



CINEBIOGRAFIAS FICCIONAIS E A REPRESENTAÇÃO DA ERA VARGAS NA CONTEMPORANEIDADE¹

Fictional biopic films and the representation of the Vargas Era in contemporaneity

Cinebiografías ficcionales y la representación de la Era Vargas en la contemporaneidad

Me. Márcio Zanetti Negrini
Doutorando PPGCOM-PUCRS
marcioznegrini@gmail.com

Dra. Cristiane Freitas Gutfreind
Professora-pesquisadora PPGCOM-PUCRS
cristianefreitas@puers.br

Resumo

Nosso objetivo é identificar as recorrências estéticas e narrativas do período denominado Era Vargas num conjunto de filmes brasileiros que reconhecemos como cinebiografias de ficção. Propomos entender em quais circunstâncias sociais e afetivas os filmes surgem de modo a ressignificar a experiência traumática da ditadura varguista. A discussão é realizada especialmente por meio de Rancière (2012; 2013) e Kracauer (2001), pois os autores possibilitam-nos uma leitura crítica do social em vista dos afetos e da materialidade das imagens fílmicas. Na contemporaneidade, há dissonâncias em relação a como o cinema brasileiro vinha tratando a temática da Era Vargas. Desse modo, notamos atualizações afetivas implicadas ao trabalhismo no cenário político brasileiro, em filmes que privilegiam os aspectos íntimos das personagens através do ficcional e do cotidiano.

Palavras-chave: Cinebiografias. Memória. Era Vargas

Abstract

Our goal is to identify the aesthetic and narrative recurrences of the period known as Vargas Era, in a group of Brazilian films that we recognize as fictional biopic films. We propose to understand in which social and affectional circumstances the films emerge, in order to give new meanings to the traumatic experience of the Vargas's dictatorship. The discussion is carried out especially by means of Rancière (2012; 2013) and Kracauer (2001), because these authors allow us to have a critical reading of the social aspects through the affections and

¹ O presente artigo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 e do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq).



materiality of the filmic images. In contemporary times, there are dissonances about how Brazilian cinema had been dealing with the theme of the Vargas Era. Thereby, we have noticed affectional updates implicated to the *trabalhismo* in the Brazilian political scenario, in films that privilege intimate aspects of the characters by means of the fictional and the everyday life.

Key words: Biopic films. Memory. Vargas Era.

Resumen

Nuestro objetivo es identificar las recurrencias estéticas y narrativas del período denominado Era Vargas en un conjunto de películas brasileñas que reconocemos como cinebiografías de ficción. Proponemos entender en qué circunstancias sociales y afectivas las películas surgen de modo a resignificar la experiencia traumática de la dictadura varguista. La discusión se realiza especialmente a través de Rancière (2012, 2013) y Kracauer (2001), pues los autores nos posibilitan una lectura crítica del social en vista de los afectos y de la materialidad de las imágenes fílmicas. En la contemporaneidad, hay disonancias en relación a cómo el cine brasileño venía tratando la temática de la Era Vargas. De ese modo, notamos actualizaciones afectivas implicadas al *trabalhismo* en el escenario político brasileño, en películas que privilegian los aspectos íntimos de los personajes a través de lo ficcional y lo cotidiano.

Palabras clave: Cinebiografías. Memoria. Era Vargas

1 INTRODUÇÃO

Neste artigo, buscamos a compreensão das recorrências com que o período chamado de Era Vargas é apresentado nas cinebiografias de ficção e como isso se insere nos contextos políticos do Brasil, a partir da década de 1960. Compreendemos que as materialidades das imagens dos filmes produzem narrativas que dizem respeito a aspectos íntimos ligados aos personagens nos diferentes momentos da política brasileira em que os filmes surgiram. Em vista das reminiscências de Getúlio Vargas no imaginário político brasileiro, buscamos realizar um resgate que observa, também, na atualidade, como alguns filmes elaboram tal período através de narrativas biográficas ficcionais.

A Era Vargas é reconhecida como o período de 1930 a 1945, no qual, continuamente, Getúlio Vargas esteve à frente do poder executivo como chefe do Governo Provisório (1930-1934), do Governo Constitucional (1934-1937) e do Estado Novo (1937-1945). Esse período da história brasileira também pode ser compreendido até 1954, ano do suicídio de Getúlio e do desfecho de seu retorno democrático ao poder por meio da eleição de 1950. Contudo, o debate sobre a Era Vargas pode ir além dessa delimitação. Autores como Jorge Ferreira

(2005) contextualizam a influência de Getúlio Vargas na política brasileira pelo trabalhismo² até o golpe civil-militar de 1964. Desse modo, entendemos a Era Vargas em seu sentido mais amplo.

Quanto às biografias fílmicas ficcionais, cujas representações têm como pano de fundo esse período, são entendidas aqui sob o ponto de vista das produções de memórias. Isso nos permite compreender que os anos em que Getúlio Vargas esteve à frente do poder de Estado amplificam-se em diferentes temporalidades. Nossa abordagem teórico-metodológica, na perspectiva de Jacques Rancière (2012), parte do entendimento da Era Vargas como um imaginário que se atualiza em filmes biográficos ficcionais. Assim, as cinebiografias são observadas como vetores de produções históricas, pois são potências de ressignificação crítica da história.

Nossa compreensão dos filmes biográficos ficcionais, como estratégia narrativa para reelaboração da experiência histórica, retoma a seguinte reflexão:

O filme biográfico é um instrumento desse cinema baseado em personagens cuja existência é legitimada pela história, e constrói imagens que permitem compreender essa história – muitas vezes, servindo de contraponto à história oficial. Esse gênero, híbrido por excelência, transita entre o filme político, o dramático-social, e, naturalmente, o histórico. O filme biográfico permite, portanto, identificar fenômenos históricos, definir e desmistificar a permanência de certos traços e estilos culturalmente determinados (GUTFREIND, 2013, p. 100).

Nesse sentido, realizamos um mapeamento de filmes biográficos que ensejam suas narrativas por meio da presença de Getúlio Vargas nas histórias de vida dos protagonistas. Percebemos uma certa recorrência nessas narrativas que privilegiam a dimensão íntima desses personagens, cuja existência é documentada pela historiografia, diluindo-a no contexto político e histórico. Assim, compreendemos, por meio da perspectiva de Jacques Rancière (2012, p. 75), que o filme biográfico “[...] embaralha o campo consensual do que é dado como a linha que separa o documentário da ficção”. Aproximamos tal entendimento ao argumento de Siegfried Kracauer (2001, p. 93) sobre a “fiscalidade” afetiva da imagem cinematográfica em sua relação com a narrativa. Isso possibilita perceber a dimensão sensível dos filmes como documentos afetivos de elaboração social no momento em que foram produzidos.

² Jorge Ferreira trata da influência do getulismo na elaboração de uma cultura política que implicou na criação do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Com isso, evidencia um contexto popular e democrático após o regime do Estado Novo, até o golpe civil-militar (1945-1964).

Com base nessa reflexão teórico-metodológica, propomos trabalhar o objeto fílmico na medida em que ele possibilita observar diferentes temporalidades. Tal fato produz uma análise que interpõe o momento histórico que as cinebiografias representam, através de suas imagens e narrativas, às circunstâncias em que surgem suas aparições no social.

Nesse caminho, formamos um conjunto de filmes com um mapeamento do que delimitamos como cinebiografias ficcionais inscritas em representações da Era Vargas: *O Caso dos Irmãos Naves* (PERSON, 1967), *Parahyba Mulher Macho* (YAMAZAKI, 1983), *Memórias do Cárcere* (SANTOS, 1984), *Eternamente Pagu* (BENGELL, 1988), *Olga* (MONJARDIM, 2004) e *Getúlio* (JARDIM, 2014). São filmes cujos personagens viveram no período político-social do Brasil em que Getúlio Vargas esteve frente à liderança do Estado e que, ainda, em alguma medida, sinalizam em suas narrativas as implicações de tal momento histórico e político na vida dos personagens protagonistas. Nesse grupo, como veremos adiante, notamos que o filme *Getúlio* (JARDIM, 2014) insere uma nova problemática dentro das recorrências temáticas dos filmes biográficos que contemplam a Era Vargas, pois utiliza como recurso estético as memórias do ex-presidente. Portanto, propomos compreender esse filme em seu diálogo com o contexto socioafetivo brasileiro atual.

2 TRAÇOS DO LEGADO DE GETÚLIO VARGAS

O ex-presidente Getúlio Vargas assumiu a chefia do executivo a partir da articulação que resultou na Revolução de 30, o que demarcou o final da chamada República Velha ou República dos Coronéis. Tal período foi caracterizado pela alternância do poder executivo entre as oligarquias rurais de Minas Gerais e de São Paulo e, também, pela fragmentação nacional decorrente de atores políticos pautados por interesses econômicos locais. No mesmo sentido, os interesses sociais dos trabalhadores encontravam-se desarticulados em termos de representação política.

Segundo Angela de Castro Gomes (2014), com a ruptura do ciclo econômico do café, que teve como consequência o êxodo rural – o qual passou a demandar postos de trabalho nas cidades brasileiras – Getúlio Vargas visava a um novo ciclo de desenvolvimento político-social para o país. Marcado pela industrialização, em que pesem, especialmente, os investimentos nas áreas de infraestrutura e energia, o legado da Era Vargas decorre ainda da organização social da classe trabalhadora por meio dos sindicatos e da Justiça do Trabalho.

A relação afetiva do líder populista é criada contando com o trabalhismo e sua ação agregadora da sociedade, para a constituição de um Estado brasileiro unificado. Gomes (2014) afirma que Getúlio Vargas possibilitou a construção de um projeto de país em que a criação e a conservação da unidade nacional decorriam da centralização do Estado na figura dele como líder político. Esse projeto sustentou-se no exercício de regulação do Estado que se vinculava à identidade do líder populista: “Trata-se de entender o populismo como um mito político” (GOMES, 2014, p. 21). De acordo com a autora, esse mito político seria

[...] como um complexo e duradouro sistema de crenças, que é, por definição, um misto de ficção e realidade e que não está sujeito a uma lógica racional e/ou instrumental. Essa é uma construção que remeteria a grandes investimentos simbólicos em figuras “excepcionais”, guardando conexões com a moderna propaganda política (GOMES, 2014, p. 21-22).

Assim, as operações de comunicação social dos governos de Getúlio Vargas e suas ações de contingenciamento da oposição no Estado ditatorial viabilizaram sobre si a construção de um Estado nacional, cuja representação é pautada pela imagem do líder. Segundo Gomes (2014), para que fosse possível o estabelecimento da verticalidade do Estado nacional junto à imagem do ex-presidente, foi necessária a construção, de forma horizontal, do apoio da classe trabalhadora. Dessa forma, com suas demandas atendidas, os trabalhadores passaram a regular as operações de contrapartida socioafetiva que legitimaram o projeto varguista.

3 REPRESENTAÇÕES DA ERA VARGAS EM CINEBIOGRAFIAS FICCIONAIS

Após os 60 anos que decorreram entre o suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, e o lançamento do filme *Getúlio*, de João Jardim, em 2014, constatamos que o cinema brasileiro ainda tem poucas biografias fílmicas cujo recorte temporal de suas representações e elaborações do passado histórico seja a Era Vargas. No entanto, notamos que, já nos anos 1960, surgem os primeiros filmes cujas narrativas mostram personagens que sofreram com a repressão do regime ditatorial varguista. Trata-se de *O Caso dos Irmãos Neves* (PERSON, 1967) e *Memórias do Cárcere* (SANTOS, 1984). Esse último, como veremos adiante, foi lançado nos anos 1980, porém começou a ser produzido ainda na década de 60.

Em um país cuja breve experiência democrática sofrera novo golpe em 1964, promovido por forças militares com apoio de parte da mídia e da sociedade civil, alguns

filmes brasileiros passaram a pensar o seu presente, tendo em vista o passado recente inscrito na Era Vargas. Compreendemos, na perspectiva de reflexão que assumimos com Kracauer (2001), que tais filmes, ao mesmo tempo em que se inscrevem na temporalidade do período que representam por meio de suas narrativas, produzem alegorias que, através da relação imagem-narrativa, tratam das questões político-afetivas do momento histórico em que surgiram.

O projeto do longa-metragem *Memórias do Cárcere* foi elaborado pelo diretor Nelson Pereira dos Santos a partir de 1963, mas chegou às salas de cinema apenas em 1984, devido a fatores econômicos e à repressão política (SALEM, 1996). Adaptação do livro autobiográfico do escritor Graciliano Ramos, o filme elabora a experiência íntima da ditadura varguista na vida do protagonista, ao mesmo tempo em que revela o contexto político de exceção do regime militar pós-golpe de 1964.

O personagem biografado registra suas memórias pelas passagens nas prisões do Estado Novo. O filme recria as memórias de Graciliano Ramos e as circunstâncias de sua separação da família e do cerceamento de seu trabalho. Ao mesmo tempo, o registro da câmera foca o olhar subjetivo do personagem para aqueles que, como ele, estão no cárcere em decorrência do estado de exceção.

Em 1967, Luís Sérgio Person lançou *O Caso dos Irmãos Naves*. Essa obra é uma adaptação para o cinema do livro homônimo de João Alamy Filho, advogado dos irmãos mencionados no título do filme. Na narrativa, alegoricamente, temos a antecipação do agravamento da violência do regime militar após o AI-5³, por meio das representações de atrocidades decorrentes da tortura e das técnicas de coação do regime varguista. Assim, o filme mostra a violência discricionária de Vargas e, simultaneamente, revela a tortura utilizada pela Ditadura Militar instaurada em 1964. Desse modo, notamos que o cinema se apresenta como forma de visibilidade sensível, isto é, a materialidade fílmica potencializa ver afetos presentes nos sobressaltos da história.

O autoritarismo em que se encontrava o país durante o Estado Novo é mostrado com a prisão dos irmãos, sem que sobre eles recaísse qualquer ação judicial. Os personagens requisitavam a instauração de inquérito policial referente ao roubo de um caminhão, cuja propriedade era dos Naves em sociedade com um amigo. Com o sumiço do sócio e de uma soma em dinheiro, os irmãos sofreram com a coerção e a tortura perpetradas pela polícia, a

³ O Ato Institucional Número 5 foi promulgado em 1968. Pelo fato de ter outorgado amplos poderes ao governo ditatorial, o AI-5 agravou as condições de exceção do regime iniciado com o golpe militar de 1964.

fim de forjar suas confissões de culpa. O inquérito somente se tornaria um processo jurídico, questionando o estado de exceção infringido aos protagonistas, com a intervenção do advogado João Alamy Filho.

No ano de 1983, foi lançada a cinebiografia *Paraíba Mulher Macho*, da diretora Tizuka Yamazaki. Esse filme inscreve-se no período pré-revolução de 30 e mostra, a partir das relações íntimas de Anayde Beiriz, os conflitos e expectativas sociais que antecederam a ascensão de Getúlio Vargas como chefe do Governo Provisório. A professora, poetisa e jornalista paraibana viveu um romance com João Dantas, opositor de Vargas e representante das oligarquias rurais do estado da Paraíba. Com uma relação amorosa que, naquela época, afrontava os padrões morais da sociedade, Anayde Beiriz e João Dantas tiveram sua intimidade devastada pelas forças de apoio à sublevação de 1930. Disso decorreu o assassinato de João Pessoa, então governador da Paraíba e coligado a Getúlio Vargas, por João Dantas, militante das forças de conservação das oligarquias locais. Segundo o filme, o homicídio foi o estopim da convulsão que repercutiria no final da República Velha e no início da Era Vargas.

Anteriormente aos fatos que levaram João Dantas a assassinar João Pessoa, Anayde Beiriz era entusiasta do projeto de governo de Getúlio Vargas. O filme revela, assim, a dimensão afetiva da personagem diante da expectativa de uma transformação político-social no Brasil. Embora, em 1937, Vargas tenha consolidado um regime ditatorial no país, nas circunstâncias de sua ascensão revolucionária havia o questionamento da fraude eleitoral e a proposta de sufrágio universal. Nesse sentido, a cinebiografia de Anayde Beiriz possibilita-nos estabelecer conexões com o contexto em que o filme foi lançado, considerando as perspectivas de mudança que o Brasil vivia durante o arrefecimento da Ditadura Militar, nos primeiros anos da década de 80.

Nesse mesmo movimento de elaboração social da lenta abertura que ocorria nos últimos anos do regime militar, surgiu o filme *Eternamente Pagu*, cinebiografia de Patrícia Rehder Galvão, dirigida por Norma Bengell e lançada em 1988. A história de vida da escritora e jornalista comunica-se com a da paraibana Anayde Beiriz, na medida em que ambas afrontaram o conservadorismo da sociedade em que viveram. Isso se dá através do íntimo nas relações artísticas e amorosas das personagens. Porém, diferentemente de Anayde Beiriz, Pagu está inscrita na efervescência política e artística da cidade de São Paulo nos anos 1920. O filme percorre desde sua vivência no movimento modernista até sua inserção no

Partido Comunista Brasileiro, o que, por consequência, resultaria na perseguição que sofreu pelo autoritarismo varguista durante o Estado Novo.

A elaboração do passado ditatorial da Era Vargas ainda se faz presente no século XXI. Em 2004, foi lançado o filme *Olga*, dirigido por Jayme Monjardim e baseado no livro homônimo de Fernando Morais. Passados 50 anos da morte de Getúlio, o cinema brasileiro levou às telas a cinebiografia da militante política, alemã e judia, Olga Benário Prestes. Essa narrativa é centrada nas questões íntimas que envolveram a trajetória da militante comunista e a levaram até o Brasil, onde, junto ao seu companheiro político Luís Carlos Prestes, viveu um romance inscrito nas circunstâncias de resistência ao autoritarismo varguista. O caso de Olga teve repercussão internacional pois, quando grávida, ela foi deportada para a Alemanha nazista. Separada da filha Anita Leocádia, Olga foi assassinada em uma câmara de gás no campo de concentração *Ravensbrück*.

A cinebiografia *Olga* (MONJARDIM, 2004) parte do ponto de vista da personagem para elaborar a experiência de um estado de exceção. O filme coloca em xeque o discurso ufanista que legitimou a eliminação do *outro*, entendido como perigo comunista que colocaria em risco o ideal de nação varguista, comunicando-se com outras biografias ficcionais – que apresentam em suas narrativas lembranças da Ditadura Militar – as quais surgiram na mesma década em que *Olga* foi lançado. A partir da intimidade da protagonista, o filme de Jayme Monjardim relaciona diferentes temporalidades, mostrando as técnicas de coerção e a restrição de direitos fundamentais, comuns aos estados de polícia perpetrados por Getúlio Vargas e pelo regime militar.

Há, portanto, em *Olga*, um diálogo com o contexto democrático que se apresenta pelas reminiscências do passado ditatorial. O filme insere-se numa circunstância cinematográfica em que o autoritarismo se manifesta no cinema brasileiro pela perspectiva íntima de personagens que vivenciaram a Ditadura Militar. Assim, a narrativa cria uma simultaneidade que dá a ver as experiências discricionárias do Estado brasileiro como afetividades que permeiam o social.

Notamos que os filmes *Olga* (2004), *Eternamente Pagu* (1988), *Memórias do Cárcere* (1984), *Parahyba Mulher Macho* (1983) e *O Caso dos Irmãos Naves* (1967) mobilizam estratégias narrativas que ampliam para o social a dimensão íntima dos personagens – através da narrativa melodramática, desloca-se o íntimo para o social. Podemos afirmar que essas obras têm como recursos estéticos, por vezes questionados em seu valor, alguns traços recorrentes. Observamos aspectos que surgem das relações familiares ou das

experiências românticas dos protagonistas, cujos desdobramentos são afetados pelo contexto político-social da Era Vargas. Decorrem disso formas de resistência ao autoritarismo, representadas através do cotidiano dos personagens.

Como pano de fundo unificador de um eixo temático nesses filmes, a Era Vargas é ressignificada pelas dramatizações de relações íntimas. As cinebiografias reconhecem, nas histórias de vida dos personagens, estratégias de resiliência que não reduzem suas experiências aos limites impostos por um estado ditatorial inexorável. Ao mesmo tempo, os filmes também denunciam as consequências do regime varguista nas biografias dos personagens-tema.

4 RELAÇÕES DO FILME *GETÚLIO* (2014) COM O CONTEXTO DEMOCRÁTICO

A cinebiografia *Getúlio* (2014) surgiu no momento político-social brasileiro em que os valores afetivos do trabalhismo encontravam-se novamente em evidência, por meio da figura do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Vladimir Safatle recorda: “[...] lá foi Lula vestir um macacão da Petrobrás e repetir o gesto de Vargas com as mãos sujas de petróleo” (SAFATLE, 2016, p. 20). Essa imagem remete a uma sequência do filme *Lula, o Filho do Brasil* (2009), de Fábio Barreto, cinebiografia inspirada na história de vida do ex-presidente petista, que mostra o jovem Lula no início de sua trajetória profissional como metalúrgico. No primeiro dia de trabalho, ele suja as mãos em um tonel de óleo para, em seguida, limpar no macacão de operário. Em seguida, o rapaz é visto a caminho de casa onde, ao chegar, é recebido à mesa de jantar por sua mãe, dona Lindu.

A estratégia narrativa da cinebiografia de Lula, além de recuperar parte de sua trajetória política, foca nas relações íntimas do ex-presidente e, em especial, na dimensão familiar que o papel da mãe teve em sua vida. A montagem em plano e contraplano e os enquadramentos em primeiro plano de Lula e dona Lindu reforçam o efeito de intimidade entre mãe e filho. Como veremos adiante, o filme *Getúlio* (2014) relaciona-se esteticamente com *Lula, o Filho do Brasil* (2009), tanto no tocante à narrativa empenhada em sublinhar os aspectos íntimos de Getúlio Vargas na relação com sua filha Alzira, quanto nos usos visuais dos enquadramentos em primeiro plano do ex-presidente, para o efeito dramático de seus monólogos interiores. Disso resulta uma elaboração do contexto político-social por meio da dimensão afetiva das imagens de Getúlio em suas relações familiares.

Além das incursões de memória que aproximam as cinebiografias de Getúlio Vargas e Lula, o vínculo entre os dois governantes também se estabelece pela capacidade de ambos em mediar as diferentes demandas dos atores do setor produtivo. Luciano Arone de Abreu (2013) destaca o fato de a Era Vargas ter operado um manejo no qual se mesclavam interesses “[...] entre os velhos e novos grupos incorporados às instâncias do poder estatal” (ABREU, 2013, p. 92). De maneira correlata, os governos do ex-presidente petista promoveram uma interlocução entre os movimentos sociais e sindicais, ao mesmo tempo em que criaram incentivos a outros agentes da produção econômica. Conforme sua própria cinebiografia evidencia, o início da vida política de Lula, por meio do sindicalismo, mostra sua capacidade de articulação entre o patronato e a classe trabalhadora.

Reservadas as importantes diferenças entre Getúlio Vargas – que tem em sua biografia o fato de ter sido um ditador – e Luiz Inácio Lula da Silva – que, como líder sindical, sofreu a repressão da Ditadura Militar – observamos que a abordagem do filme *Getúlio* (2014), pela perspectiva político-afetiva, reelabora o passado autoritário de Vargas no contexto em que a cinebiografia foi lançada. A partir de Rancière (2012), notamos que o tratamento estético das imagens em narrativas ficcionais possibilita a ressignificação de acontecimentos passados na atualidade. Assim, no filme *Getúlio*, os rearranjos dos fatos imputam a esse ex-presidente o autoritarismo, embora também evidenciem sentidos democráticos que se comunicam com a experiência trabalhista contemporânea ao surgimento do filme. As conexões entre os filmes *Getúlio* (2014) e *Lula, o Filho do Brasil* (2009) evidenciam temporalidades coexistentes nessas cinebiografias. Desse modo, os afetos que atualizam as memórias de Getúlio Vargas no tempo presente encontram-se no contexto político-social democrático do qual Lula fez parte.

A intersecção temporal entre as cinebiografias de Getúlio Vargas e Luiz Inácio Lula da Silva, lançadas nos anos 2000, são entendidas por meio da linguagem cinematográfica como lugar de leitura do social. Segundo Kracauer (2001), o cinema revela estados afetivos que mostram os sintomas sociais, assim dando a ver as formas como os sujeitos significam suas experiências. Na construção estética, há um encontro entre o presente e o passado no qual, para Kracauer, acontece a história. Percebemos, assim, que na contemporaneidade o filme *Getúlio* (2014) agencia afetos que atualizam a experiência trabalhista brasileira. Notamos, portanto, ressignificações da ideia de democracia que consta na biografia fílmica de Getúlio Vargas, e que a sociedade brasileira experimentaria com as sucessivas eleições do Partido dos Trabalhadores (PT) para o governo federal.

5 O FILME GETÚLIO (2014) E A RESSIGNIFICAÇÃO DA ERA VARGAS

Nessa cinebiografia, o narrador é o próprio Getúlio Vargas. As reminiscências do ex-presidente, contidas no prólogo do filme, evidenciam a centralização da narrativa numa versão íntima que o personagem atribui à sua trajetória política. As imagens do rosto de Getúlio Vargas, como narrador em primeira pessoa, na primeira sequência do filme, produzem um efeito biográfico numa relação que se modula entre a voz metadieética⁴ e as imagens em preto e branco. Tais imagens se alternam entre cores esmaecidas e sombrias do rosto enquadrado em primeiro plano.

No decorrer da narrativa, por meio da personagem de Alzira Vargas, o filme descentraliza a posição do presidente, que rememora sua trajetória como chefe de Estado. A partir da relação entre pai e filha, são produzidas imagens que documentam a ressignificação da Era Vargas, através do cotidiano e da intimidade, no contexto em que o filme surgiu. Segundo Rancière (2013), a multiplicidade temporal do filme, ao mesmo tempo em que se oferece como “[...] documento [...]” da temporalidade em que surge no social, transforma-o em “[...] monumento [...]”, ao “[...] instruir sem a intenção de nos instruir, o que é portador de memória pelo próprio fato de não haver se preocupado mais do que com o seu presente [...]” (RANCIÈRE, 2013, p. 28, nossa tradução)⁵.

O filme narra os últimos dias de vida de Getúlio Vargas antes do suicídio como alternativa à renúncia ou à deposição do cargo. Enquanto os créditos iniciais ainda são exibidos na tela, a voz do protagonista diz: “só o sacrifício da vida pode resgatar o erro de um fracasso” (JARDIM, 2014). A narração segue com lembranças de Getúlio Vargas desde a partida do seu Estado de origem, o Rio Grande do Sul, até a Capital Federal, a cidade do Rio de Janeiro. O narrador, em primeira pessoa, enumera alguns fatos históricos de sua biografia: “eu fui um ditador, enfrentei tudo e não me arrependo de censurar jornais, de fechar o congresso e cancelar as eleições presidenciais. Sempre governei para o povo e me senti amado por ele” (JARDIM, 2014). A câmera produz seu registro em primeiro plano, e a imagem do

⁴ Voz metadieética é um recurso formal em que a voz do personagem traduz como locução pensamentos e sensações vistos nas imagens.

⁵ No original: [...] instruye sin intención de instruirnos, lo que es portador de memoria por el hecho mismo de no haberse preocupado más que por su presente [...].

ex-presidente surge do negro em desfoque, produzindo um efeito onírico que salienta o aspecto de rememoração no filme.

A narrativa é desenvolvida com base no cotidiano de Getúlio Vargas, inscrito nos conflitos que instauraram a crise política que culminou no suicídio do presidente, em agosto de 1954. Notamos que o filme privilegia uma abordagem em que as ambiguidades políticas do líder trabalhista e do ditador cedem um espaço importante, por meio do cotidiano, para a relação do pai, em idade já avançada, com sua filha Alzira, que foi Chefe de Gabinete Civil da Presidência da República. Ambos estão envolvidos no conflito relacionado ao atentado à vida do jornalista Carlos Lacerda, um forte opositor do chefe de governo. Dessa maneira, as questões políticas de Estado estão diluídas nas relações íntimas do cotidiano do ex-presidente, especialmente quanto à relação com a filha.

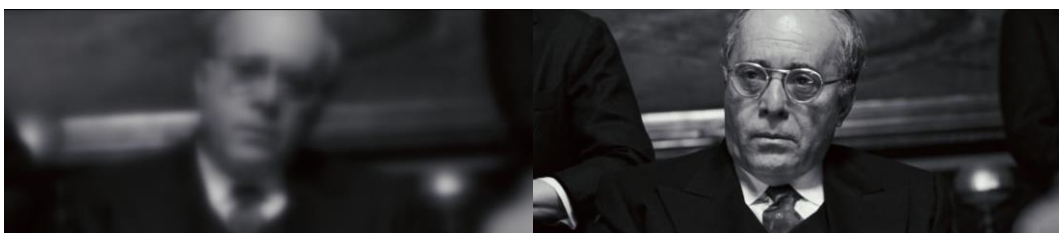
Em recorrentes momentos do filme, o registro da câmera está no olhar da filha para o pai. O rosto de Alzira Vargas, por exemplo, à mesa do jantar, produz uma intimidade que podemos denominar como: admiração, pela firmeza do pai; ternura, já que ela é a pessoa mais próxima de Vargas; e temeridade, pois a narrativa percorre o conflito palaciano que culminou no suicídio do presidente.

Essa cinebiografia é a primeira experiência cinematográfica em que se ressalta a perspectiva do ex-presidente após a retomada democrática. Ainda que, no prólogo do filme, o narrador situe suas memórias junto às circunstâncias da ditadura varguista, percebemos que o desenvolver da narrativa inscreve-se no momento democrático em que o então presidente retoma o poder executivo, legitimado pelo voto popular. Porém, se no início do filme, Getúlio Vargas surge como narrador em primeira pessoa, de modo a reforçar o efeito biográfico da narrativa, quando há um deslocamento do registro para o narrador onisciente, a presença de Alzira Vargas possibilita o surgimento de uma nova instância narrativa, por meio dos enquadramentos do rosto e do olhar da personagem para o pai. Esse movimento permite que Alzira Vargas surja como uma espécie de depoimento íntimo, perceptível tanto no aspecto doméstico – pois ela é mostrada como mais próxima a Getúlio do que os demais familiares – quanto nas relações de governo, já que Alzira aparece como articuladora entre o presidente e os membros de sua base governante.

O filme *Getúlio* (2014) relaciona-se com as cinebiografias nas quais a Era Vargas serve à integração de eixos temáticos, ao fazer uso das circunstâncias íntimas dos sujeitos implicados nos acontecimentos político-sociais. Se no prólogo do filme – rosto em primeiro plano (figura 1) – o narrador produz uma centralização da memória, que apenas tangencia sua

dimensão político-afetiva junto às bases trabalhadoras, e ainda o fato de ter sido um ditador, no decorrer da narrativa, Getúlio Vargas será ressignificado afetivamente por meio de seu cotidiano íntimo junto a Alzira Vargas (figura 2). Tal relação entre pai e filha descentraliza a instância narrativa inicialmente imputada a Getúlio Vargas e produz o deslocamento para as relações íntimas do ex-presidente, em detrimento da imagem do líder político frente às questões de Estado.

Fig. 1 – O narrador em primeira pessoa e a centralização narrativa no personagem Getúlio Vargas



Fonte: Filme *Getúlio* (2014) – 00':03''

Fig. 2 – Alzira e Getúlio à mesa de jantar: relações íntimas e de Estado ressignificadas no cotidiano



Fonte: Filme *Getúlio* (2014) – 19':30''

6 CONSIDERAÇÕES

O surgimento do filme *Getúlio* (2014), com uma abordagem íntima do ex-presidente, ocorreu num momento em que o Brasil experimentava a continuidade democrática, que se iniciou lentamente nos anos 80. É como se a ascensão do Partido dos Trabalhadores ao governo, através da eleição de Luiz Inácio Lula da Silva em 2002 e de sua reeleição em 2006, e ainda, de sua sucessora Dilma Rousseff, em 2010 e 2014, tornasse de novo latente a dimensão trabalhista implicada no imaginário político de Getúlio Vargas.

A partir de Kracauer (2001), podemos afirmar que a temporalidade das relações entre imagem-narrativa do filme *Getúlio* (2014) contém afetos que povoam o social. Na contemporaneidade, uma relação possível estabelece-se entre Getúlio Vargas e Luiz Inácio Lula da Silva, e disso decorre a incidência afetiva que ambos têm na sociedade, por meio da

classe trabalhadora. Na Era Vargas, os trabalhadores foram organizados como movimento social, através dos sindicatos, e reconhecidos em seus direitos por meio da Justiça do Trabalho. Por sua vez, o ex-presidente Lula emergiu politicamente do movimento sindical, mobilizando esse agente político como base de sustentação de seus governos. Nesse período, houve a criação de programas sociais com o objetivo de diminuição da pobreza e a ascensão de uma nova classe trabalhadora no país.

A cinebiografia *Lula, o Filho do Brasil* (2009) tem semelhança com *Getúlio* (2014). Este representa a intimidade da relação cotidiana de Getúlio Vargas com sua filha, Alzira; enquanto naquele, a dimensão familiar e cotidiana de Lula é recorrentemente evidenciada pelo relacionamento do filho com a mãe, dona Lindu. Em ambos, as narrativas recorrem à materialidade afetiva da imagem através de enquadramentos dos rostos de personagens. A subjetividade, nesses filmes, é operada nos olhares entre pai e filha, filho e mãe.

Entendemos que a “materialidade sensível” (KRACAUER, 2001) das imagens dos rostos, inscritos numa narrativa do cotidiano do protagonista da cinebiografia *Getúlio* (2014), produz ressignificações da experiência ditatorial varguista, criando uma certa dissonância em relação aos outros filmes que apresentam a Era Vargas como pano de fundo. Destacamos que *Getúlio* (2014) surge por meio da linguagem cinematográfica, em condições político-afetivas propícias para a ressignificação da experiência traumática relacionada ao autoritarismo de Vargas. Se, por um lado, o filme dirigido por João Jardim se distancia das biografias fílmicas que colocam em destaque aqueles que sofreram com os anos de exceção varguista, por outro, aproxima-se desses filmes no sentido de valer-se da dimensão íntima do personagem Getúlio Vargas como recurso narrativo. Assim, nesta cinebiografia, o cotidiano do ex-presidente atualiza a experiência afetiva da Era Vargas em outro contexto: o Brasil democrático dos anos 2000.

De maneira até certo ponto dissidente das biografias fílmicas inscritas nas representações da Era Vargas, sublinhamos as dimensões afetivas que o filme *Parahyba Mulher Macho* (1983) revela sobre as expectativas democráticas implicadas na Revolução de 30. No contexto em que esse filme surgiu, são produzidas ressignificações da experiência traumática inscrita no cenário de transição entre a Ditadura Militar e o processo que visava a retomada das eleições diretas no país.

Neste artigo, analisamos em quais condições as cinebiografias que trazem a Era Vargas como pano de fundo histórico surgiram no social. Notamos que, em comum, elas recorrem à perspectiva dos sujeitos que sofreram com o regime autoritário de Getúlio Vargas.

A narrativa de *Getúlio* (2014), por sua vez, distancia-se desse conjunto de filmes, pois apresenta o ponto de vista de Getúlio Vargas quanto às suas memórias. No entanto, o íntimo no cotidiano prevalece como efeito biográfico partilhado pelos filmes. Com isso, notamos que, na fase democrática que o país vivenciava, especialmente no que diz respeito às metas trabalhistas, Getúlio Vargas aparece cinematograficamente de modo a apaziguar-se com o seu passado, cujas memórias do período ditatorial foram recorrentes, conforme observamos em *O Caso dos Irmãos Naves* (1967), *Memórias do Cárcere* (1984), *Eternamente Pagu* (1988) e *Olga* (2004).

REFERÊNCIAS

ABREU, Luciano A. Sindicalismo e corporativismo no Brasil: o olhar autoritário de Oliveira Viana. In: ABREU, L. A.; MOTTA, R.P.S., (org.). **Autoritarismo e cultura política**. Porto Alegre: FGV: Edipucrs, 2013, cap. 4, p. 91-122

FERREIRA, Jorge. **O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945 - 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GOMES, Angela de C. O Estado Novo e o debate sobre o populismo no Brasil. **Sinais Sociais**. Rio de Janeiro, v. 9, n. 25, p. 9-38, 2014.

GUTFREIND, Cristiane F. Figuras do mal no filme biográfico brasileiro. **Significação**, São Paulo, v. 40, n. 40, p. 96-110, 2013.

KRACAUER, Siegfried. **Teoría del Cine**. Barcelona: Espanha: Paidós, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Figuras de la historia**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

SAFATLE, Vladimir. A derrota é algo que se constrói a frio. **Cult**, n. 212, p. 18-21, mai. 2016.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Filmografia

ETERNAMENTE Pagu. Direção: Norma Bengell, 1988. Arquivo digital (100 min.).

GETÚLIO. Direção: João Jardim, 2014. DVD (100 min.).

LULA, o filho do Brasil, 2009. Direção: Fábio Barreto. Arquivo digital (130 min.).

MEMÓRIAS do Cárcere. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1984. Arquivo digital (188 min.).

O CASO, dos Irmão Naves. Direção: Luís Sérgio Person, 1967. Arquivo digital (92 min.).



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

OLGA. Direção: Jayme Monjardim, 2004. Arquivo digital (141 min.).

PARAHYBA Mulher Macho. Direção: Tizuka Yamasaki, 1983. Arquivo digital (94 min.).

Original recebido em: 18 de agosto de 2017

Aceito para publicação em: 21 de junho de 2018

Me. Márcio Zanetti Negrini

Doutorando em Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS/Brasil. Bolsista da Capes

Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Doutora em sociologia pela Universidade Paris Descartes, França. Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social e do Curso de Cinema da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS/Brasil, pesquisadora do CNPq.



Esta obra está licenciado com uma Licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

