quarta parede "invisível", entre o público e os atores. Para o cinema, na *mis-en-scène*, a cena bastaria em si mesma, autobastante, contida em seu próprio mundo, sem exibir qualquer tipo de interesse pelo telespectador (Xavier, 2003 *apud* Piccinin e Steindorff, 2017).
[60] Minutagem: 51:08 a 51:13.

Observamos como no decorrer do longa, encontra parceria em Janete Jane, que, quando o traí, também provoca a sua exposição. Luz Vermelha mata sua antiga amante, o motivo de haver retratos falados de si, e foge de volta para a favela em que nasceu, e planeja seu suicídio, ideia pensada ao decorrer da trama inteira. A perseguição final que tem com a polícia nunca terminaria em sua prisão, como no caso real. O suicídio é bem sucedido, e quando o Delegado Cabeção morre, chegamos a conclusão: para o bom ou o ruim, o destino para o Terceiro Mundo é o mesmo.

E enquanto os antagonistas falecem, a ficção científica do filme ganha seu fim. Durante a narrativa, diversas vezes é noticiado um objeto voador não identificado (OVNI) rondando os céus paulistas, que leva a uma pequena revolução popular: o povo invade os parques, invade os lugares públicos que a classe média e alta não querem ver contaminada pelo lixo. O caos é instaurado, "ninguém sabe o que vai acontecer! Fascismo ou Comunismo!"[61], e o longa finaliza com o povo tomando conta de espaços os quais, aparentemente, não deveria se encontrar. O exército, a representação da força estatal, derruba o OVNI. São Jorge, o patrono de Jorginho, Luz Vermelha, queima. "Conclusão: Sozinho a gente não vale nada."[62].

Tal qual a Política Externa do período, que passa por Passos fora da Cadência (Cervo e Bueno, 2014), Sganzerla cria um filme que foge do movimento crítico elitizado. Possibilita a identificação do povo, e demonstra a sociedade brasileira como ela, em sua maioria, de fato é: podre, perdida, em meio ao lixo, em meio ao caos. O entretenimento consumido é vindo de fora, nos letreiros da Boca do Lixo, filmes de pornochanchada como parte do divertimento da camada trabalhadora. O Estado Nacional se concentra em segurança internacional, no conflito Leste-Oeste, no liberalismo econômico e no investimento de capital externo para projetos faraônicos, e o Cinema se pergunta: e o desenvolvimento? Ou, melhor ainda, o desenvolvimento social?

**Recapitulação: Das análises e do Discurso:**

Neste capítulo observamos como a metodologia combinada da Análise de Conteúdo e da Análise de Discurso levaram a escolha dos longas *O Homem do Sputnik* (1959) de Carlos Manga e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla para serem analisados sob a perspectiva da criação de uma identidade nacional brasileira. Assim, a análise dos longas também contou com a aplicação da AD para a compreensão e interpretação dos sentidos

[61] Minutagem: 1:29:43 a 1:29:48.
[62] Minutagem: 1:30:29 a 1:30:34.

desenvolvidos pela trama, com seus aspectos críticos para a sociedade brasileira e a política externa.

Dessa forma, *O Homem do Sputnik* enquadra-se em um Brasil do final da década de 1950, com o cenário internacional tomado pela Guerra Fria e o contexto da Corrida Espacial e os desenvolvimentos tecnológicos entre as grandes potências mundiais. Acompanha, por meio de uma narrativa cômica e satírica, a jornada do casal principal de caipiras cariocas que encontram-se no poderio do satélite espacial russo, o sputnik. Não obstante, como que o casal foi bombardeado de ofertas, seduções e ameaças — no melhor estilo de política internacional — por parte de potências como Estados Unidos, União Soviética e França. O longa oferece um panorama da sociedade brasileira da época, as consequências do desenvolvimento e dependência, da inserção brasileira na política internacional e da própria conjuntura política internacional. As próprias condições de direcionamento da Política Externa Brasileira são, em maior e menor grau, abordadas e, dentro do objetivo de pesquisa, analisadas.

Em sequência, *O Bandido da Luz Vermelha* aborda um contexto histórico quase que completamente diferente, apenas 9 anos depois. Em outro contexto de produção, e após o Golpe que instaurou o Regime Militar no Brasil, o longa demonstra outras questões pertinentes: ao invés de voltar-se para os problemas das grandes potências, focaliza suas lentes nos problemas brasileiros e como a inserção brasileira no terceiro mundo afeta a sociedade. Em uma estética de desordem, acompanhamos Luz Vermelha, um bandido nacional, cometendo seus crimes de invasão domiciliar, assassinato, estupro e roubo. Seguimos, também, personagens políticos corruptos, prostitutas e policiais em um contexto de desordem na Boca do Lixo e com fragmentos de ficção científica, enquanto se discute política nacional e internacional. Oferece, então, uma análise anti-sistêmica da política internacional, faz referência às buscas de independência na política externa brasileira e as impossibilidades de sua condição.

A construção da interpretação dos longas e suas características foram possibilitadas pela pré-análise, exploração de material e final retomada dos resultados, que possibilitou a visualização dos filmes. Assim, após ver os filmes, iniciou-se o processo de análise com base na conjuntura política nacional, as estratégias da política externa, a conjuntura de inserção internacional tendo em vista o contexto de Guerra Fria e os mais diversos símbolos definidores à época, para a criação de sentido no discurso dos longas. Assim, o capítulo se finaliza por ser a aplicação do aparato teórico que possibilita a inferência do cinema como meio de formação de identidade nacional e o momento a qual se refere e se externaliza, tendo em vista o seu contexto histórico, observado nos capítulos anteriores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procurou analisar como o cinema brasileiro procurou retratar nas diversas frentes do desenvolvimento brasileiro nas primeiras décadas da Guerra Fria, desde a perspectiva econômica com a industrialização até a questão identitária da Política Externa Brasileira. Neste sentido, buscou-se a estruturação de uma indústria cinematográfica brasileira, aos moldes estadunidenses, para a produção de filmes nacionais para o fomento da economia e para demonstrar as narrativas brasileiras que formaram um conjunto simbólico de nossa cultura.

Para isso foi feito, primeiramente, uma revisão teórica sobre o papel das identidades nacionais e internacionais sob a perspectiva construtivista. Assim, foi possível observar como o desenvolvimento das identidades são basilares na inserção dos Estados no Sistema Internacional, por meio de suas políticas externas. Tendo esta perspectiva em mente, apresentou-se como a Role Theory se insere nas relações internacionais entre os países, e pode possibilitar condições para a Diplomacia Cultural e o desenvolvimento de Indústria Culturais. Esse contexto inicial demonstra como o uso da cultura, e as expressões culturais, tal qual o cinema, são elementos importantes da prática internacional e de seus estudos.

Em seguida, foi necessário apresentar as condições conjunturais e contextuais na qual se inseriu a Política Externa Brasileira do período estudado. Esse esforço foi feito por meio da situação paradigmática na qual Cervo (2003) situa as relações internacionais do Brasil, em primeiro lugar. Após a compreensão dos paradigmas, evidencia-se a inserção do presente estudo no Nacional-Desenvolvimentismo, e suas condições de existência. Assim, esse entendimento basilar permite melhor compreensão dos governos analisados. Compreendeu-se necessária a contextualização do Brasil em tempos de Segunda Guerra Mundial, ainda sob a tutela do Estado Novo de Vargas e sua transição para os primeiros anos de Guerra Fria durante o mandato de Eurico Gaspar Dutra. Após, focou-se na volta de Getúlio Vargas ao poder, seu suícidio, as possibilidades abordadas por Juscelino Kubitschek e a culminância desse processo na Política Externa Independente de Jânio Quadros e João Goulart.

Ainda, para situar as condições da Indústria Cultural Brasileira de Cinema, foi destacado o processo de industrialização do cinema e suas materialidades. Para tal processo, fez-se necessário contextualizar as fases presentes do cinema brasileira, como a importância da chanchada, do Cinema Novo, Cinema Marginal e suas características críticas e integrantes da simbologia da identidade nacional. Esse contexto foi necessário para assentar a base

teórica na historiografia brasileira e suas próprias condições. Dessa forma, também se possibilitou a compreensão das condições nas quais foram produzidos os longas analisados.

Portanto, o último capítulo concentrou-se nas análises dos filmes inseridos no contexto descrito anteriormente. Explicou-se as condições metodológicas, por meio da Análise de Conteúdo de forma inicial e o detalhamento posterior possibilitado pela Análise de Discurso. Descreveu-se, assim, as condições da pesquisa, as dificuldades e as possibilidades para o consumo dos filmes e a análise proposta. Após listar a dificuldade em encontrar filmes para a década de 40, tendo em vista sua disponibilidade, finalizou-se nos filmes *O Homem do Sputnik* (1959) e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968).

Dessa forma, o objetivo inicial de entender como o cinema brasileiro representou a identidade nacional e internacional brasileira do recorte temporal explicitado é alcançado. As análises possibilitaram a compreensão do cinema como um aparato de estudo histórico, capaz de oferecer perspectivas não sistêmicas das condições descritas nos livros de história e manuais de Política Externa Brasileira, ao demonstrar as visões de cineastas incluídos na camada social afetada. Além disso, aponta o valor de construção simbólica da identidade nacional brasileira e a compreensão das identidades internacionais construídas pelo Brasil em nível individual e coletivo. A inclusão da discussão industrial na produção cinematográfica ultrapassa o foco artístico e estético e reforça o processo produtivo e de consumo, que torna o filme um produto, e uma forma de combater o subdesenvolvimento ao fomento à indústria cinematográfica.

Situam, ainda, a forma na qual o Brasil se insere no Sistema Internacional e como se posiciona na conjuntura de Guerra Fria, tendo em vista suas limitações e sua relação frente aos Estados Unidos. Apontam, ainda, a importância das relações internacionais e suas consequências na vivência nacional, e como a informação — ou sua falta — afeta a compreensão da sociedade de suas próprias vivências. Demonstra, ainda, que o saber político, seja da política internacional ou nacional, está presente na arte, na filmografia e na história industrial da mesma.

Espera-se que, no futuro, esta pesquisa sirva ao seu propósito de expandir o campo de estudo das relações internacionais e do cinema, em específico, do Cinema Brasileiro e da Política Externa Brasileira. Existem, ainda, diversas lacunas e campos de estudo os quais demandam atenção, na exploração de diversos outros filmes e suas diferentes interpretações do recorte temporal escolhido. Evidentemente, o crescimento da temática indica boas perspectivas futuras, e a compreensão da diplomacia e da indústria cultural sob a perspectiva do Brasil tornam-se essenciais.

**REFERÊNCIAS**

ACERVO - JORNAL O GLOBO. Cyll Farney, o galã da Atlântida que arrastava multidões ao cinema no Brasil. 2020. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/cyll-farney-gala-da-atlantida-que-arrastava-multidoes-ao-cinema-no-brasil-22461210>. Acesso em: 24 jul. 2024.

ADLER, Emanuel. **O Construtivismo no Estudo das Relações Internacionais.** Lua Nova. 47 – 99, p. 201-246, 1999.

ADOROCINEMA. Carlos Manga. 2015. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-569131/>. Acesso em: 23 jul. 2024.

AMLEF (Acervo Museológico dos Laboratórios de Ensino de Física, UFRGS). Coleção Glossário: SPUTNIK. 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/amlef/glossario/sputnik/>. Acesso em: 5 jul. 2024.

ANG, I., ISAR, Y. R., & MAR, P. Cultural diplomacy: Beyond the national interest? International Journal of Cultural Policy, 21(4), 365–381. 2015.

AUGUSTI, Alexandre Rossato. **Cinema *noir*:** uma avaliação do gênero na perspectiva do hedonismo. São Leopoldo: Verso e Reverso, vol. 32, n.79, jan/abril, 2018.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papirus, 5.ed, 2010.

BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. São Paulo: Edições 70, 2011.

BINI, Thaís Bertozzi. **Operação Condor:** A participação brasileira. 60 pags. 2015. Tese (Graduação em Relações Internacionais) - Curso de Relações Internacionais, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2015.

BRASIL. [Constituição Federal (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil.** Brasília, DF: Presidência da República [2024]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 20 set. 2024.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema:** Uma Introdução. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

CATANI, Afranio Mendes. A Vera Cruz e os Estúdios Paulistas nos anos 1950. *In:* RAMOS, Fernão Pessoa & SCHVARZMAN, Sheila (org). **Nova História do Cinema Brasileiro**: volume 1. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 345-391.

CERVO, Amado Luiz. **Política Exterior e relações internacionais do Brasil**: enfoque paradigmático. Rev. Bras. Polít. Int. 46(2), p. 5-25. 2003.

CERVO, Amado & BUENO, Clodoaldo. **História da Política Exterior do Brasil.** Brasília, Ed. UNB. 2002. CORONATO, D. R. A política externa das últimas décadas do Império Brasileiro (1870-1889). Revista Eletrônica da ANPHLAC (2014).

EDITORIAL Enciclopédia Itaú Cultural. **Instituto Itaú Cultural**, 2024. Rogério Sganzerla. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15983/rogerio-sganzerla>. Acesso em: 6 set. 2024.

FARIAS, Rogério de Souza; ZÉTOLA, Bruno. **Diplomacia cultural:** uma arena de debates na Ditadura Militar. Brasiliana: Journal for Brazilian Studies. vol.10, n.2, 2021. p.258-276.

FAUSTO, Boris. A Vida Política. *In:* GOMES, Angela de Castro (coord). **Olhando para Dentro (1930-1964).** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. 1ed. p. 91-141.

FAUSTO JUNIOR VIDEOMAKER. Cajado Filho. Novembro, 2018. Disponível em: <https://faustojunior.com/blog/cajado-filho/>. Acesso em: 23 jul. 2024.

FIALHO, José Henrique. O Homem do Sputnik: O último suspiro da Atlântida. 2006. Disponível em: <https://decadade50.blogspot.com/2006/09/o-homem-do-sputnik-o-ltimo-suspiro-da.html/>. Acesso em: 5 jul. 2024.

FUNARTE. Biografia de Oscarito | Brasil Memória das Artes. 2016. Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/biografia-de-oscarito/>. Acesso em: 23 jul. 2024.

G1 Rio. Morre no Rio a atriz Norma Bengell. 2013.Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/10/morre-no-rio-atriz-norma-bengell.html>. Acesso em: 29 jul. 2024.

GATTI, Maria Antonia Girardello. **Double Agent: Literature in the Americas in the Early Cold War.** Tese (Doutorado em Filosofia) - Department of Romance Languages and Literatures and Department of History, Harvard University. Cambridge, 2023.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** Atlas. 2008.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema:** Trajetória no Subdesenvolvimento. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2.ed. 1996.

HIRST, Mônica. **O pragmatismo impossível:** a política externa do segundo governo Vargas (1951-54). Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1990.

HUDSON, Valerie. **Foreign Policy Analysis**: Classic and Contemporary Theory. Reino Unido: Rowman & Littlefield, 2ed. 2014.

INTESA SANPAOLO. **Intesa SanPaolo,** 2021. Archivio storico Intesa Sanpaolo. Caracas: Banco Francês e Italiano para a América do Sul, mais tarde Banco Latino. Disponível em: <https://internationalhistory.intesasanpaolo.com/world-map/detail/IT-ISP-MAPPAESTERA-0000327/caracas-banco-frances-e-italiano-para-america-del-sur-poi-banco-latino>. Acesso em: 10 set. 2024.

JANGADA. O Bandido da Luz Vermelha. Jangada: Festivais. 2020. Disponível em: <https://www.jangada.org/movies-pt/o-bandido-da-luz-vermelha>. Acesso em: 6 set. 2024.

KINOPLEX. Nossa História - Kinoplex. 2016. Disponível em: <https://www.kinoplex.com.br/centenario/nossa-historia.html>. Acesso em: 30 set. 2024.

LAFER, Celso. **A identidade internacional do Brasil e a Política Externa Brasileira:** passado, presente e futuro. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2004.

LARSEN, Henrik. **Foreign Policy and Discourse Analysis**: France, Britain and Europe. Londres: Routledge, 1997.

MESQUITA, Rafael. **A identidade internacional do Brasil:** uma síntese da literatura. Rev. Carta Inter., Belo Horizonte, v.11, n.3, 2016. p. 5-31.

MILANI, Carlos R. S.; PINHEIRO, Letícia. Política externa brasileira: os desafios de sua caracterização como política pública. **Contexto Internacional**, v. 35, p. 11-41, 2013.

MILLER, Tom. Critical Discourse Analysis. In: ____. Functional Approaches to Written Text: Classroom Applications. Washington: United States Information Agency, 1997. p. 78 a 92.

MOREIRA, H; CALEFFE, L.G. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **O Perigo é Vermelho e vem de Fora:** O Brasil e a URSS. Locus: revista de história. Juiz de Fora. v.13, n.2, p.227-246, 2007.

MOURA, Gerson. **Autonomia na Dependência:** A Política Externa Brasileira de 1935 a 1942. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil:** A penetração cultural americana. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MOURA, Gerson. **Sucessos e ilusões:** Relações internacionais do Brasil durante e após a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991.

NYE Jr., S. **Soft Power: The Means to Success in World Politics.** Abril. 2004. Entrevistador: Joanne Myers. Nova Iorque: Carnegie Council, 2004.

O GLOBO. Bandido da luz vermelha: A morte do criminoso que aterrorizou São Paulo. O Globo: 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/blog-do-acervo/post/2023/01/bandido-da-luz-vermelha-a-morte-do-criminoso-que-aterrorizou-sao-paulo.ghtml>. Acesso em: 6 set. 2024.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção: Rogério Sganzerla. São Paulo: Urânio, 1968. YouTube, 92 min. Disponível em: https://youtu.be/pSbBA4OiqBc.

O HOMEM DO SPUTNIK. Direção: Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida, 1959. Youtube, 93 min. Disponível: https://youtu.be/f_S4Ju7EZI4.

ONUF, N. **Constructivism: A User's Manual.** Kubálková, V.; Onuf, N.; Kowert, Paul. (Eds). International Relations in a Constructed World. New York: M.E. Sharp, p. 58–78, 1998.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos.** 5º ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

OURIVEIS, Maíra. **Soft power e indústria cultural: a política externa norte-americana presente no cotidiano do indivíduo.** Revista Acadêmica de Relações Internacionais, Florianópolis, ed. n. 4, v. 2, setembro, 2013. p.168- 196.

PEREIRA, Lara Rodrigues. **Características do Instituto Nacional de Cinema Educativo:** organização administrativa e categorização de suas narrativas. Florianópolis: Revista Eletrônica de Educação, v. 14, jan/dez. 2020. p.1-16.

PICCININ, Fabiana; STEINDORFF, Gabriel. **O narratário como confidente: metaficção e quebra da quarta parede em *House of Cards*.** Blumenau: Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação, v.11, n.1, p.148-160, jan/abr. 2017.

PINHEIRO, Letícia. **Política Externa Brasileira (1889-2002).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

PINHEIRO, Letícia. O Brasil no Mundo. *In:* GOMES, Angela de Castro (coord). **Olhando para Dentro (1930-1964).** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. 1ed. p. 143-177.

POZZO, Renata Rogowski. **O poder de narrar: geopolítica da distribuição cinematográfica no Brasil.** Liinc em Revista, Rio de Janeiro, v.16, n.1, e.5144, maio, 2020.

ROCHA, Luís Geraldo. **Cinema brasileiro: política, transgressão e erotismo durante o regime militar (1964-1985)**. João Pessoa: NAMID, UFPB. Vol. 13, n.9. set/2017. p.55-72.

RODRIGUES, Júlio César de Andrade *et al*. A construção dos sentidos na montagem cinematográfica: uma análise do filme "A Hora do Pesadelo" (2010). *In:* Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belém, 2019.

SANTOS, Marcos Francisco. **A Psicologia Social do Complexo de Vira-Lata:** Conciliando Distintividade Positiva e Justificação do Sistema. 54 pags. 2019. Tese (Graduação em Psicologia) - Departamento de Psicologia - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

SÁ NETO, Arthur Autran Franco de. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, São Paulo. 2004.

SEKHRI, Sofiane. **The role approach as theoretical framework for the analysis of foreign policy in third world countries**. African Jorunal of Political Science and International Relations. vol.3, n.10, p. 423-432, 2009.

SILVA, Alberto. **Cinema e humanismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

SILVA, Alexandra de Mello e. **Um Estudo sobre a Operação Pan-Americana no Contexto da Política Externa de JK.** Contexto Internacional, Rio de Janeiro, vol. 14, n.2, ju/dez, pp. 209-239, 1992.

SP ESCOLA DE TEATRO. Série Grandes Atrizes: Zezé Macedo. 2022. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/serie-grandes-atrizes-zeze-macedo>. Acesso em: 24 jul. 2024.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo Sedutor:** A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIEIRA, João Luiz. A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1950). *In:* RAMOS, Fernão Pessoa & SCHVARZMAN, Sheila (org). **Nova História do Cinema Brasileiro**: volume 1. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 345-391.

VIZENTINI, Paulo G. F. **O nacionalismo desenvolvimentista e a política externa independente (1951-1964)**. Rev. Bras. Polít. Int. 37(1). 1994. p.24-36.

VIZENTINI, Paulo G. F. A Política Externa do Governo JK (1956-61). *In:* ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon (org). **Sessenta anos de Política Externa Brasileira vol. 1 (1930-1990)**: Crescimento, Modernização e Política Externa. São Paulo: Núcleo de Pesquisa em RI - USP, 1ed, 1996.

VIZENTINI, Paulo G. F. **O Sistema de Yalta como condicionante da política internacional do Brasil e dos países do Terceiro Mundo**. Brasília: Rev. Brasileira de Política Internacional. vol. 40, n.1. jun. 1997.

ZEHFUSS, Maja. **Constructivism in International Relations:** The politics of reality. Londres: Cambridge University Press. 2002.