

PUCRS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN – FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

MÁRCIO ZANETTI NEGRINI

**OS GOVERNOS DE GETÚLIO VARGAS EM FILMES DE ARQUIVO:
IMAGENS QUE SOBREVIVEM NO PRESENTE**

Porto Alegre
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

MÁRCIO ZANETTI NEGRINI

**OS GOVERNOS DE GETÚLIO VARGAS EM FILMES DE ARQUIVO:
IMAGENS QUE SOBREVIVEM NO PRESENTE**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design – Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Práticas e Culturas da Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2020

Ficha Catalográfica

N392g Negrini, Márcio Zanetti

Os governos de Getúlio Vargas em filmes de arquivo : imagens que sobrevivem no presente / Márcio Zanetti Negrini . – 2020.

218 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Getúlio Vargas. 2. Filme de arquivo. 3. Autoritarismo. 4. Democracia. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

MÁRCIO ZANETTI NEGRINI

**OS GOVERNOS DE GETÚLIO VARGAS EM FILMES DE ARQUIVO:
IMAGENS QUE SOBREVIVEM NO PRESENTE**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design – Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Práticas e Culturas da Comunicação.

Aprovada em ____ de ____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind (Orientadora – PUCRS)

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva (PUCRS)

Prof. Dr. Marcos Villela Pereira (PUCRS)

Prof. Dr. Luciano Aronne de Abreu (PUCRS)

Profa. Dra. Denise Tavares da Silva (UFF)

Porto Alegre

2020

AGRADECIMENTOS

A trajetória que resultou nesta tese foi marcada pelo incentivo e carinho de diferentes pessoas. Agradeço à Cristiane Freitas Gutfreind, pela seriedade e afetuosidade com que conduziu a orientação desta pesquisa, e aos professores que aceitaram contribuir com este estudo através das bancas de qualificação e defesa: Juremir Machado da Silva, Miriam de Souza Rossini, Marcos Villela Pereira, Luciano Aronne de Abreu e Denise Tavares da Silva. Sou grato aos professores e colegas do PPGCOM/PUCRS, ao grupo de pesquisa Kinepoliticom, ao grupo de estudos Cinesofia e ao Coletivo Cinema e Educação da PUCRS. Muito obrigado, Alice Trusz, Cândice Lorenzoni, Claiton Espindola, Guilherme Carvalho, Helena Stigger, Hugo Casarini, Kitta Tonetto, Lucia Coutinho e Nancy Marignac. Por fim, agradeço à minha família pelo estímulo de sempre.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Esta tese é um estudo sobre como os governos de Getúlio Vargas são rememorados através de filmes de arquivo, lançados a partir da morte do presidente até a contemporaneidade. O recorte da pesquisa é composto pelos longas-metragens *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (Alfredo Palácios, 1956), *Revolução de 30* (Sylvio Back, 1980) e *Imagens do Estado Novo* (Eduardo Escorel, 2016). As rememorações dos governos autocrático e democrático de Getúlio Vargas mostram diferentes perspectivas sobre o personagem histórico, em correspondência com os contextos sociopolíticos de lançamento dos filmes (BENJAMIN, 2018; GAGNEBIN, 2014; KRACAUER, 2001). Ao revisitarmos os longas-metragens nesta pesquisa, as “imagens sobreviventes” (DIDI-HUBERMAN, 2013) dos governos de Getúlio Vargas são aquelas que têm correlações com o presente: momento em que a vivência política brasileira é marcada tanto pelo avanço do viés autoritário como pela resistência aos retrocessos democráticos. Cada filme de arquivo rememora Getúlio Vargas à medida que justapõe à atualidade as circunstâncias sociopolíticas em que foram lançados, produzindo um arquivo imagético (DERRIDA, 2001) a partir de fragmentos dos diferentes longas-metragens. As análises das imagens foram realizadas de acordo com as seguintes categorias: o rosto da multidão, o rosto do militarismo e o rosto da elite (AUMONT, 1998; BALÁZS, 2013; DELEUZE, 2006, DELEUZE e GUATTARI, 2012; KRACAUER, 2001). Conforme as “configurações” (DIDI-HUBERMAN, 1995) criadas pelas imagens, as rememorações de Getúlio Vargas acontecem ora pelo esmaecimento de aspectos autoritários do seu primeiro ciclo de governo (1930-1945), a fim de que sobressaia o período do governo democrático (1951-1954), ora pelo arrefecimento de traços da fase democrática, para que sejam evidenciadas características do estágio discricionário. As imagens de Getúlio Vargas que sobrevivem e se fazem presentes são aquelas que aparecem pelo limiar (DIDI-HUBERMAN, 2015b) de seus governos autoritário e democrático.

Palavras-chave: Getúlio Vargas. Filme de Arquivo. Autoritarismo. Democracia.

ABSTRACT

This thesis research presents how Getúlio Vargas' governments are remembered through archival films, released since the president's death until today. The frame of research focus on the feature films: *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (Alfredo Palácios, 1956), *Revolução de 30* (Sylvio Back, 1980), and *Imagens do Estado Novo* (Eduardo Escorel, 2016). The remembrance of Getúlio Vargas' autocratic and democratic governments show different perspectives over this historical character, matching the sociopolitical context of the film's production (BENJAMIN, 2018; GAGNEBIN, 2014; KRACAUER, 2001). Revisiting the films in this research, the "surviving images" (DIDI-HUBERMAN, 2013) of Getúlio Vargas' government are those that relate with the present: a moment in which Brazilian political life is marked by the advancement of authoritarianism, as well as resistance to democratic setbacks. Each archival film recollects Getúlio Vargas' as it is juxtaposed to the present the sociopolitical circumstances of their time of release, producing an imagetic archive (DERRIDA, 2001) from the fragments of each different film. The analysis of the images followed the subsequent categories: the face in the crowd, the militarism face, and the face of the elite (AUMONT, 1998; BALÁZS, 2013; DELEUZE, 2006, DELEUZE e GUATTARI, 2012; KRACAUER, 2001). According to the "configurations" (DIDI-HUBERMAN, 1995) created by the images, the memory of Getúlio Vargas appears sometimes by toning down the authoritarian aspects of his first government (1930-1945), and highlighting his democratic period (1951-1954), other times by fading traces of his democratic government, so that his arbitrary period are emphasized. The images of Getúlio Vargas that survive and remain present are those that appear through the edges (DIDI-HUBERMAN, 2015b) of both his authoritarian and democratic governments.

Keywords: Getúlio Vargas. Archival films. Authoritarianism. Democracy.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: o povo é espectador distante da cena político-eleitoral / 39
- Figura 2: imagens do protagonismo dos trabalhadores junto a Getúlio Vargas / 40
- Figura 3: Getúlio Vargas e Tiradentes: mártires da república brasileira / 47
- Figura 4: saudação popular ao presidente nomeado por eleições indiretas / 48
- Figura 5: o clérigo republicano frente ao rosto da multidão / 51
- Figura 6: Getúlio Vargas e os trabalhadores protagonizam a cena política / 56
- Figura 7: a Intentona Comunista reprimida pelo governo de Getúlio Vargas / 61
- Figura 8: Getúlio Vargas é prestigiado pela elite socioeconômica / 61
- Figura 9: o apoio dos generais a um projeto autoritário de governo / 63
- Figura 10: a extrema direita ocupa as ruas em saudação a Getúlio Vargas / 64
- Figura 11: a reciprocidade do olhar entre Getúlio e os trabalhadores / 69
- Figura 12: afetividade entre os trabalhadores e Getúlio junto às contrapartidas sociais / 70
- Figura 13: a guerra vista em primeiro plano / 73
- Figura 14: o protagonismo da classe trabalhadora no desenvolvimento nacional e na guerra / 74
- Figura 15: multidão e emoção produzem imagens do horizonte democrático / 75
- Figura 16: a vocação transformadora do rosto da multidão / 77
- Figura 17: o rosto da multidão e a emoção pela conquista eleitoral / 81
- Figura 18: desolação e altivez expressam a resistência popular à morte de Getúlio / 83
- Figura 19: olhares flagram a câmera, demonstrando emoção e resistência / 84
- Figura 20: o cortejo fúnebre como manifestação política dos trabalhadores / 85
- Figura 21: o princípio de uma classe trabalhadora forjada através do autoritarismo / 93
- Figura 22: a formação da classe operária na década de 1920 / 95
- Figura 23: imagens que evocam a mobilização política dos operários no final da década de 1910 / 97
- Figura 24: imagens que sugerem a repressão ao operariado na Primeira República / 98
- Figura 25: a classe média e o autoritarismo tenentista / 101
- Figura 26: o militarismo assimilado ao cotidiano da classe média urbana / 104
- Figura 27: familiaridade de Getúlio com o contexto político-oligárquico nacional / 110
- Figura 28: Getúlio Vargas naturalizado com as condições políticas da Primeira República / 112

- Figura 29: a formação da sociedade de consumo e os governos autoritários / 115
- Figura 30: fragmentos e montagem como reelaboração da história / 123
- Figura 31: imagens permeáveis: passado e presente da classe trabalhadora / 125
- Figura 32: contraponto entre imagens oficiais e fragmentos do diário de Getúlio Vargas / 127
- Figura 33: correlações entre a popularidade do ditador e do líder democrático / 129
- Figura 34: o autoritarismo de Getúlio Vargas e dos trabalhadores / 131
- Figura 35: vestígios da criação de *Imagens do Estado Novo 1937-45* / 132
- Figura 36: articulações políticas implicadas na consolidação do poder pessoal de Vargas / 134
- Figura 37: a herança militarista de Vargas / 137
- Figura 38: o entremeio dos legados autoritário e democrático de Getúlio Vargas / 139
- Figura 39: correlações entre o Estado Novo e o nazifascismo / 141
- Figura 40: conspirações a serviço de governos autoritários e as notícias falsas / 144
- Figura 41: a presença do integralismo na vivência política brasileira / 147
- Figura 42: encontro entre presente e passado na rememoração de Getúlio Vargas / 149
- Figura 43: atualidade do legado do autoritarismo de Getúlio Vargas em imagens cívicas / 151
- Figura 44: trabalhadores e autoritarismo: o imaginário de um povo pacificado / 153
- Figura 45: ligações de Getúlio Vargas com o nazismo / 157
- Figura 46: aproximações entre os regimes de força alemão e brasileiro / 159
- Figura 47: convergências entre autoritarismo e democracia na história brasileira / 161
- Figura 48: o autoritarismo e um país rumo ao trabalho / 163
- Figura 49: autoritarismo em resposta à atuação dos trabalhadores pela democracia / 168
- Figura 50: Getúlio Vargas e a aclamação queremista pela democracia / 170
- Figura 51: Getúlio e os trabalhadores: limiar entre vivências autoritárias e democráticas / 174
- Figura 52: rosto da multidão rememora apoio popular a Getúlio Vargas desde a Revolução de 30 / 178
- Figura 53: por um lado, os direitos sociais dos trabalhadores; por outro lado, a repressão política / 179
- Figura 54: protagonismo político dos trabalhadores em contextos autoritários e democráticos / 180
- Figura 55: a emoção como prática política democrática e transformadora da realidade social / 182
- Figura 56: o rosto da multidão rememora Getúlio Vargas e os trabalhadores rumo à democracia / 183
- Figura 57: repressão aos trabalhadores – traço do militarismo que rememora Getúlio Vargas / 184

- Figura 58: o autoritarismo da Era Vargas atualiza-se em diferentes contextos sociopolíticos / 186
- Figura 59: o governo autoritário de Vargas e a aliança política entre a elite e os militares / 187
- Figura 60: rosto da elite evoca o autoritarismo do governo de Getúlio em diferentes contextos / 188
- Figura 61: *O descobrimento do Brasil*, Victor Meirelles / 215
- Figura 62: *O descobrimento do Brasil*, Cândido Portinari / 215
- Figura 63: Lula visita o mausoléu de Getúlio Vargas / 216
- Figura 64: extinção do Ministério do Trabalho, em 2019 / 216
- Figura 65: o “verde-amarelismo” no *impeachment* de Dilma Rousseff / 217
- Figura 66: “verde-amarelismo” e intervenção militar na greve dos caminhoneiros, em 2018 / 218

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO / 13

1.1 – Observações preliminares / 13

1.2 – Percurso da pesquisa / 19

1.3 – Rememorações de fragmentos da história: imagens que sobrevivem no presente / 26

2 TRABALHADORES DO BRASIL: “GLÓRIA E DRAMA DE UM POVO” / 34

2.1 – De espectadores a protagonistas: os trabalhadores e Getúlio Vargas / 37

2.2 – Conciliação e participação política: o protagonismo dos trabalhadores / 45

2.3 – Getúlio, os trabalhadores e as imagens em movimento / 53

2.4 – Imagens de uma conciliação provisória / 59

2.5 – Emoção como prática política / 68

3 TRANSIÇÕES POLÍTICAS CONSERVADORAS E GETÚLIO VARGAS NO FILME “REVOLUÇÃO DE 30” / 87

3.1 – Os trabalhadores e a evocação do autoritarismo / 92

3.2 – O tenentismo revisitado / 99

3.3 – A transição oligárquica e o continuísmo autoritário / 107

3.4 – O autoritarismo e a sociedade de consumo / 113

4 DITADURA E A PERSPECTIVA DEMOCRÁTICA DE GETÚLIO VARGAS EM “IMAGENS DO ESTADO NOVO 1937-45” / 118

4.1 – Legados autoritário e democrático de Getúlio Vargas: uma região fronteiriça / 122

4.2 – Getúlio Vargas e o militarismo de extrema direita / 135

4.3 – Getúlio Vargas e o “verde-amarelismo” / 150

4.4 – Getúlio Vargas e a Segunda Guerra Mundial / 155

4.5 – Getúlio Vargas e os trabalhadores rumo à democracia / 165

5 OBSERVAÇÕES FINAIS DO ARQUIVO IMAGÉTICO CRIADO A PARTIR DOS FILMES / 175

REFERÊNCIAS / 189**REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES / 202****ANEXOS**

I – Estado da arte / 206

II – Filmografia da pesquisa / 208

III – Ficha técnica dos filmes analisados / 211

IV – Sinopse dos filmes analisados / 214

V – Imagens complementares / 215

1 INTRODUÇÃO

1.1 OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

A visitação do passado pelo cinema traz consigo questionamentos sobre o contexto em que cada filme foi criado, cada qual, dialogando com o seu tempo. A compreensão do passado pelo presente é um processo cambiante; assim, ao revisitarmos filmes dedicados às temáticas históricas e políticas, notamos justaposições de temporalidades. Isto é, a correspondência dos filmes com os períodos em que foram concebidos atualiza-se diante das circunstâncias nas quais dirigimos nossos olhares a eles.

Filmes que apresentam personagens históricos atuantes em momentos emblemáticos, como a consolidação de regimes autoritários e transições à democracia, têm lugar de destaque para o entendimento de como as sociedades elaboram suas vivências políticas. Nesse sentido, ao longo das últimas seis décadas, Getúlio Vargas e seus governos foram rememorados em filmes de arquivo. São longas-metragens criados a partir de fragmentos imagéticos, textuais e sonoros, produzidos, em parte, durante a vida do governante. Getúlio foi um estadista autocrático e também democrático, que governou com amplo apoio da classe trabalhadora e marcou profundamente a política nacional ao longo do século XX e na contemporaneidade.

O Getúlio Vargas presente em cada filme de arquivo é aquele rememorado frente aos diferentes momentos de tensão política e social, marcados pelo passado ditatorial brasileiro. Segundo a perspectiva de Walter Benjamin abordada por Jeanne Marie Gagnebin (2014), a “rememoração” decorre da propriedade imagética e criativa da legibilidade histórica. Desse modo, a relação entre o cinema e a memória revela Getúlio Vargas através de “imagens que sobrevivem” no presente (DIDI-HUBERMAN, 2013) e expressam a atualidade dos filmes de arquivo diante das condições sociopolíticas que vivenciamos.

Esta tese discorre sobre como os governos autoritário e democrático de Getúlio Vargas são rememorados por meio dos filmes de arquivo; considera os diálogos que os longas-metragens estabelecem com os períodos em que foram

lançados, e suas correspondências com o atual contexto sociopolítico brasileiro. Para isso, analisamos três filmes lançados em momentos nos quais o horizonte democrático do país coabitava com o “fantasma” (KRACAUER, 2001) de governos ditatoriais: *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), dirigido por Alfredo Palácios; *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980), direção de Sylvio Back; *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016) de Eduardo Escorel.

De acordo com Siegfried Kracauer (2001), os filmes possuem “correspondências psicofísicas” com o meio social, ou seja, as criações cinematográficas acontecem no limiar de experiências objetivas e subjetivas. Para o autor, as imagens em movimento revelam as relações sociais inscritas na espessura do mundo físico; a fisicalidade inalienável do real cria a experiência no tempo em relação ao espaço social. Dessa maneira, os “[...] fantasmas da história [...]” manifestam-se por meio do cinema, “[...] as sombras perguntam e, assim, a escrita cinematográfica e a história vão se movimentar através dessa comunicação [...]” (GUTFREIND, 2009, p. 137).

Com efeito, as lembranças de Getúlio Vargas a partir dos filmes de arquivo expressam o “fantasma” (KRACAUER, 2001) do autoritarismo num país marcado por governos ditatoriais. O Getúlio Vargas apresentado em cada longa-metragem caracteriza-se pelas ambivalências do personagem histórico que revela: ora o líder carismático vinculado aos direitos sociais e à atuação democrática da classe trabalhadora; ora o autocrata cujos anos ditatoriais refletem-se em diferentes contextos sociopolíticos marcados pelo autoritarismo. Portanto, as lembranças do governante transitam pelas idiossincrasias de sua própria biografia política.

Com interlúdios democráticos, ao longo do século XX a política brasileira foi caracterizada por regimes de exceção. Getúlio Vargas esteve dentre aqueles governantes que propiciaram essa experiência social traumática. Os longas-metragens mostram que o limiar entre as vivências autoritária e democrática dos governos de Getúlio constitui-se pela presença paradigmática dos trabalhadores. Ao longo de 15 anos do primeiro ciclo de governo (1930-1945) – em maior parte

conduzido de forma discricionária¹ – Vargas organizou a classe trabalhadora no país, atendendo a garantias sociais ao mesmo tempo em que promovia a repressão política.

Por outro lado, Getúlio tornou-se uma liderança democrática, já que, sob essa insígnia, foi eleito presidente pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), em 1950. Essa legenda, fundada por Vargas no final do Estado Novo (1937-1945), demarcou o início de uma tradição partidária dos trabalhadores caracterizada por mobilizar multidões em atos públicos, reivindicando garantias democráticas e direitos sociais. Com a morte de Getúlio Vargas, em 24 de agosto de 1954, seus herdeiros políticos obtiveram protagonismo em eleições regionais e nacionais. Personalidades como Juscelino Kubitschek (JK), João Goulart (Jango) e Leonel Brizola estiveram à frente do projeto democrático de Getúlio, comprometidos com a legalidade constitucional e a manutenção dos direitos sociais da classe trabalhadora.

Em 1955, JK foi eleito presidente pelo Partido Social Democrático (PSD), enquanto Jango foi escolhido vice-presidente em candidatura do PTB. O PSD, também fundado por Getúlio Vargas no declínio da ditadura estado-novista, refletia a diversidade política daqueles que o apoiaram ao longo de seus governos. Nesse partido, foram congregadas as classes dirigentes representadas por grupos rurais, empresariais, militares e a alta burocracia estatal do governo autoritário, enquanto o PTB reuniu, especialmente, o apoio popular dos trabalhadores.

Jango foi reeleito no ano de 1960, tornando-se vice-presidente de Jânio Quadros, que renunciaria em 1961. Naquele momento, parte das forças políticas civis aliaram-se a setores militares para que fosse impedida a posse presidencial de João Goulart. A resistência ao golpe foi articulada sob influência do governador gaúcho Leonel Brizola (PTB); com o apoio de uma rede de rádio e parcela das forças armadas, a legalidade foi garantida. Caracterizado pelo perfil reformista e comprometido com a mobilização popular, Jango foi deposto pelo golpe civil-militar de 1964. Assim, deu-se o final de um ciclo democrático influenciado por Getúlio Vargas e protagonizado pelos trabalhadores.

A Ditadura Militar (1964-1985) consolidou o projeto discricionário que se intentava estabelecer desde a morte de Getúlio. O suicídio do governante que se

¹ Durante o primeiro ciclo de governo – comumente chamado de Era Vargas – por alguns meses, entre 16 de julho de 1934 e 04 de abril de 1935, o país não esteve submetido a leis de exceção (FAUSTO, 2006).

tornou conhecido como *pai do povo* protelou por 10 anos a intervenção militar. O regime ditatorial interditou a vivência democrática, que se caracteriza tanto pela garantia de direitos sociais como pela mobilização cidadã para obtenção de novos direitos, segundo a perspectiva de Marilena Chauí (2018).

Dizemos, então, que uma sociedade – e não um simples regime de governo – é democrática quando, além de eleições, partidos políticos, divisão dos três poderes da república, respeito à vontade da maioria e das minorias, institui algo mais profundo, que é condição do próprio regime político, ou seja, quando institui direitos e que essa instituição é uma criação social, de tal maneira que a atividade democrática social realiza-se como um poder social que determina, dirige, controla e modifica a ação estatal e o poder dos governantes (CHAUI, 2018, 415).

Nesse sentido, o processo de abertura política a partir do final dos anos 70 mostrou que o longo período de repressão não foi suficiente para apagar do imaginário brasileiro a força democrática da classe trabalhadora. Com a retomada dos direitos políticos, líderes trabalhistas historicamente vinculados a Getúlio Vargas voltaram à cena, dividindo o protagonismo com novas lideranças do movimento sindical. Além disso, a ligação entre os trabalhadores e os movimentos sociais, artísticos e intelectuais avivou a prática democrática. O Partido dos Trabalhadores (PT) foi criado levando em conta as relações entre esses diferentes atores sociais, conforme explica Marilena Chauí (2018). Esse período teve como um de seus momentos marcantes a disputa entre Luís Inácio Lula da Silva – Lula (PT) e Leonel Brizola (Partido Democrático Trabalhista – PDT)² à presidência da República, nas eleições diretas do ano de 1989³.

No contexto em que esta tese foi desenvolvida, a classe trabalhadora e o estado democrático de direito, instituído com a Carta Constitucional de 1988, viviam novos sobressaltos. A trajetória do PT frente ao governo federal, iniciada com os sucessivos mandatos presidenciais de Lula (2003-2011), foi colocada em xeque pelo

² Iniciado na política partidária pelo PTB, com o final do bipartidarismo imputado pela Ditadura Militar, Brizola fundou o PDT, porque uma sobrinha-neta de Getúlio assumiu a retomada do PTB distanciando o partido dos valores trabalhistas defendidos por Brizola (FAUSTO, 2006).

³ O pleito contou com 22 candidatos à presidência. Leonel Brizola foi representante da tradição partidária trabalhista inaugurada por Getúlio Vargas. Proveniente do movimento sindical, Lula apresentou nova perspectiva política vinculada à classe trabalhadora, seguindo o socialismo democrático.

golpe parlamentar que resultou no *impeachment* de Dilma Rousseff (2011-2016), presidente petista reeleita.

O segundo governo Rousseff foi caracterizado pelas crises política e econômica, que se somaram ao saudosismo de setores da sociedade em relação à ordem militarista e à sua faceta ditatorial de outrora – um contrassenso diante da estadista que sobreviveu à Ditadura Militar, quando foi presa e torturada pelo regime de exceção. Vice alçado a presidente entre 2016 e 2018, Michel Temer (PMDB)⁴ reavivou a atuação política dos militares por meio da composição ministerial de seu governo (FOLHA, 2018).

O ressentimento de opositores malsucedidos em disputas eleitorais aliou-se àqueles saudosos do regime militar. Assim, o esmaecimento de seus protagonismos na cena política foi revigorado pelo papel acusatório em escândalos de corrupção atribuídos ao PT, sobretudo à principal liderança do partido: Lula. Segundo Alain Badiou (2017), notamos que, na contemporaneidade, o comprovante do crime de corrupção é o escândalo que se assemelha à prova, produzindo o falseamento da realidade. Para o autor, a corrupção, como algo intrínseco ao modo de ser da economia no capitalismo atual, torna-se um efeito de exceção na forma de escândalo midiático.

No estado de crise permanente que vivenciamos, o escândalo é a prova em si mesma. Foi nesse contexto que se forjou o antagonismo à suposta moralidade anticorrupção, transformando-se a vivência democrática brasileira numa espécie de encenação *jurídico-policial-midiática*. Iniciada em 2014, com o propósito de combater a corrupção historicamente vinculada aos setores políticos e empresariais brasileiros, a Operação Lava Jato adotou em seu expediente processual o escândalo, encenando-o de maneira policlesca como semblante da prova jurídica. Determinadas ações promovidas pela Lava Jato, divulgadas através dos meios de imprensa e das redes sociais digitais, atribuíram ao personagem de Lula a centralidade nos escândalos de corrupção envolvendo os governos do PT⁵.

⁴ Fundado sob o nome de *Movimento Democrático Brasileiro* (MDB), em 1966, foi o partido de oposição à Ditadura Militar. A partir de 1980, a sigla passaria a ser nomeada como *Partido do Movimento Democrático Brasileiro* (PMDB), retornando ao seu nome de origem no ano de 2018.

⁵ A partir de maio de 2019, o site jornalístico *The Intercept Brasil*, em parceria com outros meios de comunicação, passou a publicar série de reportagens baseadas em conversas entre integrantes do Ministério Público Federal e o juiz federal responsável pelos processos de Lula em primeira instância,

Como Lula estava em posição de liderança nas pesquisas para o pleito presidencial de 2018 (DATA FOLHA, 2018; IBOPE, 2018), o cárcere do petista e a impossibilidade de sua candidatura foram celebrados por setores da sociedade brasileira⁶, notadamente: entusiastas da minimização do papel do Estado na economia; admiradores do autoritarismo militarista; repressores da assimilação social quanto à diversidade de vivências comportamentais; e desapontados com os escândalos de corrupção vinculados à Lula e seus correligionários.

Em vista disso, considerando o rumo da disputa presidencial após o suposto atentando à vida do então candidato Jair Messias Bolsonaro (PSL – Partido Social Liberal)⁷, afastando-o dos debates eleitorais, parcela significativa da sociedade vivenciou uma experiência estarrecedora: Bolsonaro, capitão reformado do exército e deputado federal que saudou o torturador de Dilma Rousseff durante a votação pelo *impeachment*, elegeu-se à presidência da República. Não caberia, neste espaço dedicado às observações preliminares, aprofundarmos particularidades de acontecimentos repletos de nuances. Porém, os fatos descritos contextualizam traço da presença de Getúlio Vargas na atualidade.

Em 21 de março de 2018, Lula visitou o túmulo de Getúlio na cidade gaúcha de São Borja, advertindo sobre o desmonte de direitos sociais dos trabalhadores – benefícios instituídos nos governos de Vargas e valorizados pela política petista (PARTIDO..., 2018). Na ocasião da visita, a liberdade de Lula e a probabilidade de sua nova candidatura para presidente eram questionadas devido às ações da Operação Lava Jato. Assim, o movimento de Lula em direção ao mito do personagem histórico de Getúlio chamou especialmente nossa atenção.

Reservadas as particularidades quanto às biografias de Lula e Getúlio, retemos o vínculo político e democrático que historicamente esses líderes carismáticos mantêm junto à classe trabalhadora. Em suma, nestas observações

revelando o alinhamento entre as partes acusatória e julgadora em detrimento do Estado democrático de direito. Essas confabulações mostraram estratégias direcionadas ao uso da imprensa a favor da acusação. O conteúdo das reportagens baseou-se em trocas de mensagens entre os procuradores da Lava Jato no aplicativo Telegram, que foram obtidas por meio do hacker que concedeu anonimamente as informações ao site (THE INTERCEPT..., 2019).

⁶ Condenado em 2ª instância, Lula esteve preso por 580 dias. Após decisão do Supremo Tribunal Federal, que reverteu a possibilidade de prisão sem o trânsito em julgado, o presidente foi solto no dia 08 de novembro de 2019.

⁷ Em 19 de novembro de 2019, Bolsonaro desfilou-se do PSL e atualmente está sem partido.

iniciais destacamos que Getúlio Vargas reaparece num momento de crise política e tensão social, atualizando-se através do imaginário de um país marcado pelo autoritarismo de governos ditatoriais. Compreender como isso acontece por meio das imagens dos filmes de arquivo, no espaço privilegiado para observação social que é o cinema, motivou a realização desta tese.

1.2 PERCURSO DA PESQUISA

A questão que precedeu a definição do objeto desta pesquisa, transformada durante o seu desenvolvimento, indagava: como os filmes brasileiros lançados a partir da morte de Getúlio apresentam a Era Vargas (1930-1945)? Esse interesse surgiu a partir do nosso encontro com o longa-metragem *Memórias do cárcere* (MEMÓRIAS..., 1984), adaptação do diretor Nelson Pereira dos Santos para o livro homônimo do escritor Graciliano Ramos. Naquela ocasião, desenvolvíamos dissertação de mestrado que aborda aspectos político-afetivos de personagens dos filmes de Nelson Pereira dos Santos.

A cinebiografia baseada no livro autobiográfico do autor alagoano narra sua experiência como prisioneiro da ditadura Vargas. Esse longa-metragem possibilitou percebermos a recorrência de biografias ficcionais como estratégia narrativa de outros filmes, que expõem as vivências de personagens no período da Era Vargas. Identificamos os seguintes títulos com essa característica: *O caso dos irmãos Naves* (O CASO..., 1967); *Parahyba, mulher macho* (PARAHYBA..., 1983); *Sonho sem fim* (SONHO..., 1986); *Eternamente Pagú* (ETERNAMENTE..., 1988); *Baile perfumado* (BAILE..., 1997); *Olga* (OLGA..., 2004); e *Chatô, o rei do Brasil* (CHATÔ..., 2015). Por sua vez, o longa-metragem *Getúlio* (GETÚLIO..., 2014) apresenta o personagem do presidente no final de seu governo democrático (1951-1954). À parte do conjunto formado pelas cinebiografias ficcionais, apontamos a chanchada *Nem Sansão, nem Dalila* (NEM SANSÃO... 1954), que foi lançada no ano da morte do governante⁸.

Por outro lado, o lançamento de *Imagens do Estado Novo 1937-45* durante o *É tudo verdade – 21ª Festival Internacional de Documentários*, em 2016, seguido de

⁸ Getúlio Vargas é referenciado na paródia interpretada pelo personagem protagonista, que, para se tornar um ditador, mimetiza traços daquele que foi o Chefe do Estado Novo.

sua pré-estreia em Porto Alegre⁹, semeou outra perspectiva para a pesquisa. A particularidade do filme em sugerir reflexões sobre a utilização dos materiais de arquivo em sua montagem, recorrendo às imagens de um regime autocrático para contrapor as versões oficiais desse mesmo regime, impulsionou nossa indagação sobre como outros filmes ressignificam materiais de arquivo, lembrando Getúlio Vargas segundo os seus governos autoritário e democrático.

Os filmes de arquivo mostraram-se especialmente pertinentes à investigação das lembranças de Getúlio através de longas-metragens nacionais, porque Vargas foi um estadista amplamente registrado em imagens cinematográficas. Além disso, a ascensão de Getúlio Vargas ao governo federal marcou o desenvolvimento urbano e industrial do país. Assim, as imagens presentes nos filmes são preponderantes para o imaginário de um Brasil em processo de modernização, considerando-se as correlações entre governos autoritários e democráticos ao longo do século XX até a atualidade.

Desse modo, delimitamos a pesquisa por meio dos filmes de arquivo e, inicialmente, listamos os seguintes longas-metragens: *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956); *O mundo em que Getúlio viveu* (O MUNDO..., 1963); *Getúlio Vargas* (GETÚLIO..., 1974); *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980); *Os anos JK – uma trajetória política* (OS ANOS..., 1980); *Jango* (JANGO..., 1984); *Rádio Auriverde – a FEB na Itália* (RÁDIO..., 1991); *1930 – Tempo de revolução* (1930..., 1990); *32 – A guerra civil* (32..., 1993)¹⁰; *35 – O assalto ao poder* (35..., 2002). Além de *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), conforme apontamos anteriormente.

Realizamos o mapeamento dos filmes utilizando os mecanismos de busca online da *Cinemateca Brasileira*, do *Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES* e o repositório do *Grupo de Pesquisa História e Audiovisual: circularidades e formas de*

⁹ A exibição de *Imagens do Estado Novo 1937-45* em Porto Alegre integrou a *Mostra Era Vargas: documentários de Eduardo Escorel*, promovida entre 28 de setembro e 02 de outubro de 2016 no Cinebancários. A mostra foi uma realização do Grupo Temático História Cultural, que compõe a Associação Nacional de História – Seção Rio Grande do Sul. Em 2018, o filme entrou em cartaz no circuito exibidor comercial das salas de cinema e foi lançado em versão seriada de 10 episódios para televisão.

¹⁰ *1930 – Tempo de revolução* e *35 – A guerra civil* são telefilmes. Em 2016, foram lançados em DVD junto ao longa-metragem *35 – O assalto ao poder*, compondo a trilogia *Era Vargas 1930-1935* (ERA VARGAS..., 2016) dirigida por Eduardo Escorel.

comunicação (CNPq). Na primeira etapa do projeto (2016-2017), também averiguamos o estado da arte. Notamos que as pesquisas dedicadas às correlações dos governos de Getúlio Vargas com o cinema versam, principalmente, sobre o período da Era Vargas (ABREU, 2004; MORETTIN, 1994; MORETTIN, 2001; PEREIRA, 2002; RÊGO, 2007; SILVA, 2005; TOMAIM, 2006) – com as exceções de um estudo dedicado à campanha presidencial de 1950 (ROCHA, 2009) e de outro que analisa os cinejornais do segundo governo (CASTRO, 2013)¹¹.

Assim, constatamos que esta tese possibilitaria nova perspectiva nesse campo de estudo devido ao enfoque no período após a morte do presidente e nos filmes de arquivo, o que poderá contribuir com as pesquisas relacionados a Getúlio Vargas e à produção cinematográfica brasileira. Para aproximação inicial com o objeto de pesquisa, em parte, os longas-metragens foram acessados por meio do portal *Youtube*. As exceções foram: *Imagens do Estado Novo 1937-45*, visto primeiro no cinema e disponibilizado em arquivo digital pelo diretor Eduardo Escorel¹²; *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, cuja versão restaurada foi cedida pela produtora Maristela Filmes¹³; *O mundo em que Getúlio viveu*, que foi consultado através de cópia telecinada disponível na *Cinemateca Brasileira*.

A amplitude de materiais que o mapeamento nos trouxe demandou estabelecermos critérios para a definição de um recorte representativo do conjunto, possibilitando o aprofundamento das análises dos filmes de arquivo. Primeiro, desconsideramos *Os anos JK – uma trajetória política* e *Jango*, porque, embora rememorem Getúlio Vargas, privilegiam as biografias dos herdeiros políticos do presidente. Também prescindimos de *Rádio Auriverde – a FEB na Itália*, que enfatiza a atuação da Força Expedicionária Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo, abrimos mão de *1930 – Tempo de revolução* e *32 – A guerra civil*, porque nesses telefilmes sobressaem imagens de entrevistados em detrimento dos materiais de arquivo. Em vista disso, adotamos o mesmo critério para a exclusão do longa-metragem *35 – O assalto ao poder*. Terceiro, em decorrência de o laboratório da *Cinemateca Brasileira* estar inoperante durante a realização do projeto de pesquisa,

¹¹ As sínteses das pesquisas podem ser consultadas no anexo I – estado da arte.

¹² Agradeço especialmente à historiadora Alice Trusz, que intermediou o contato com o diretor.

¹³ A produtora *Maristela Filmes* deriva do espólio da *Cinematográfica Maristela*, que teve destaque durante o ciclo industrial do cinema paulista da década 50.

desconsideramos *O mundo em que Getúlio viveu* devido à impossibilidade da obtenção de fotogramas do filme.

Ao concluirmos o recorte preliminar, questionamos a viabilidade e a efetiva necessidade de trabalharmos com quatro filmes: *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*; *Getúlio Vargas*; *Revolução de 30* e *Imagens do Estado Novo 1937-45*. Nesse momento, consideramos o fato de *Imagens do Estado Novo 1937-45* ter 227 minutos, o que amplia significativamente os materiais de análise.

Assim, concebemos o recorte final do objeto de pesquisa deixando de fora *Getúlio Vargas*, em benefício de *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*. A escolha foi motivada pela similaridade entre filmes caracterizados como biografias edificantes do personagem histórico, aspecto esse que também pode ser observado no longa-metragem *O mundo em que Getúlio viveu*. Portanto, *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* é emblemático dos filmes de arquivo que rememoram o passado trabalhista-democrático do presidente, esmaecendo a fase ditatorial de Vargas.

A outra razão para elencarmos *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* foi o fato de ele ser pouco conhecido, tratando-se do primeiro filme de arquivo sobre o governante. O longa-metragem do diretor Alfredo Palácios retornou a público em cópia restaurada exibida numa retrospectiva de produções da *Cinematográfica Maristela*, em 2011¹⁴. Diferentemente de *Getúlio Vargas* (1974), dirigido por Ana Carolina Teixeira, o filme de 1956 não tem cópias disponíveis em portais como o *Youtube*.

Desse modo, a definição do recorte composto pelos longas-metragens *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (1956), *Revolução de 30* (1980) e *Imagens do Estado Novo 1937-45* (2016) resulta num arco temporal de seis décadas, o que possibilita compreendermos as rememorações de Getúlio Vargas segundo filmes lançados em diferentes períodos e caracterizados por traço em comum: o “fantasma” (KRACAUER, 2001) do autoritarismo que perpassa essas criações cinematográficas.

A biografia *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* foi lançada na conjuntura da morte de Getúlio. Sua produção ocorreu num período de crise, que se estabeleceu entre a continuidade do trabalhismo democrático e a iminência de um

¹⁴ Durante a programação da *Retrospectiva Cinematográfica Maristela*, as exhibições do filme ocorreram nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, em agosto de 2011 (FREIRE, 2011).

golpe civil-militar. O longa-metragem apresenta materiais de arquivo com imagens que contemplam o decurso da trajetória política de Getúlio Vargas; porém, a narração em *off* privilegia a perspectiva democrática do governante.

Denise Tavares (2013) aponta que, desde a Antiguidade, os registros sobre as vidas operam segundo “[...] a necessidade de se aprender as virtudes [...], assim, [...] a biografia oferece a ilusão de acesso ao passado [...]”, articulando sentidos que se encontram no presente. Dessa maneira, o filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* – estabelece contraponto às articulações políticas do período de seu lançamento, que tentavam impor um regime de força para conter os avanços da agenda social e nacionalista do segundo governo Vargas.

Por sua vez, *Revolução de 30* (1980) revela a transição entre a Primeira (1889-1930) e a Segunda República. Nesse processo, correu a ascensão de Getúlio Vargas e sua permanência à frente do governo federal durante 15 anos. O filme de arquivo enfoca aspectos políticos e sociais que criaram condições para tomada de poder por Getúlio e seus aliados. O longa-metragem de Sylvio Back não se caracteriza como uma biografia de Getúlio Vargas, já que sobressaem as idiosincrasias da conjuntura política que o alçou como governante, em 1930.

Esse filme surgiu no lento declínio da Ditadura Militar e propicia que reflitamos sobre a transição política conservadora de traços do regime autoritário para a democracia. Assim, *Revolução de 30* justapõe o momento sociopolítico de seu lançamento com a conservação do autoritarismo de governos da Primeira República, considerando o período governado por Getúlio Vargas após a conflagração de 1930. Inicialmente, acessamos as duas cópias desse filme disponíveis no *Youtube*; em seguida, consultamos a versão restaurada presente no *digistack Cinemateca Sylvio Back vol. 2*, composto por seis longas-metragens do diretor e distribuído pela *Versátil Home Vídeo* (CINEMATECA..., 2016)¹⁵.

Já *Imagens do Estado Novo 1937-45* foi lançado no contexto em que o Brasil, após 28 anos da Carta Constitucional de 1988, vivenciou a crise democrática que levou à deposição da presidente Dilma Rousseff. Estabeleceu-se no país o conflito entre as versões dos que defendiam a legitimidade do *impeachment* e daqueles que

¹⁵ Existem duas cópias diferentes de *Revolução de 30* no *Youtube*. As versões divergem na minutagem e apresentam partes ilegíveis, além disso, uma delas tem cortes na banda sonora. Para fins de análise, utilizamos a cópia restaurada disponível em DVD.

o classificavam como golpe parlamentar. Esse período foi marcado pelo avanço do protagonismo de personalidades políticas saudosas do autoritarismo militarista.

Nesse filme, o diretor Eduardo Scorel é o narrador que expõe as condições para a consolidação de um regime autocrático em 1937, refletindo sobre sua própria construção fílmica. Isto é, o narrador questiona-se quanto aos materiais de arquivo frente à parcialidade das versões oficiais da história produzida pela propaganda da ditadura Vargas. Para isso, fragmentos do diário pessoal de Getúlio são utilizados de modo a contraporem aspectos do Estado Novo. Embora o filme de arquivo utilize excertos do manuscrito íntimo de Vargas, o longa-metragem não se caracteriza como uma biografia do governante, destacando particularidades da ditadura estado-novista.

Com suas especificidades, os três longas-metragens recorrem a diversos formatos de materiais de arquivo: cinejornais de propaganda governamental e de variedades¹⁶, filmes de ficção, documentários, fotografias e documentos oficiais escritos. Há, também, filmes amadores e de família, que revelam cenas de cotidiano urbano e familiar na primeira metade do século XX. Além disso, há arquivos sonoros de músicas populares naquela época e o diário íntimo de Getúlio Vargas, redigido entre 1930 e 1942.

Segundo Siegfried Kracauer (2001), as materialidades que servem às imagens do cinema compartilham da mesma natureza, isto é, o mundo físico em que se produz a realidade social. Nesse sentido, as designações quanto aos filmes ficcionais e documentários, apontadas na descrição dos materiais de arquivo, referem-se às suas propriedades estilísticas. Isso leva a outro esclarecimento: os filmes de arquivo podem ser nomeados como documentários, segundo a denominação com que o diretor Eduardo Scorel identificou *Imagens do Estado Novo 1937-45* (SCOREL, 2009), e a produtora *Cinematográfica Maristela* classificou *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (FREIRE, 2011); por outro lado, podem transitar pelos estilos documental e ficcional, conforme *Revolução de 30*, de Sylvio Back (BACK, 1992).

Para Jacques Rancière (2009), a ficção é uma forma de acessar o real, que, assim, pode ser pensado. O autor distancia-se da oposição entre a realidade dos fatos

¹⁶ Também chamados de filmes de complemento, eram narrativas curtas, inseridas antes das sessões principais dos longas-metragens. Da mesma forma, os cinejornais de governo eram exibidos como complementos das exibições principais.

frente às ficções, já que, no “[...] regime estético das imagens [...]” os filmes designados como ficcionais possuem lugar privilegiado de observação social.

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção na era da estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. (RANCIÈRE, 2009, p. 58)

Com efeito, cada filme de arquivo recria o personagem histórico de Getúlio Vargas, estabelecendo diálogos com seus contextos sociopolíticos de realização e lançamento. Para isso, correspondem-se com a historiografia, a literatura biográfica e os textos memorialísticos que abordam os governos autoritário e democrático de Vargas ao longo dos últimos 60 anos. Porém, não cumpre o nosso propósito cotejar esses materiais textuais com os longas-metragens que analisamos. A consequência disso reside em compreendermos as lembranças de Getúlio Vargas, privilegiando singularidades observadas através das imagens em movimento do cinema.

Os filmes de arquivo produzem, eles mesmos, arquivos imagéticos, criando legibilidades que atualizam no presente os legados dos governos autoritário e democrático de Getúlio Vargas. Segundo a crítica de Jacques Derrida (2001) aos arquivos produzidos pela autoridade da ordem social, enquanto monumento à tradição, esses arquivos apresentam suas lacunas e seus esquecimentos. Desse modo, a concepção de arquivo proposta pelo autor comporta novas inscrições discursivas, desconstruindo sentidos predeterminados e agenciando outras visibilidades na história.

Nesse sentido, Cristiane Freitas Gutfreind aponta que a “[...] singularidade do filme deve-se ao seu papel fundamental como documento participando na construção do saber, da (re)organização da memória, das referências éticas e das estratégias políticas”. Para a autora, essa característica fílmica possibilita a formação “[...] de arquivos de imagens visuais [...]” através de conjuntos de filmes (GUTFREIND, 2011, p. 1). Por sua vez, Vicente Sánches-Biosca (2015) aponta que arquivos visuais estabelecem conexões numa interação dinâmica, relacionando aspectos artísticos, midiáticos e políticos. É dessa maneira que entendemos as correlações que os três

filmes de arquivo estabelecem segundo o recorte proposto nesta pesquisa, ou seja, articulando entre si um arquivo de imagens que povoam o social.

1.3 REMEMORAÇÕES DE FRAGMENTOS DA HISTÓRIA: IMAGENS QUE SOBREVIVEM NO PRESENTE

Getúlio Vargas é um personagem histórico que foi amplamente registrado por imagens, especialmente, pelo fato de haver chefiado um regime autoritário em que o personalismo do ditador foi vinculado à propaganda oficial. Imagens da atuação pública de personalidades políticas comumente são produzidas para se tornarem memoráveis, assim, preservadas em arquivos oficiais e outros acervos institucionais.

Quando mobilizadas para criação dos filmes de arquivo, essas imagens expressam presenças e ausências. Isto é, o corte e o movimento da montagem cinematográfica sugerem lacunas que revelam as imagens enquanto rastros do passado. Por um lado, podemos saber ou presumir o conteúdo e o contexto originário de certos materiais de arquivo; por outro lado, devido ao gesto arquivístico da montagem, esses materiais adquirem novos sentidos na história. Desse modo, a visualidade dos filmes de arquivo justapõe imagens oficiais com outros fragmentos imagéticos, sejam eles cinematográficos, fotográficos, sonoros ou textuais.

Para Jacques Derrida (2012), a característica fundamental dos rastros é a ação inexorável do apagamento, como na economia da memória dos sujeitos: há o que se preserva e o que se destrói, recalcado de alguma maneira. É diante dessa finitude dos rastros que são criados arquivos como os deliberados pelo poder político e suas instituições. Porém, o autor define que o rastro não se limita às inscrições de suporte ou lugar, porque o rastro sempre remete ao outro, logo, à diferença e ao diferir da diferença:

Há rastro assim que há experiência, isto é, remissão ao outro, *différance*, remissão a outra coisa etc. [...] Há vestígio, retenção, protensão e, portanto, relação com algo outro, com o outro, ou com outro momento, outro lugar, há rastro (DERRIDA, 2012, p. 129).

Segundo a proposição de Derrida, o rastro é “[...] coextensivo à experiência do vivo em geral” (obra citada). Nesse sentido, Didi-Huberman aponta que a dimensão

imagética da história acontece devido à “[...] sobrevivência espectral de um desaparecimento [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 78). Assim, os vestígios do passado presumem a destruição enquanto contradizem aquilo que pressupõem, revelando as imagens que restam e sobrevivem pela atualidade que apresentam.

O inconsciente do tempo vem até nós por meio de seus rastros [...] os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, ‘quedas’ ou ‘irrupções’, sintomas ou mal-estares, sínopes ou anacronismos na continuidade dos ‘fatos do passado’. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 117)

Impactadas pela ação do corte e da colagem na montagem dos filmes de arquivo, as imagens relacionam-se entre si, sofrendo a ação inexorável da perda e configurando sentidos. A visualidade da “imagem sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013) acontece pela diferença que revela a imagem no tempo presente, expressando a potência imagética que cria os filmes de arquivo. Nesses filmes há esquecimentos, imagens que faltam, revelando outras imagens que aparecem através de novas visibilidades na história. “Uma imagem é nada além que o resto de um mundo, embora ela também saiba como fazer o próprio mundo. Isso incita a modéstia, diante dela, como diante do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 128).

Como as imagens oníricas, esmaecidas ao despertar, a configuração imagética dos filmes de arquivo está no limiar entre o lembrar e o esquecer, ou seja, enquanto a rememoração que transforma o passado no instante presente. Jeane Marie Gagnebin (2014) destaca o termo *rememoração*¹⁷ nos escritos de Walter Benjamin sob dois aspectos intrínsecos: a atividade da memória – que se executa entre o lembrar e o esquecer – e a escritura crítica da história, operada pela prática da montagem, conforme a concepção benjaminiana.

Nas palavras de Gagnebin (2014, p. 236), a “[...] rememoração [...]”, como ação da memória, acontece “[...] pelo movimento conjunto e oposto ao esquecimento [...]”. Para a autora, Benjamin realça esse exercício simultâneo e contraditório, colocando em evidência a “[...] novidade da imagem [...]” como “[...] efeito de

¹⁷ De acordo com Pierre Missac (1998, p. 142), para Walter Benjamin, a rememoração é o instante “[...] pleno de fertilidade [...]”. Missac pontua que lembrar diferencia-se da *reminiscência*, pois é o ato de recordar ou lembrar, ou seja, a memória ativa e criadora. Entretanto, Jeane Marie Gagnebin (2014) destaca que o léxico da memória na obra de Walter Benjamin é, por vezes, enigmático, optando por *rememoração* em seu ensaio sobre a memória e a história nos textos benjaminianos.

renovação do esquecimento no lembrar [...]” (idem, p. 237). Isso transforma a apreensão do passado de forma sincrônica ao presente – o entretempo dessa dinâmica é o acontecimento da história. Por sua vez, Didi-Huberman aponta que a “[...] sobredeterminação temporal da história [...]” revela a sobrevivência das imagens, ou seja, a atualidade que evocam no tempo presente (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 243).

O delinear de um traçado contínuo entre passado, presente e futuro é questionado por Walter Benjamin (2018). Para o autor, a história é compreendida como rememoração; quer dizer, as imagens no tempo configuram-se entre a lembrança e o esquecimento, produzindo uma experiência libertadora. Desse modo, “o momento destrutivo ou crítico na historiografia materialista se manifesta através do fazer explodir a continuidade histórica; é assim que se constitui o objeto histórico” (BENJAMIN, 2018, p. 787). Com essa fragmentação decorre o trabalho de montagem; ato de criação, que “[...] consiste em dissipar a aparência do sempre-igual – e mesmo da repetição – na história [...]” (idem, p. 784).

Segundo Benjamim, a partir do desmoronamento das narrativas históricas dominantes advém o princípio da montagem. Novos fluxos de imagens que, como aquelas situadas na fronteira entre o sono e o acordar, configuram outras relações imagéticas no tempo. Sobre esse instante decisivo do acontecimento histórico, Georges Didi-Huberman (2015b, p. 20, nossa tradução)¹⁸ escreveu “[...] que emerge, dentre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, um momento de memória e legibilidade [...]”.

Com efeito, a visualidade espectral das imagens coloca em suspensão o decurso da representação. A “imagem sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013) aparece pela novidade que apresenta, comportando sentidos para além do que a representação mimetiza. Diante da imagem, o que vemos também nos olha (DIDI-HUBERMAN, 2010); com isso, acontece o jogo pelo qual o que observamos mostrasse enquanto algo que resta, configurando as rememorações dos governos autoritário e democrático de Getúlio através dos longas-metragens.

¹⁸ No original: [...] que emerge, de entre el inmenso archivo de textos, imágenes o testimonios del pasado, un momento de memoria y legibilidad (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 20).

Nessa perspectiva, as análises dos filmes levam em conta a experiência estética, segundo a reflexão proposta por Marcos Villela Pereira (2012, p. 187). Para o autor, um [...] arranjo entre o sujeito e o objeto ou o acontecimento resulta em algo que ainda não existia”. A partir desse entendimento, distanciamos-nos da oposição entre o escrutínio, que suprime a potencialidade de sentidos dos filmes, e a interpretação descomprometida, que inviabiliza a comunicação de sentidos encontrados nos longas-metragens. Isto é, as análises dos filmes de arquivo resultam da relação entre o sujeito e os objetos analisados, colocando o sujeito como mediador de sentidos produzidos nesse jogo. Em consequência disso, propomos uma tomada de posição metodológica, que viabiliza o compartilhamento das interpretações agenciadas pelas imagens dos longas-metragens.

Para as análises dos filmes, temos como ponto de partida a noção de “figura”, conforme a formulação de Georges Didi-Huberman (1995). Na leitura que o autor propõe às obras de arte do passado, as imagens figuram para além do que seus contornos evidenciam. Ou seja, Didi-Huberman distancia-se da tradição iconográfica implicada na história da arte e sua vinculação à verossimilhança. Nessa fenomenologia, a imagem torna-se presente enquanto dessemelhança que revela tempos heterogêneos e significações distintas. Assim, compreendemos que Getúlio Vargas aparece nos filmes de arquivo através das correlações entre a *figura do autoritarismo* e a *figura da democracia*.

Em consequência disso, os governos autoritário e democrático de Getúlio Vargas apresentam correspondências com o presente contexto, aparecendo nas imagens sem a determinação exclusiva das sequências nas quais avistamos o governante frente à câmera. Por um lado, imagens dos filmes de arquivo produzem o esmaecimento do autoritarismo relacionado ao primeiro ciclo de governo Vargas, considerando a vivência democrática vinculada aos trabalhadores com o final do Estado Novo – *figura da democracia*. Por outro lado, determinadas imagens dos filmes esvaem a perspectiva democrática de Getúlio Vargas, fazendo sobressair a repressão política associada ao seu primeiro ciclo de governo – *figura do autoritarismo*.

A dinâmica das imagens que expressam a contraposição entre a *figura do autoritarismo* e a *figura da democracia* revela as “imagens sobreviventes” (DIDI-HUBERMAN, 2013), rememorando Getúlio Vargas pela sobreposição de diferentes

temporalidades: os períodos em que os filmes de arquivo foram lançados e o momento em que direcionamos nosso olhar a eles.

A partir disso, analisamos os longas-metragens reconhecendo que o trabalho com as imagens implica o movimento de desmontar e remontar a história, que passa a ser observada como um filme cuja projeção inadequada permite entrever os intervalos de seus fotogramas (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Mas esse corte na continuidade não é simplesmente uma interrupção de ritmo: ele faz emergir um contrarritmo, ritmo de tempos heterogêneos sincopando o ritmo da história [...]. É assim que se encontram o agora e o outrora [...]. O aspecto propriamente dialético dessa visão se deve ao choque dos tempos na história. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 129)

Dessa maneira, fragmentamos as montagens dos três longas-metragens, destacando sequências em que avistamos rostos e olhares direcionados à câmera cinematográfica. Segundo Jacques Aumont (1998), a intensidade do rosto no cinema sempre o revela em primeiro plano, mesmo quando filmado de maneira longínqua, sobretudo, a presença do rosto na tela faz ver em primeiro plano.

Para Gilles Deleuze (2016), o primeiro plano como “rostidade” desestabiliza o transcurso da montagem cinematográfica, interrompendo os sentidos narrativos. Como virtualidade, o rosto é correlato à paisagem; assim, “não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 43). Segundo Deleuze e Guattari, o rosto é o próprio devir, ou seja, a diferença que acontece na imagem. Assim, a imagem é criadora e torna visíveis as relações sensíveis com o tempo.

No tocante à criação de sentidos através da imagem do rosto filmado, ainda em 1924, Bela Balázs reflete sobre o “[...] rosto da massa [...]”. Em seu célebre livro *El hombre visible, o la cultura del cine*¹⁹, o autor atenta para o fato de que o rosto da multidão não produz uma totalidade a fim de promover o desaparecimento dos indivíduos. Segundo Balázs, a “[...] fisionomia viva da multidão [...]” acontece pela

¹⁹ O título original do livro é *Der sichtbare Mensch*; optamos por manter a tradução em espanhol da edição argentina.

correspondência entre o primeiro plano e o plano geral (BALÁZS, 2013, p. 64, nossa tradução)²⁰.

Ao levar em conta os ensaios pioneiros de Bela Balázs sobre o cinema, Siegfried Kracauer (2001) propõe que a espessura das relações sociais vistas nas imagens dos filmes amplifica nosso olhar para realidade. Por isso, o primeiro plano tem lugar privilegiado na formulação da teoria do cinema de Kracauer; esse enquadramento cinematográfico interrompe o fluxo da montagem e, de maneira análoga, o *continuum* cronológico atribuído ao tempo. O cinema surge no contexto tecnológico da racionalidade imbuída num projeto de modernidade, porém responde a esse empreendimento com imagens que restituem a experiência sensível com o mundo físico.

Fundamentado em seu enquadramento teórico-metodológico, o **objetivo geral** desta tese propõe-se a compreender como os filmes de arquivo *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, *Revolução de 30* e *Imagens do Estado Novo 1937-45* rememoram os governos autoritário e democrático de Getúlio Vargas, a partir das categorias de análise que apresentam o *rosto da multidão*, o *rosto do militarismo* e o *rosto da elite*.

Com esse propósito, os **objetivos específicos** abordam: a) como os filmes de arquivo revelam correspondências com as circunstâncias sociopolíticas em que foram lançados; b) quais são as correlações que os filmes de arquivo produzem diante do atual contexto sociopolítico brasileiro; e c) de que maneira os filmes de arquivo estabelecem relações entre si.

- a) *Rosto da multidão*: em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, o governante é relacionado aos trabalhadores, que se revelam como protagonistas da história. Assim, avistamos o papel preponderante da classe trabalhadora frente à democracia, tanto no contexto da morte de Getúlio como na contemporaneidade. No longa-metragem *Revolução de 30* atentamos para notoriedade dos trabalhadores, considerando a histórica luta pelos direitos sociais desde o período anterior à ascensão de Getúlio Vargas ao governo federal. Por sua vez, em *Imagens do Estado Novo 1937-35* os trabalhadores

²⁰ No original: [...] rostro masivo [...]; [...] fisonomía viva de la multitud [...] (nossa tradução).

demonstram apoio a Getúlio Vargas, considerando a garantia de seus direitos sociais; avistamos a atuação da classe trabalhadora frente à luta democrática com o final do Estado Novo.

- b) *Rosto do militarismo*: em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* relaciona o presidente aos militares e milicianos integralistas, considerando o avanço político da extrema direita na atualidade. Já em *Revolução de 30* possibilita avistarmos o vínculo político de Getúlio Vargas com o autoritarismo desde a Primeira República, apontando para a conservação dessa perspectiva na formação da classe média e na redemocratização que se seguiu à Ditadura Militar. Por sua vez, *Imagens do Estado Novo 1937-45* chama atenção para as ligações da ditadura Vargas com a extrema direita brasileira. Com isso, propõe conexões entre agentes militares aliados a Getúlio Vargas durante o Estado Novo e o golpe civil-militar de 1964; indicando possíveis correlações com a ascensão de governantes de viés autoritário na contemporaneidade.
- c) *Rosto da elite*: em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* possibilita avistarmos a compatibilização provisória entre os interesses políticos da elite econômica em relação à classe trabalhadora. Por sua vez, em *Revolução de 30* sugere atentarmos às vinculações entre a repressão política do primeiro ciclo de governo Vargas e o desenvolvimento da sociedade de consumo no país. Já em *Imagens do Estado Novo 1937-45* propicia observarmos a associação entre Getúlio Vargas e parcela da elite político-econômica, justapondo a concretização da ditadura Vargas à consolidação de governos autoritários ao longo dos anos.

As três categorias relacionam-se entre si, atuando com diferentes intensidades em cada filme de arquivo de acordo com os agenciamentos imagéticos. A partir delas realizamos a desmontagem dos filmes; as análises são remontagens criadas com as imagens das sequências selecionadas. Para Walter Benjamin, “[...] o objetivo dessa ‘destruição construtiva’ [desmontagem-montagem] é formar ‘uma constelação, em que o passado junta-se como num relâmpago com o agora’” (BOLLE,

1994, p. 95). Segundo essa fenomenologia, compreendemos que o *continuum* das narrativas fílmicas é desestabilizado, propiciando a leitura crítica da história. Desse modo, as análises dos filmes de arquivo consideram o “[...] o potencial memorialista da montagem, ou seja, sua capacidade de atualizar o passado [...]” (LEANDRO, 2010, p. 107).

Com isso em vista, a perspectiva teórico-metodológica que adotamos nesta tese faz dela mesma um gesto arquivístico. Desmontamos os filmes de arquivo, criando análises mediante a observação dos fragmentos imagéticos. As “imagens sobreviventes” (DIDI-HUBERMAN, 2013) rememoram os governos autoritário e democrático de Getúlio Vargas, segundo a legibilidade desses vestígios no presente.

Devido à pragmática que adotamos, os demais capítulos foram organizados da seguinte maneira: o segundo é dedicado à análise do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*. Em seguida, o terceiro e o quarto capítulos apresentam as análises dos longas-metragens *Revolução de 30* e *Imagens do Estado Novo 1937-35*. Por fim, abordamos as rememorações dos governos autoritário e democrático de Getúlio Vargas a partir das correlações entre os filmes.

2 TRABALHADORES DO BRASIL: “GLÓRIA E DRAMA DE UM POVO”

Este capítulo é dedicado à análise de *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956)²¹. Visamos à compreensão do diálogo que o longa-metragem produz com o período em que foi lançado, considerando como Getúlio Vargas nos alcança, na contemporaneidade, com esse filme de arquivo. A rememoração de Getúlio acontece pela correspondência entre os trabalhadores e a *figura da democracia*, o que acaba por esmaecer a *figura do autoritarismo*. As imagens produzidas ao longo do período discricionário de Getúlio são reconfiguradas; assim, os trabalhadores aparecem como protagonistas numa correlação de sentidos que rememora Getúlio Vargas sob a perspectiva de seu governo democrático.

Em decorrência de o filme dirigido por Alfredo Palácios propor-se a uma espécie de hagiografia de Getúlio Vargas, o longa-metragem teve dificuldades para o seu lançamento, inicialmente previsto para 1955, primeiro ano da morte do Presidente. Os antigetulistas mobilizaram-se na imprensa, acusando o favorecimento de Jango – ex-ministro do Trabalho e amigo de Getúlio – à produção de um filme sobre aquele que fora um ditador. Além do mais, incomodava o fato de uma distribuidora estadunidense haver financiado parte do orçamento, garantindo os direitos de distribuição à sua subsidiária brasileira. Em virtude disso, a película seria lançada apenas em 1956, em salas de bairro do Rio de Janeiro, com publicidade discreta (PIAUÍ, 2018).

Este foi um dos três únicos filmes dirigidos por Alfredo Palácios (São Paulo, 1922-1997), que teve uma trajetória expressiva como produtor de cinema e de televisão²². A película foi produzida num contexto em que parte da população brasileira vivenciava a comoção que a morte de Getúlio causou. Eleito Presidente em 1950, a opção pelo suicídio abreviou o seu mandato democrático, em 1954.

²¹ Para efeito de concisão textual e objetividade, não será repetida, neste capítulo, a referência deste filme em estudo; portanto, salvo se houver outra referência, o texto tratará da obra *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (1956).

²² Como diretor, também lançou os títulos *Casei-me com um xavante* e *Vou te contá*, ambos de 1957. Enquanto investidor, diretor de produção e produtor executivo, realizou sete filmes. Na década de 60, produziu o primeiro seriado brasileiro para televisão, intitulado *O vigilante rodoviário*. Para maiores informações sobre Alfredo Palácios, sugerimos consultar a tese *Boca do Lixo: cinema e classes populares*, de Nuno Cesar Pereira de Abreu (2002).

Seu gesto teve consequências imediatas. A massa urbana saiu às ruas em todas as grandes cidades, atingindo os alvos mais expressivos de seu ódio, como jornais de oposição e a representação diplomática dos Estados Unidos no Rio de Janeiro (FAUSTO, 2015, p. 231).

Com a morte de Vargas, sucederam-se meses de instabilidade política, pois seus opositores eram resistentes à vontade democrática popular, ou seja, que Getúlio fosse sucedido por seus herdeiros políticos eleitos por votos diretos. Devido às articulações junto aos militares legalistas, JK e Jango foram empossados, em 31 de janeiro de 1956.

Nesse quadro de crise política e tensão social, *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* resalta aspectos biográficos de Getúlio. Para isso, coloca em primeiro plano a atuação democrática trabalhista de Vargas, em detrimento do histórico ditatorial de seu primeiro ciclo de governo. Segundo o entendimento dos getulistas, o Presidente retornara ao seu posto pelos *braços do povo*.

Em vista da fase democrática de Getúlio, o filme sugere refletirmos quanto à iminência de um novo período autoritário, porque, na época em que o longa-metragem foi lançado, a perspectiva de um golpe civil-militar permeava as aspirações de parte da sociedade brasileira. Nesse sentido, a atualidade que o filme nos propõe leva em conta a resiliência dos trabalhadores, hajam vista os ataques que visam ao aniquilamento de sua tradição democrática na participação política do país.

No longa-metragem de Alfredo Palácios, a proximidade de Vargas com os trabalhadores é enaltecida, aludindo a uma trajetória política marcada pela *questão social*. Isto é, trata-se de uma perspectiva que tem em vista a melhoria das condições de vida do proletariado, organizando-os como classe e atribuindo-lhes uma cidadania trabalhista (GOMES, 2005).

Consolidada durante o Estado Novo (1937-1945), a construção da classe trabalhadora no país teve início com o golpe civil-militar que depôs Washington Luís, último presidente da primeira fase republicana (1889-1930). A partir da Revolução de 30, assim reconhecida pelas lideranças vitoriosas, estabeleceu-se o Governo Provisório (1930-1934), no qual, logo de início, Getúlio Vargas procedeu à criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio.

Durante praticamente 15 anos, Getúlio governou de forma repressora, criando garantias sociais para os trabalhadores ao logo desse tempo (FAUSTO, 2006). Nessa fase, o governante buscou equilibrar os interesses de diferentes atores econômicos, contendo os opositores políticos pela força. Com a abertura democrática, os avanços sociais estariam subordinados à dinâmica eleitoral; portanto, através do voto, os trabalhadores passariam a pautar tanto a manutenção quanto a ampliação de seus direitos.

Entretanto, durante a vivência democrática após o Estado Novo, a legalidade constitucional foi ameaçada quando garantias e avanços sociais sobrepuseram-se à perspectiva econômica liberal. Desse modo, o golpe civil-militar, suplantado pela morte de Getúlio, em 1954, manteve-se na agenda política do país até se consolidar em 1964.

Na atualidade, golpes militares com soldados e tanques de guerra nas ruas tornaram-se antiquados frente ao pacto democrático, reestabelecido no Brasil a partir da Carta Constitucional de 1988. Assim, um golpe parlamentar, conforme o ocorrido em 2016, que depôs a Presidente Dilma Rousseff, pode assumir feições constitucionais. Conforme escreveu Juremir Machado da Silva (2016):

O golpe hipermoderno simula um processo legal, formal, jurídico e 'legitimado'. É o golpe constitucional, midiático, parlamentar e judicial, com simulação de direito de defesa, ritual definido pela corte suprema, televisionamento ao vivo e análise permanente por especialistas, sem contar pesquisas de opinião continuadas para justificar o direcionamento das ações (SILVA, 2016, p. 167).

O impeachment de Dilma Rousseff foi um golpe contra a democracia, no qual se manteve a forma da funcionalidade institucional, enquanto a motivação democrática popular – que elegeu garantias sociais através da permanência do Partido dos Trabalhadores frente ao governo federal – foi rechaçada. Nesse sentido, a rememoração de Getúlio Vargas, através das imagens do filme de Alfredo Palácios, remete à resistência dos trabalhadores em relação aos sobressaltos do processo democrático, diante do “fantasma” (KRACAUER, 2001) do autoritarismo.

2.1 DE ESPECTADORES A PROTAGONISTAS: OS TRABALHADORES E GETÚLIO VARGAS

Em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, o Presidente é apresentado como personalidade preponderante no cenário político, tanto no período da República Velha (1889-1930), assim nomeado por seus apoiadores, quanto naquele que deu início ao projeto de país que visava à construção de uma nova república, a partir da Revolução de 30.

O longa-metragem revela o percurso ascendente de Getúlio Vargas, partindo de sua trajetória política no Rio Grande do Sul, estado que representou como deputado federal. Também mostra sua atuação como ministro da Fazenda, no governo de Washington Luís, e o seu retorno como presidente²³ eleito do RS, em 1928. A narração em *off* enfatiza as imagens que enaltecem o percurso político de Getúlio, destacando seu virtuosismo como líder democrático, legitimado pelo reconhecimento popular.

Observamos que o filme, ao destacar imagens das mobilizações de rua dos trabalhadores durante a fase republicana iniciada por Vargas, sugere um contraponto em relação à inexpressiva participação popular que caracterizou a Primeira República. Esta foi marcada pelo autoritarismo dos estados de exceção, regidos pelo modelo presidencialista de governo.

Após o governo ditatorial de Deodoro da Fonseca (1889-1891) – estabelecido pelo golpe militar que depôs o imperador Dom Pedro II –, o processo político-eleitoral foi conduzido pela coerção dos sufragistas, uma vez que o voto não era secreto. Além disso, o período foi caracterizado por fraudes nas apurações de urnas e sufrágios limitados à restrita parcela da população de homens alfabetizados. Em pelo menos metade dos quase 41 anos da Primeira República, o Brasil viveu uma ditadura, seguida de estados de guerra e estados de sítio (JORGE, 1985). No decorrer dessa primeira fase republicana, os estados de exceção funcionaram como cláusulas de barreira à participação popular na política.

Segundo José Murilo de Carvalho (1987, p. 163), “[...] os acontecimentos políticos eram representações em que o povo comum aparecia como espectador ou,

²³ Atualmente, cargo de governador.

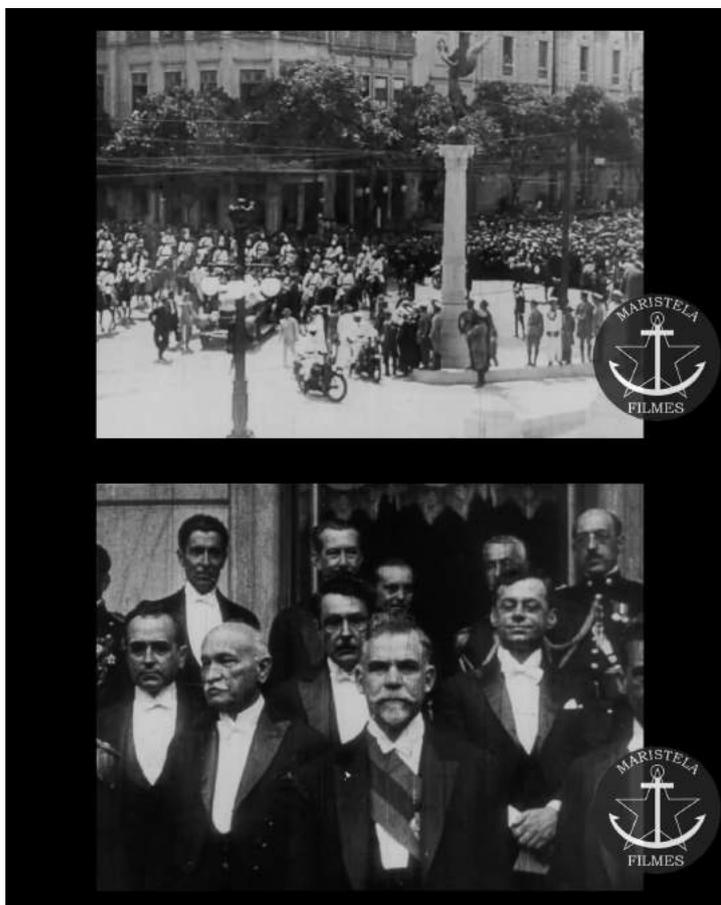
no máximo, como figurante”. Embora essa afirmativa possa ser relativizada em consideração às revoltas populares insurgidas na Primeira República²⁴, ela serve para colocar em questão imagens presentes na montagem de *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*.

No filme, a sequência que mostra a posse de Washington Luís, em 1926, revela imagens do comboio oficial que leva o Presidente eleito ao cerimonial de titulação. Dentre as personalidades públicas presentes, está Getúlio Vargas que, ora deputado federal, assumiria o cargo de ministro do novo governo. As imagens mostram o cortejo, observado a distância por parte dos habitantes da cidade do Rio de Janeiro (figura 1).

Enquadrados em plano geral, os populares aparecem organizados em segundo plano, atrás daqueles que, na primeira fila, acenam com seus chapéus para reverenciar o Presidente proclamado. Por sua vez, Getúlio Vargas é visto em plano de conjunto com os demais ministros de Washington Luís. Olhando para a câmera, essas personalidades políticas reconhecem suas autoridades frente às imagens produzidas para perdurarem na história. Perfilados e quase imóveis, os políticos são vistos como uma imagem a ser contemplada, distanciando-se do povo, que atua como uma plateia distante e secundária (figura 1).

²⁴ Não cabe aqui aprofundar esse aspecto, mas convém ressaltar que Carvalho (1987) pontua sobre a existência de manifestações populares de cunho político, entre 1889 e 1930, no Rio de Janeiro – a exemplo da Revolta da Vacina. O autor destaca o fato de o engajamento popular estar menos associado a manifestações político-eleitorais do que à resistência às imposições do Estado na vida cotidiana, marcando o distanciamento da população no processo eleitoral desse contexto republicano.

Figura 1: o povo é espectador distante da cena político-eleitoral



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 04'25" a 07'41".

Nota: no segundo fotograma, Getúlio Vargas é o primeiro ao centro, da esquerda para direita.

Por outro lado, essas imagens de um evento oficial encontram novo lugar na história; assim, as imagens que mostram as classes populares como espectadoras secundárias na posse de Washington Luís (figura 1) reivindicam a atualidade da participação política desses sujeitos na conjuntura da morte de Getúlio – período em que o filme foi lançado. Além disso, convocam-nos a refletir quanto à sobrevivência de imagens que rememoram Getúlio Vargas, levando em consideração o imaginário sobre a classe trabalhadora brasileira.

Para tanto, relacionamos as imagens do cerimonial de 1926 (figura 1) a outra sequência, em que notamos a multidão comovida pelo sucesso do grupo político de Getúlio Vargas no movimento revolucionário de 1930 (figura 2). Vemos, com isso, a celebração popular pela vitória dos insurgentes. O povo está enquadrado em plano

geral; entretanto, a perspectiva do enquadramento revela rostos com olhares que fitam a câmera; assim, observamos o rosto da multidão.

A partir dessas imagens, notamos a fusão do rosto de Getúlio Vargas com o olhar direcionado à câmera (figura 2). Getúlio e os trabalhadores aparecem sobrepostos, sendo a imagem translúcida de Vargas um espectro que se faz presente através do impacto que o rosto da multidão produz. Em vista disso, a “imagem sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013) é aquela com a qual lembramos Getúlio Vargas enquanto agregador dos trabalhadores, uma vez que se tornou Presidente eleito desenvolvendo um legado político-partidário democrático vinculado à classe trabalhadora.

Figura 2: imagens do protagonismo dos trabalhadores junto a Getúlio Vargas



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 8'16" a 08'19".

As imagens da sequência que destacamos na figura 2 mostram a celebração popular pelo êxito do grupo de Vargas no golpe de 1930. Com isso, a montagem do

filme sugere que a candidatura de Getúlio, na campanha presidencial desse mesmo ano, contou com amplo apoio dos trabalhadores. Vargas foi candidato pela Aliança Liberal (AL), coalização formada devido ao rompimento do pacto político entre São Paulo e Minas Gerais, estados esses que se alternavam na presidência durante a Primeira República.

A expressiva adesão popular à plataforma eleitoral da AL avivou a cena político-eleitoral do país, em 1930. Embora o vocativo “*trabalhadores do Brasil*” tenha sido adotado por Getúlio em seus discursos do Estado Novo (GOMES, 2005), as propostas da Aliança reconheciam o operariado como classe trabalhadora, dando destaque à importância dos direitos sociais. Além disso, o programa abordava a necessidade do voto secreto e do sufrágio das mulheres. Quando vemos a comemoração do que passou a ser descrito pelos partidários de Getúlio como um movimento revolucionário (figura 2), também atentamos para uma mudança na imagem do povo que, de acordo com a figura 1, aparecia de maneira secundária em eventos públicos da política nacional.

Portanto, o Getúlio Vargas alçado ao tempo por esse filme de arquivo é o líder democrático mobilizador dos trabalhadores. Getúlio é aquele que criou e implementou direitos sociais, fundindo-se ele mesmo à multidão conforme o espectro do seu rosto na figura 2. Assim, o passado autoritário de Vargas é colocado em suspensão, tornando-se visível o estadista que atuou pela organização e expressão política da classe trabalhadora.

Nas circunstâncias em que o filme surgiu, a comoção popular pelo suicídio de Vargas contingenciou um golpe civil-militar, contribuindo com os sufrágios que elegeram JK e Jango. Na contemporaneidade, o Brasil vivenciou o impeachment de Dilma Rousseff, seguido da ofensiva que objetivou a precarização previdenciária e das relações de trabalho, garantias sociais que foram organizadas por Getúlio Vargas e valorizadas pelos sucessivos governos do PT²⁵. Esse período foi marcado pela

²⁵ Um exemplo emblemático da ampliação de direitos da classe trabalhadora pelos governos petistas foi a promulgação da Emenda Constitucional n. 72, estendendo benefícios da CLT às empregadas domésticas.

mobilização popular, em que os trabalhadores eram agendados por suas centrais sindicais²⁶.

No decurso do golpe parlamentar, o antipetismo assumiu as feições da moralidade anticorrupção. Com isso, a Operação Lava Jato foi alçada a uma espécie de emblema para a deposição de Dilma Rousseff e, também, contra a nova candidatura presidencial de Lula. Nesse contexto, setores da sociedade identificados com as garantias de direitos sociais sofreram com o impasse entre a prisão e a viabilidade da disputa de Lula à presidência. Lula foi enredado pela Operação Lava Jato num processo *jurídico-policial-midiático* nebuloso. Preso em 7 de abril de 2018, o petista foi impedido de atuar publicamente à frente de sua campanha, enquanto as pesquisas apontavam o seu favoritismo (DATA FOLHA, 2018; IBOPE, 2018).

Iniciada em março de 2014 e ainda em atividade, a força tarefa batizada de Operação Lava Jato acumula quase 70 fases com investigações empreendidas pela Polícia Federal, averiguando possíveis casos de corrupção que envolvem partidos políticos, membros de governos e dirigentes empresariais. O uso da mídia como recurso para mobilizar a opinião pública, em prejuízo da imagem política de Lula, foi denunciado pela defesa e pelos apoiadores do ex-Presidente no transcurso da operação, além de juristas e pesquisadores na área de direito constitucional.

Segundo Lenio Streck (2017), no Brasil, o estado democrático de direito tornou-se ameaçado pela “[...] postura de juízes e membros do Ministério Público que, num cenário de desgaste dos políticos e seus partidos, começam a se apresentar como salvadores da pátria”. Em consequência disso, setores do judiciário passaram a operar segundo uma moralidade autoritária, conforme explica o autor. Para Streck, em 4 de março de 2016, “[...] todos assistiram a um espetáculo lamentável. Este dia ficará marcado como ‘o dia em que um presidente da República foi ilegal e inconstitucionalmente preso por algumas horas’” (STRECK, 2017, posição 504-521)²⁷. Nessa data, Lula sofreu condução coercitiva no âmbito da Operação Lava Jato, contando com ampla cobertura dos grandes grupos de mídia.

²⁶ Como referência, podemos mencionar a matéria “Adesão à greve geral contra as reformas [trabalhista e previdenciária] cresce e fura a bolha ‘fora Temer’”, que foi publicada no portal *EL País*, em 28/04/2018 (ALESSI, 2017).

²⁷ A posição indica a paginação do texto no e-book.

A partir de junho de 2019, o site jornalístico *The Intercept_ Brasil* passou a publicar série de reportagens investigativas, denominada *Vaza Jato*, revelando que o expediente processual da operação adotou a indevida colaboração entre as instâncias julgadora e acusatória, nomeadamente o juiz federal do Paraná Sérgio Moro – atual ministro da justiça do governo de Jair Bolsonaro – e membros do Ministério Público Federal do mesmo Estado, especialmente, o procurador Deltan Dallagnol (THE INTERCEPT..., 2019).

Outros veículos de imprensa colaboraram com a investigação jornalística, que teve como principal elemento arquivos de conversas entre integrantes do Ministério Público e Sérgio Moro, no aplicativo de mensagens *Telegram*, obtidos por um *hacker* que concedeu as informações ao *The Intercept_ Brasil* na condição de fonte anônima. A publicação dos diálogos tornou irrefutável o viés político da Operação Lava Jato. Em suma, junto ao Ministério Público e à Polícia Federal, o ex-juiz apontou testemunha que poderia incriminar Lula, atuou para alterar ordem de investigação e antecipou veredicto, além de pautar a espetacularização midiática de buscas e apreensões (THE INTERCEPT..., 2019). Os vícios processuais em prejuízo da inocência do ex-Presidente são contestados pelos advogados do petista.

No livro intitulado *Missão Lula: a outra história da Lava Jato*, o escritor e jornalista José Augusto Ribeiro (2019), biógrafo de Getúlio Vargas, detalha como a Operação Lava Jato beneficiou-se da imprensa com o objetivo de arruinar a imagem pública de Lula. Nesse sentido, aponta para semelhanças entre as perseguições político-midiáticas direcionadas a Getúlio e ao petista, envolvendo acusações de corrupção relacionadas à Petrobrás – empresa petrolífera estatal criada por Vargas durante o governo democrático. No caso do presidente petebista, ainda pesavam acusações sobre a tentativa de assassinato de seu maior detrator, o jornalista Carlos Lacerda.

Segundo Ribeiro (2019), Lacerda apresentou-se inúmeras vezes no horário nobre dos canais de televisão do empresário Assis Chateaubriand (na época limitados a Rio de Janeiro e São Paulo), acusando o Presidente de envolvimento em escândalos de corrupção, bem como no atentado contra a sua vida, que acabou atingindo o major da aeronáutica Rubens Vaz. Além disso, conhecido como o “rei da mídia”, Chateaubriand dedicou espaço, em sua rede de jornais, na cadeia de rádios e

na revista semanal *O cruzeiro*, para a difamação de Getúlio Vargas. Ao final, sabemos que o Presidente não foi responsável pelos crimes a ele imputados.

Na comparação entre Getúlio e Lula, José Augusto Ribeiro (2019) destaca a defesa de ambos do protagonismo da Petrobrás na exploração do petróleo nacional, em detrimento de companhias estrangeiras. Com os investimentos do governo petista para que a Petrobrás descobrisse campos de extração petrolífera na profundidade do pré-sal, determinou-se que a participação de empresas estrangeiras estaria condicionada a consórcios com a estatal. Dessa maneira, a maior parte dos lucros mantidos no Brasil seriam destinados a um fundo reservado à educação e à saúde.

Com efeito, o golpe parlamentar de 2016 criaria as condições para o desmonte da petrolífera brasileira e do projeto de país vinculado aos investimentos sociais a partir de lucros do pré-sal. Para os difamadores, o imprevisto foi a manutenção da popularidade de Lula no pleito presidencial de 2018, mesmo com a campanha difamatória da Operação Lava Jato junto aos grandes grupos de mídia brasileiros.

A Petrobrás era um denominador comum entre a história de Getúlio e a história de Lula – e não era o único. Também o eram a luta de Getúlio pelos direitos trabalhistas e a luta de Lula pelo avanço social e o esforço de ambos pelo desenvolvimento da economia brasileira e pela melhor distribuição de renda no país. Nada mais natural, portanto, a Petrobrás ser uma das razões para a derrubada de Getúlio em 1954 e para impedir a volta de Lula ao governo em 2018. (RIBEIRO, 2019, posição 4608)²⁸

Na conjuntura pela qual passamos recentemente, o governo democrático de Getúlio Vargas mostra-se pela convocação de sua memória frente às causas sociais e da classe trabalhadora. Não por acaso, Lula aproximou-se de Getúlio em excursão pelo Rio Grande do Sul, viagem que antecedeu a sua prisão, em 7 de abril de 2018 (PARTIDO..., 2018)²⁹. O gesto em direção ao mito político de Vargas foi um caminho simbólico rumo ao apoio popular. Os trabalhadores, assim, configuram-se como partícipes da resistência política na vivência democrática brasileira, tanto outrora quanto na atualidade.

²⁸ A posição indica a paginação do texto no e-book.

²⁹ No anexo V, referente às imagens complementares, avistamos o registro fotográfico de Lula frente ao mausoléu de Getúlio Vargas (figura 63).

2.2 CONCILIAÇÃO E PARTICIPAÇÃO POLÍTICA: O PROTAGONISMO DOS TRABALHADORES

No filme de Alfredo Palácios aqui analisado, a rememoração de Getúlio acontece através de imagens que mostram Vargas como aquele capaz de conduzir a união da classe trabalhadora, apresentando o vínculo do ex-Presidente com a defesa de interesses sociais populares. Para tanto, Getúlio é alçado a uma espécie de heroísmo devido ao martírio infligido pelos opositores políticos no final de sua vida. O suicídio, assim, promove a resiliência da imagem de Vargas como aquele que viveu em consonância com os interesses dos trabalhadores. O ato derradeiro de Getúlio foi um momento histórico, que apontou para o fato de o equilíbrio entre desenvolvimento social e econômico do país estar sob permanente ameaça. Os trabalhadores, com isso, aparecem enquanto garantidores das condições político-democráticas e da manutenção do projeto nacional iniciado por Vargas.

Em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, destacamos sequência produzida com o fragmento de um cinejornal, mostrando o ato cívico pela celebração da Inconfidência Mineira, em 21 de abril de 1933 (figura 3). Essas imagens relacionam-se com outra sequência, na qual vemos a chegada de Getúlio à cerimônia de diplomação perante a Assembleia Constituinte, no ano de 1934, quando assumiu a presidência do Governo Constitucional (1934-1937). Frente ao Palácio Tiradentes, Vargas é aclamado pelo povo (figura 4).

A eleição de Getúlio Vargas por sufrágio indireto dos deputados constituintes projetou a reorganização política orientada à democracia, com a previsão de eleições diretas para presidente em 1938. O golpe do Estado Novo interditou o processo de redemocratização que se intentava estabelecer naquele período; desse modo, as imagens da titulação de Getúlio têm correspondência com o autoritarismo varguista. Da mesma maneira, as imagens da parada do dia de Tiradentes referem-se à fase do Governo Provisório, momento em que Vargas governou de forma discricionária. Imagetivamente, porém, o filme relaciona esses materiais de arquivo com o final da vida e o contexto democrático do Presidente.

Embora saibamos que Getúlio Vargas denegou a Constituição de 1934, também consideramos que, em parte, seu discurso frente aos deputados constituintes

foi cumprido por meio de um governo autocrático. Segundo o jornalista e escritor José Augusto Ribeiro (2001), no pronunciamento aos constituintes, Getúlio destacou a necessidade de consolidação da equidade nas relações entre patrões e empregados. Também defendeu, como direito constitucional, as condições para o resguardo da vida dos trabalhadores e de suas famílias.

Para Ribeiro (2001), o entendimento de Getúlio sobre a regulação das relações de trabalho derivava da consciência de reparação do histórico escravagista colonial e imperial, já que a Primeira República havia submetido os trabalhadores livres às condições degradantes do jugo oligárquico. Durante a ditadura do Estado Novo, Getúlio Vargas promulgou a Consolidação das Leis do Trabalho, além de promover outros benefícios de interesse direto da classe trabalhadora. Com efeito, o que vemos nas imagens entrecruza-se com o que sabemos por diferentes meios (DIDI-HUBERMAN, 2012). Em sendo assim, a sequência na qual assistimos à cerimônia de posse presidencial faz com que se destaque o período trabalhista e democrático de Getúlio em detrimento do seu passado discricionário.

Para tanto, observamos e ouvimos a reverência popular ao Presidente. Na chegada de Vargas ao Congresso Nacional, avistamos os trabalhadores enquadrados em plano americano com rostos e olhares direcionados ao estadista e à câmera. Distinguimos suas feições: alguns mostram-se solenes enquanto outros revelam-se sorridentes. Entre os sujeitos, há aqueles vestidos com uniformes de trabalho, em conjunto; os rostos e olhares voltados ao aparato cinematográfico produzem um efeito de primeiro plano, apresentando o rosto da multidão. Isto é, os trabalhadores revelam seu protagonismo na história como a expressão de uma coletividade (figura 4).

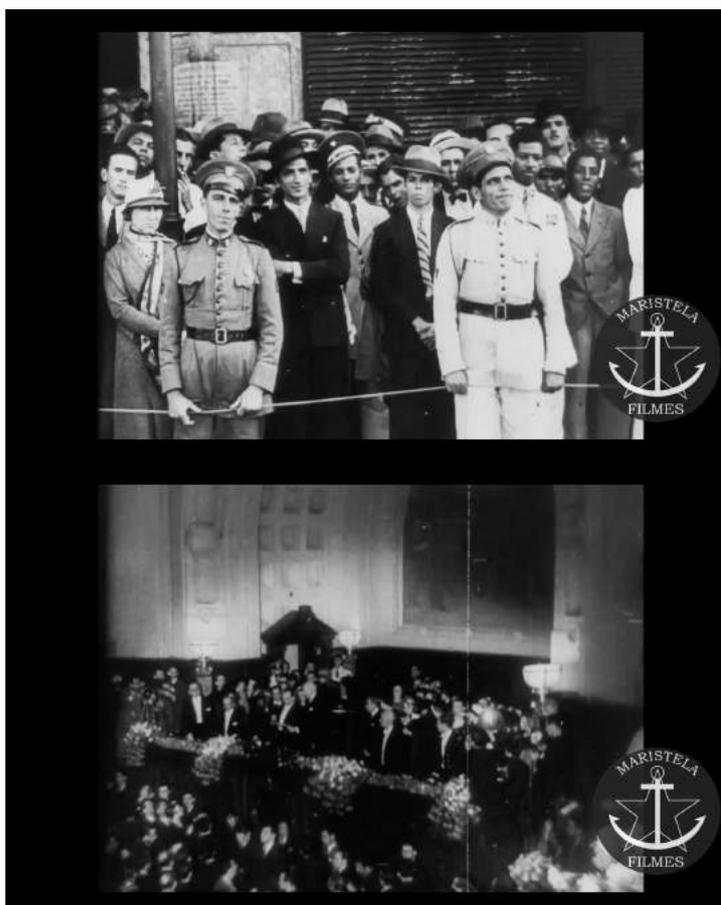
Além disso, essa sequência relaciona-se com a sequência que a precede; assim, atentamos para Getúlio Vargas enquadrado em primeiro plano. O rosto do Presidente vincula-se à imagem do rosto esculpido de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, mártir da sublevação contra o despotismo colonial português. Portanto, a justaposição dos primeiros planos estabelece relação direta entre o inconfidente, Vargas e os trabalhadores vistos na celebração da posse presidencial.

Figura 3: Getúlio Vargas e Tiradentes: mártires da república brasileira



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 12'33" a 12'58".

Figura 4: saudação popular ao Presidente nomeado por eleições indiretas



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 13'01" a 15'36".

Durante a década de 30, anos de autoritarismo varguista, a imagem de Tiradentes foi emblemática a serviço de um projeto de construção da identidade nacional. Sob esse aspecto, Miriam de Souza Rossini (1999) aponta que:

Naquela década, os intelectuais ligados ao novo governo tinham como meta reescrever o Brasil, reinventá-lo, pois partia-se da ideia de que o Estado Nacional ainda não estava concluído. Daí a necessidade de se definir o que era o Brasil e quem eram os brasileiros. [...] O Brasil queria buscar suas raízes, romper com estrangeirismos. Uma nova literatura, uma nova música, uma nova poesia, todas sintonizadas com a cultura nativa e regional (ROSSINI, 1999, p. 161).

Por sua vez, no filme de Alfredo Palácios, o imaginário de Tiradentes é atualizado pela correspondência entre as imagens dos rostos de Getúlio e Joaquim José da Silva Xavier. O longa-metragem reflete sobre a luta contra a espoliação dos

trabalhadores; por conseguinte, o Presidente e o Inconfidente são mártires da República brasileira. Embora os materiais de arquivo da efeméride de Tiradentes provenham do período autoritário de Vargas, o novo sentido que essas imagens assumem alça Getúlio a herói da democracia brasileira. Para tanto, as imagens em primeiro plano de Vargas e Tiradentes (figura 3) vinculam-se à sequência que mostra a consagração popular de Getúlio como Presidente constitucional, ainda que numa eleição indireta (figura 4).

Perante os deputados constituintes, Getúlio jurou diante da Carta Magna que convocaria eleições presidenciais diretas, abdicando da reeleição. Apesar de o golpe civil-militar do Estado Novo contradizer a promessa de Vargas, as imagens em primeiro plano dos trabalhadores, de Getúlio e Tiradentes evocam o martírio do líder trabalhista e democrático. A “imagem sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013) de Getúlio Vargas revela o elo entre a consumição do *pai do povo* e a mobilização popular por sua morte. O martírio de Getúlio, portanto, torna-se o próprio suplício dos trabalhadores diante do suicídio do Presidente. O passado autoritário de Vargas é esmaecido para, assim, revelar o desejo democrático dos trabalhadores de resistência ao processo golpista em que esteve circunscrita a morte de Vargas.

Na atualidade que o filme expressa, a imagem de Getúlio como mártir é reavivada pelo percurso de Lula em direção ao jazigo de Vargas, na cidade de São Borja (PARTIDO..., 2018). Nessa aproximação, de forma sugestiva, o líder petista vinculou a perseguição *jurídico-policial-midiática*, que inviabilizou sua recandidatura à presidência, ao tormento político dos últimos dias da vida de Getúlio. O movimento em direção a Vargas foi um caminho percorrido por Lula, visando à conciliação simbólica com a classe trabalhadora.

Em entrevista concedida após a prisão, Lula reconheceu que, durante os anos nos quais o PT governou o país, houve distanciamento do partido quanto à sua base de apoio histórica, isto é, os movimentos sociais. Além disso, na contemporaneidade, o movimento sindical deixou de mobilizar milhares de pessoas nas portas de fábricas, em comparação com o período de redemocratização (1979-1988), momento em que Lula despontou como liderança trabalhista (TV FOLHA, 2019).

De fato, as relações entre capital e trabalho mudaram profundamente nas últimas décadas; com isso, a coalização ampla da classe trabalhadora parece

improvável frente à “[...] teologia da prosperidade [...]”. Nessa perspectiva própria ao “[...] hipercapitalismo [...]”, o indivíduo é o fiador de seu êxito profissional, desvinculando-se da consciência de classe (SINGER, 2015, p. 11-12). Para André Singer, o proletariado organizado enquanto classe trabalhadora torna-se anacrônico, no tocante ao novo grupo proletário formado durante os governos de Lula.

Posto isso, a atualidade de Getúlio no filme de Alfredo Palácios rememora o protagonismo dos trabalhadores na cena democrática de outrora. Promove, assim, nossa indagação quanto aos rumos que a pressão da classe trabalhadora organizada produzirá, em vista dos desafios da vivência política brasileira num momento caracterizado pelo avanço do autoritarismo e do neoliberalismo. Nesse contexto, destacamos o esforço do governo federal em apagar o legado trabalhista de Vargas. Como exemplo emblemático, apontamos a extinção do Ministério do Trabalho na composição ministerial do atual Presidente, Jair Bolsonaro (ORENSTEIN; CORSALETTE; FRAGA, 2018)³⁰.

Em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, as imagens das multidões nas ruas evocam a atuação democrática dos trabalhadores, expressando o protagonismo popular na atuação política, e Getúlio Vargas aparece como o conciliador dessa relação. Dessa maneira, o fascínio das multidões por líderes políticos, próprio dos regimes autoritários, refaz-se sob a perspectiva da fase político-democrática de Getúlio. Observamos isso numa sequência que utiliza imagens da visita do Cardeal Eugenio Maria Giuseppe Giovanni Pacelli ao Brasil, no ano de 1934 (figura 5).

A narração em *off* destaca que Pacelli era o sumo pontífice da Igreja Católica no momento em que o longa-metragem de Alfredo Palácios foi produzido. Em 1939, o cardeal tornou-se Papa Pio XII. A presença de Getúlio Vargas junto ao líder religioso e à multidão, que acompanha a missa no Campo de Santana, localizado na Praça da República (Rio de Janeiro), cria a imagem de unidade espiritual entre o governante e os trabalhadores.

Para isso, os enquadramentos em plano de conjunto do altar alternam-se com o plano geral e panorâmico da multidão, e o movimento harmônico das imagens é

³⁰ A imagem de trabalhadores retirando o letreiro que indicava o Ministério do Trabalho em Brasília é representativa desse momento e pode ser vista no anexo de imagens complementares – figura 64.

intensificado pela música orquestrada. De acordo com a perspectiva do quadro em plano geral, notamos rostos de parte do público em primeiro plano, direcionando olhares à câmera. Dessa maneira, o plano geral sugere um efeito de primeiro plano e, assim, vemos o rosto da multidão. Os trabalhadores, portanto, não são espectadores passivos, mas partícipes do ato ecumênico em que observamos a presença de Getúlio.

Figura 5: o clérigo republicano frente ao rosto da multidão



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 15'39" a 16'20".

Embora a formação intelectual de Getúlio tenha como referência a versão castilhistista do positivismo de Auguste Comte³¹, separando Estado e Igreja, Vargas aproximou-se dos católicos durante os seus governos. Para liderar um país fortemente marcado pelo catolicismo, a presença em cultos religiosos fazia parte da performance pública do governante. Casado com Darcy Lima Sarmanho no civil desde 1911, no

³¹ Júlio de Castilhos, chefe do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), foi o responsável por criar uma versão do positivismo comtiano adaptado aos interesses oligárquicos gaúchos. Segundo observa Boris Fausto (2001), o pensador francês também foi uma referência para os intelectuais nacionalistas autoritários, entre as décadas de 20 e 40.

ano de 1934, Getúlio e Darcy constituíram matrimônio em âmbito religioso. Ao longo dos anos, o trabalho realizado pela Primeira Dama junto à Liga Católica de Assistência Social contribuiu para selar o vínculo entre o governo e a Igreja (NETO, 2012).

No filme, Getúlio Vargas e os trabalhadores aparecem harmoniosamente na cerimônia religiosa. Há um vínculo entre as imagens utilizadas no longa-metragem e os sentidos de outra imagem que é emblemática da iconografia nacional: o quadro *Primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles³², diversas vezes reproduzido em livros didáticos, selos e moedas. A obra, inspirada no relato de Pero Vaz de Caminha à coroa portuguesa sobre a missa realizada na terra recém-descoberta, sugere a harmonia entre indígenas e colonizadores.

No cinema, a pintura de Meirelles serviu de referência à produção do filme *Descobrimiento do Brasil*, dirigido pelo mineiro Humberto Mauro e lançado em 1937. Um excerto desse filme, utilizado por Eduardo Escorel na montagem de *Imagens do Estado Novo 1937-45* (SCOREL..., 2016), oferece sua interpretação do quadro. De acordo com Eduardo Morettin (2013), na película de Humberto Mauro, “percebemos a maneira como nativos e brancos assistem, de maneira compungida, à instalação do cristianismo no Brasil, em um movimento geral que reforça a leitura do quadro” (MORETTIN, 2013, p. 34). O autor mostra-nos como a ideia inicial desse projeto fílmico objetivou integrar-se à propaganda varguista, por meio da promoção cultural³³.

Segundo Morettin (2013), *Descobrimiento do Brasil* foi realizado pelo *Instituto do Cacau da Bahia* e teve incentivo do *Instituto Nacional do Cinema Educativo* (INCE) – criado em 1936 pelo governo de Getúlio Vargas – órgão em que Humberto Mauro atuou como diretor-técnico cinematográfico. O INCE tinha como função estabelecer um caráter pedagógico à concepção propagandística de país, que era implementada pelo Estado naquele período, como uma “[...] ação ‘pacificadora’ do governo Vargas com relação à luta de classes [...]” (MORETTIN, 2013, p. 19).

³² Vitor Meirelles de Lima foi um pintor brasileiro que viveu entre 1832 e 1903. O quadro, que se encontra no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, é um óleo sobre tela (268cm x 356cm) pintado entre 1858 e 1860, exposto pela primeira vez no Salão de Paris, no ano de 1861 (PRIMEIRA..., 2019). Em 1948, Candido Portinari (1903-1962) apresentou sua versão do evento religioso: *A primeira missa no Brasil* – painel, têmpera sobre tela, 266cm x 598cm, coleção particular (A PRIMEIRA..., 2019). As reproduções das obras de Meirelles e Portinari podem ser consultadas no anexo das imagens complementares – figuras 61 e 62.

³³ Embora não caiba aprofundarmos este aspecto aqui, a pesquisa de Morettin (2013) revela os dissensos entre a produção de sentidos em dois filmes de Humberto Mauro e o projeto propagandístico do ciclo autoritário varguista.

As imagens de uma nação harmonizada serviram à propaganda do Estado autocrático liderado por Getúlio. O imaginário de um povo conciliado, presente em textos e imagens dos períodos colonial, imperial e republicano brasileiros, reaparece em *Getúlio Vargas – glória e drama de povo*. No longa-metragem, porém, essa conciliação refere-se à coesão da classe trabalhadora diante das circunstâncias da morte de Getúlio. Na vivência democrática da época em que o longa-metragem foi lançado, assim como hoje, a tensão de uma sociedade de classes aparece de forma contundente, contrapondo-se às tentativas de escamoteamento dos conflitos sociais do regime autoritário varguista.

Em diálogo com o período em que foi lançado, o filme de arquivo sugere-nos a comunhão da classe trabalhadora, que se mobilizou na resistência ao golpe civil-militar inscrito nas condições da morte de Getúlio: seja pela grandiosa mobilização de rua no cortejo fúnebre, seja pela depredação daqueles alvos associados à conspiração contra Vargas. Mobilizou-se, também, pela articulação eleitoral que elegeu JK e Jango, herdeiros políticos de Getúlio.

Quanto à atualidade de Getúlio Vargas, observada a partir das imagens do filme, compreendemos o ex-Presidente como uma espécie de conciliador espiritual dos trabalhadores, conforme apontamos na análise da figura 5. Num contexto de crise, no qual o PT foi elencado por opositores e por setores da mídia como culpado pela derrocada moral da política, assim como pela decadência econômica do país, a peregrinação de Lula em direção ao mausoléu de Getúlio mobilizou o imaginário da multidão nas ruas. Com efeito, o passado autoritário varguista torna-se menos visível, sobressaindo, assim, a resistência popular vinculada à atuação democrática da classe trabalhadora.

2.3 GETÚLIO, OS TRABALHADORES E AS IMAGENS EM MOVIMENTO

Durante a primeira metade do século XX, as imagens em movimento do cinema serviram aos propósitos de regimes autoritários e totalitários. Nesse viés, imagens das multidões eram relacionadas à idolatraria de líderes autocráticos. Por outro lado, Jacques Rancière ensina-nos que, “[...] a história é o tempo em que aqueles que não têm direito a ocupar o mesmo lugar podem ocupar a mesma imagem”

(RANCIÈRE, 2013, p. 21, nossa tradução)³⁴. Nesse sentido, a vocação das imagens não está a serviço de legitimar versões da história escritas por regimes discricionários. *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, portanto, reconfigura materiais de arquivo da propaganda do ciclo autoritário varguista, possibilitando uma leitura que rememora a fase democrática de Getúlio a partir do rosto da multidão, ou seja, do protagonismo político dos trabalhadores.

O movimento arquivístico das imagens em movimento no filme acontece pelo apagamento e pela reinvenção dos sentidos; assim, aquilo que vemos é a “[...] imagem que resta [...]”, isto é, a diferença que cria novas configurações e a sobrevivência das imagens na história (DIDI-HUBERMAN, 2013). Para tanto, as atualizações das imagens dos trabalhadores ressignificam materiais de arquivo oriundos de um regime discricionário, mostrando que as imagens não estão limitadas à condição de registros do passado. Do artil autocrático à potência de criação, essas imagens obtêm novos sentidos e se revelam no presente.

O longa-metragem mostra paradas cívico-militares realizadas a partir de 1935, salientando a presença popular nessas manifestações. O Brasil vivia o contexto da redemocratização instituída com a Carta Magna de 1934. Entretanto, o estado de direito apresentava-se *na forma*, já que havia restrições quanto à efetiva participação política – era o caso do Partido Comunista do Brasil (PCB), fundado em 1922, que foi mantido na ilegalidade ao longo de décadas. Em conformidade com o projeto nacionalista e anticomunista que prevalecia à época, uma organização política vinculada à Internacional Comunista não era bem-vinda em terras brasileiras. De fato, o comunismo e o anarquismo eram combatidos no país desde as grandes revoltas operárias, entre 1917 e 1920³⁵.

Em 1935, o PCB buscou uma forma de manter-se subjacente às disputas eleitorais, visando ao pleito presidencial de 1938 – que acabou não acontecendo. Para isso, foi lançada a Aliança Nacional Libertadora (ANL), uma frente de esquerda que contava com o apoio de parte dos militares do movimento tenentista dos anos 20, operários e intelectuais, inspirados pela Revolução Russa de 1917. A resposta de

³⁴ [No original] La historia es el tiempo en el que aquellos que no tienen derecho a ocupar el mismo lugar pueden ocupar la misma imagen (RANCIÈRE, 2013, p. 21).

³⁵ Tais aspectos são importantes para o filme *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980), e serão retomados no capítulo 3.

Getúlio a essa iniciativa foi a promulgação da Lei de Segurança Nacional, em abril daquele ano, destituindo garantias processuais e instituindo a tortura, sob o pretexto de manutenção da ordem pública. No mês de novembro, eclodiu um levante, em resposta ao autoritarismo varguista, classificado como uma *Intentona Comunista* pelo grupo governante. Apoiados pelo *Komintern*, os revoltosos visavam a instituir um projeto de governo social-popular, mas foram rapidamente coibidos.

No filme de Alfredo Palácios, os acontecimentos acima descritos são pontuados pela narração em *off* de maneira sucinta, destacando apenas que 1935 foi marcado por grandes agitações políticas. Como veremos a seguir, as imagens do longa-metragem sugerem o patriotismo inspirado em armas durante o período que antecedeu o Estado Novo, enquanto produzem o esmaecimento da consolidação desse regime de força. Isso acontece pelo protagonismo dos trabalhadores nas imagens, enquanto partícipes da legalidade nas circunstâncias da morte de Getúlio.

Em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, destacamos a sequência que mostra a chegada do Presidente à parada cívico-militar pela efeméride da independência, em 1935. Ainda no carro presidencial Getúlio está enquadrado em contra-plongée, posição de câmera que faz sobressair a sua autoridade política. Entretanto, ao desembarcar do automóvel, Vargas é visto em primeiro plano frente aos trabalhadores que acompanham o evento cívico. A seguir, notamos o povo enquanto em plano de conjunto de maneira que identificamos seus rostos e notamos suas feições. Alguns observam a chegada do Presidente de maneira solene. Por sua vez, há aqueles que sorriem e aplaudem Getúlio efusivamente. Chama especial atenção o rosto do homem negro de chapéu cujo olhar fita a câmera – segundo fotograma da figura 6.

Figura 6: Getúlio Vargas e os trabalhadores protagonizam a cena política



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 16'43" a 17'39".

O sujeito anônimo que observa o trabalho do cinegrafista, mirando o aparato cinematográfico, sabe que está sendo filmado. Mostra, assim, que compreende o seu lugar preponderante na história. Essa visibilidade do homem anônimo acontece junto à coletividade que ele evoca, ou seja, a classe trabalhadora em concílio com Getúlio Vargas. O que essas imagens sugerem é o protagonismo dos trabalhadores, por meio das imagens do cinema, expressando o rosto da multidão.

De acordo com Angela de Castro Gomes (2005), a ideologia trabalhista foi aprimorada, a partir de 1942, para dar conta do declínio do Estado Novo diante da inevitável redemocratização do pós-guerra. Sua gênese decorre de uma terceira via

entre o comunismo soviético e a derrocada do liberalismo econômico, que teve como fato emblemático a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929. Dessa maneira, a valorização da classe trabalhadora pelo Estado esteve implicada num projeto nacional-desenvolvimentista que garantiu o capitalismo no país, regulando suas disparidades quanto aos diversos atores políticos e econômicos.

Em vista disso, a atualidade das imagens de *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* faz contraponto ao “[...] novo proletariado [...]” (SINGER, 2015, p. 9), que ascendeu ao mercado de trabalho durante os governos do PT, porém desprovido da consciência histórica quanto à sua classe social. Parte desse “[...] novo proletariado [...]” impulsionou a consolidação de Jair Bolsonaro, governante de viés autoritário, propulsor da perspectiva econômica neoliberal própria ao estágio atual do “[...] hipercapitalismo [...]” (SINGER, 2015, p. 12). Para tanto, corroborou a centralidade dedicada ao Partido dos Trabalhadores no escândalo *jurídico-policial-midiático*, característico da campanha anticorrupção promovida pela Operação Lava Jato.

Segundo a análise de André Singer (2015, p. 9-12), fração desse “[...] novo proletariado [...]” ascendeu economicamente, estabelecendo-se num patamar acima daqueles que atuam no mercado de trabalho de forma intermitente e em postos menos qualificados, compondo uma “[...] pequena nova classe média [...]”. Com isso, esse grupo projeta-se na velha classe média³⁶, a qual historicamente posiciona-se no espectro político de centro à direita. É a mesma velha classe média que se mobilizou reivindicando o golpe civil-militar de 1964, devido ao receio pelas reformas para maior equidade entre os cidadãos brasileiros, atribuindo o projeto reformista de Jango à perspectiva ideológica comunista.

Por isso, quando um líder democrático como Lula reporta-se a Vargas, o Getúlio convocado é aquele implicado na vivência democrática ligada à histórica resistência política da classe trabalhadora e ligada, também, ao modelo socioeconômico, consagrado por Getúlio, que reconhece o papel preponderante do Estado no desenvolvimento do país e sua correspondência com os trabalhadores. Em sendo assim, o Getúlio Vargas que se faz atual através do filme de Alfredo Palácios

³⁶ De acordo com André Singer (2005, p. 10), a velha classe média ou classe média tradicional refere-se àquela que abriga “[...] profissionais liberais ou funções não manuais, técnicas e administrativas [...]”, em geral, com escolaridade em nível superior.

é aquele vinculado ao protagonismo dos trabalhadores e de suas imagens em movimento³⁷.

Em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, observamos o trabalho dos cinegrafistas que documentam o evento cívico – primeiro fotograma da figura 6. Ao tornar claro que o acontecimento era acompanhado pelas câmeras, a narração em *off* aponta para a importância do próprio registro cinematográfico. Uma das características do primeiro ciclo de governo Vargas foi a formação de uma sociedade urbana e de massas, que se estabeleceu contando com a mediação das imagens do cinema. Desse modo, os materiais de arquivo, que compõem o acervo imagético do filme de Alfredo Palácios, atualizam-se pela visibilidade da atuação política dos trabalhadores numa relação intrínseca com Getúlio Vargas.

Na propaganda política do Estado Novo, a presença de Getúlio era preponderante. O líder aparecia em cinejornais junto às grandes comoções populares, e as imagens das multidões corroboravam um efeito de homogeneidade nacional, segundo o que Cássio Tomaim (2006, p. 281) nomeou como um “[...] todo orgânico [...]”. Isto é, trata-se de um projeto ufanista que apresentava, imagetivamente, a primazia do todo em detrimento do indivíduo. Conforme o autor, os departamentos de comunicação dos governos de Getúlio Vargas começaram a atuar ainda no Governo Provisório, com a criação do Departamento Oficial de Publicidade, em 1931, que era um suplemento da Imprensa Nacional, vinculado ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores. O Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) seria criado em 1934 e, em 1938, transformado em Departamento Nacional de Propaganda (DNP).

Finalmente, em 1939, as atividades do DNP teriam lugar no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O DNP seguiria existindo, mas vinculado ao Ministério da Justiça, com a função de difundir o projeto nacionalista de cultura por meio da educação. Já o DIP era diretamente ligado à presidência da República e, com a consolidação do Estado Novo, passaria a ter um nível de aprofundamento e articulação de propaganda inédito, segundo explica Tomaim (2006).

³⁷ Cabe destacar que não estabelecemos uma equivalência entre os fundamentos do trabalhismo petebista e os pressupostos ideológicos do Partido dos Trabalhadores. Antes disso, chamamos atenção para os aspectos simbólicos das relações entre a classe trabalhadora, Getúlio Vargas e Lula.

O *Cine Jornal Brasileiro*, como meio de propaganda do regime varguista, passou a ser produzido pelos órgãos de comunicação do governo a partir de 1938. Entretanto, desde 1934, os filmes de complemento já eram obrigatórios no circuito nacional, sendo exibidos antes dos longas-metragens. Desse modo, ganharam tal dimensão, que os estúdios Cinédia e Atlântida passaram a investir nesse tipo de formato. A Cinédia assumiu a produção dos cinejornais de governo até a estruturação do DPDC, que passaria a centralizar a produção dos filmes, seguido pelo DIP (TOMAIM, 2006). Embora, nos governos de Getúlio Vargas, os cinejornais tenham obtido novo dimensionamento, eles já eram produzidos no país desde 1910 – estendendo-se até a década de 1970³⁸.

Com o final do Estado Novo, o país vivenciou um contexto democrático no que diz respeito à liberdade de expressão, às eleições para representação direta e à luta por garantias sociais. Com a morte de Getúlio Vargas, o filme de Alfredo Palácios reconfigura imagens produzidas por um governo autoritário, oferecendo um ponto de vista sobre a vivência democrática brasileira enquanto a sobreposição de “[...] regimes de historicidade [...]” (HARTOG, 2015, p. 37). Essa noção proposta por François Hartog (2015) sugere compreendermos a justaposição de distintos momentos históricos.

A partir disso, notamos que *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* reelabora imagens de um passado autoritário, refletindo sobre a instabilidade democrática no período em que foi lançado e na atualidade. Dessa maneira, o Getúlio Vargas que se faz presente no longa-metragem aparece pela relação entre os trabalhadores e a *figura da democracia*, rememorando Getúlio por meio da histórica atuação da classe trabalhadora em defesa da legalidade democrática.

2.4 IMAGENS DE UMA CONCILIAÇÃO PROVISÓRIA

No longa-metragem de Alfredo Palácios, a conciliação entre o ciclo autoritário de Getúlio Vargas com sua fase democrática reside, por um lado, em sequências nas

³⁸ Entre 1971 e 1979, a Ditadura Militar produziu cinejornais, como o *Brasil Hoje*. Contudo, durante os anos de 1970, esse formato se tornaria anacrônico em decorrência da popularização dos televisores domésticos (RAMOS; MIRANDA, 2000).

quais vemos o protagonismo dos trabalhadores. Por outro lado, tal conciliação depreende-se também das sequências em que notamos a preponderância dos representantes das elites, dos militares e de milicianos da extrema direita. Conforme analisaremos a seguir, o filme de arquivo produz um efeito harmonioso quanto às relações entre esses diferentes grupos, retratando o processo de consolidação do Estado Novo.

O apaziguamento com o passado discricionário varguista, porém, mostra-se provisório quando observado face aos sobressaltos da vivência democrática brasileira. A correlação entre os trabalhadores e a democracia opera pela assimilação do passado autoritário e contrapondo-se a esse passado discricionário. É nesse entremeio que as imagens de Getúlio Vargas sobrevivem, revelando-se na atualidade.

Os anos autocráticos de Getúlio caracterizaram-se pelo equilíbrio de pesos e medidas entre grupos sociais divergentes, o que projetou mudanças profundas na realidade socioeconômica brasileira. Frente às consequências drásticas de um regime de força, a questão sobre os fins justificarem os meios torna-se uma resposta permanentemente inconclusa. Essa é a ambiguidade própria ao espólio político de Getúlio Vargas.

No longa-metragem, observamos a sequência criada pela sobreposição de imagens, que são planos em detalhe de jornais e fotografias de edifícios públicos em chamas. Nos fragmentos de textos jornalísticos, lemos informações sobre um levante militar; trata-se dos acontecimentos relacionados à Intentona Comunista, sublevação promovida por unidades militares das cidades de Natal, Recife e Rio de Janeiro, rapidamente sufocada pelas forças federais, no ano de 1935. Por sua vez, a narração em *off* enfatiza aquele momento como marcado por grandes agitações políticas.

Figura 7: a Intentona Comunista reprimida pelo governo de Getúlio Vargas



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 17'40" a 17'52".

Chama atenção o fato de essa sequência ser sucedida por outra, na qual vemos a participação de Getúlio Vargas em um evento no Jockey Club Brasileiro, em 1937 – ano de instituição do Estado Novo. Notamos a confluência de Getúlio junto a uma parcela da alta sociedade, que o recebe em homenagem proferida pela diretoria do Jockey Club. Os enquadramentos em primeiro plano e os olhares em direção à câmera flagram momentos de descontração, sugerindo um cotidiano que transcorre sem perturbações; assim, observamos o rosto da elite e a evocação de seu protagonismo político. A narração em *off* destaca o prestígio atribuído a Getúlio nesse ambiente de alta sociedade, convivendo ao lado de personalidades políticas, intelectuais e artísticas.

Figura 8: Getúlio Vargas é prestigiado pela elite socioeconômica



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 17'53" a 18'38".

Uma das particularidades do Estado Novo foi o incentivo às artes, o que contribuiu para a criação de ambiente favorável para a adesão social ao regime. Da música de Heitor Villa-Lobos ao samba – que deixou de lado o elogio à malandragem para saudar o trabalhador –, o projeto de Estado recorreu à fotografia, ao cinema, à arquitetura, à pintura e à literatura, engajando artistas e intelectuais (CAPELATO, 2009). Aqueles que se opuseram ao governo, porém, estiveram suscetíveis à prisão, conforme ocorreu com o escritor e militante político Graciliano Ramos³⁹.

A partir das sequências que abordam a tensão da insurgência militar de 1935 e a exaltação da elite socioeconômica a Getúlio Vargas (figuras, 7 e 8), sucede-se outra sequência, na qual observamos o lançamento da pedra fundamental do novo Ministério da Guerra, em 7 de setembro de 1937 (figura 9). Em primeiro plano, notamos a saudação dos generais a Getúlio em frente ao protótipo do edifício-sede, caracterizado por formas retilíneas inspiradas na arquitetura *Art déco*, simbolizando o desenvolvimento de um projeto de modernidade para o país. Avistamos, dessa maneira, o rosto do militarismo que evoca o vínculo de Vargas com setores da caserna identificados com o modelo autoritário de governo.

Também entrevemos duas crianças enquadradas junto ao Presidente, em primeiro plano, posando para a câmera diante da imagem do novo edifício destinado às forças armadas. No primeiro fotograma da figura 9, destacamos a presença do menino negro vestido em trajes civis, representando a classe trabalhadora. Já o segundo fotograma mostra a participação de outro menino, cuja vestimenta remete ao uniforme dos militares; a criança aparece próxima de um general e de Getúlio Vargas.

³⁹ O filme *Memórias do Cárcere* (MEMÓRIAS..., 1984), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, é uma adaptação do livro homônimo de Graciliano, sobre a perseguição que o autor vivenciou durante o Estado Novo.

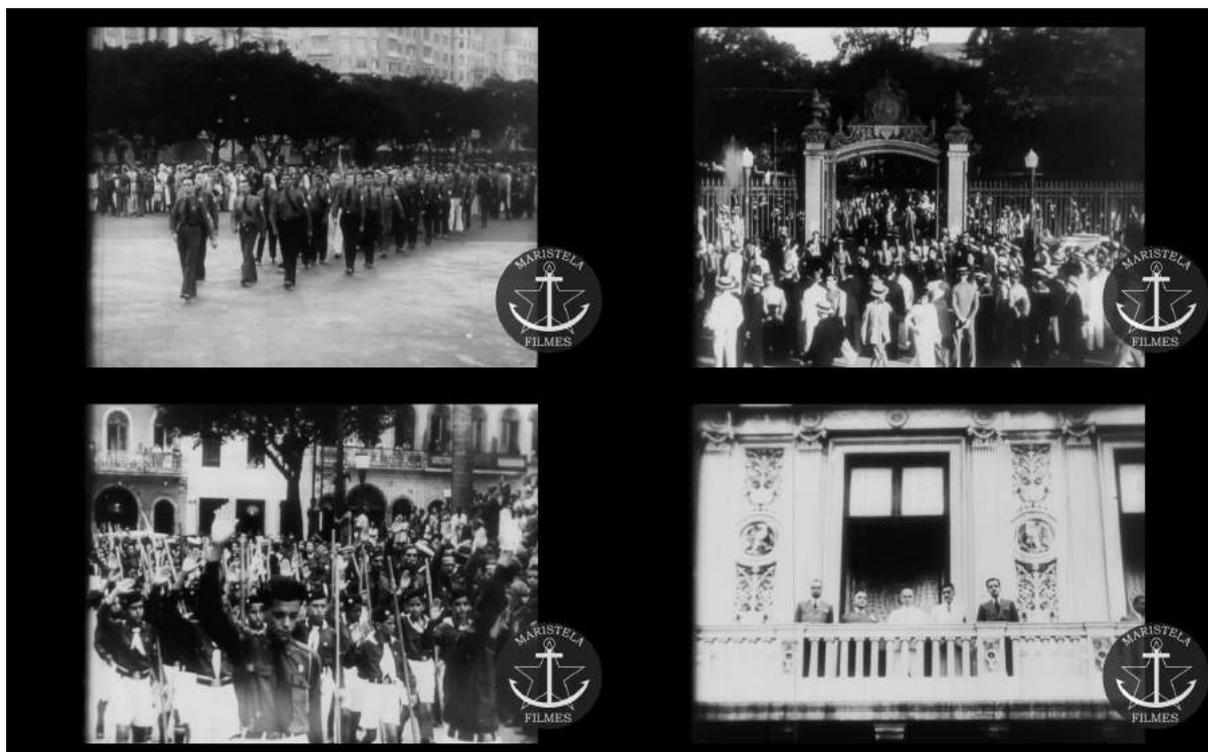
Figura 9: o apoio dos generais a um projeto autoritário de governo



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 18'38" a 19'17".

Logo em seguida, o filme apresenta outra sequência com imagens da Ação Integralista Brasileira (AIB), organização paramilitar de extrema direita, em marcha pelas ruas do Rio de Janeiro. Os integralistas foram o primeiro grande movimento de massas brasileiro com participantes em todo o país, segundo explica Marilena Chauí (2014). A narração em *off* enfatiza o apreço da sociedade civil às milícias integralistas. Nas imagens, vemos o evento fluminense dos Camisas Verdes, como era popularmente conhecido o grupo, e das Plinianas, conforme chamavam as crianças que participavam da AIB. Nos terceiro e quarto fotogramas da figura 10, destacamos a relação entre os primeiros planos de Getúlio Vargas, posicionado no balcão do Palácio do Catete, e os primeiros planos das crianças, as quais atuam na celebração do grupo paramilitar. Observamos, portanto, o rosto do militarismo, que remete à proximidade de Vargas com os milicianos de extrema direita.

Figura 10: a extrema direita ocupa as ruas em saudação a Getúlio Vargas



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 19'19" a 21'04".

Através do conjunto de sequências das figuras 7, 8, 9 e 10, o filme de Alfredo Palácios apresenta Getúlio Vargas como um conciliador dos interesses da elite socioeconômica, dos trabalhadores, dos militares e dos milicianos da AIB. Para tanto, a montagem possibilita relacionarmos os planos de detalhe das notícias sobre a Intentona Comunista aos primeiros planos de Getúlio, que aparece junto aos membros do Jockey Club, de militares, do menino que evoca a classe trabalhadora, e, por fim, das crianças participantes da AIB. Diante das condições que deram lugar ao golpe civil-militar do Estado Novo, o combate ao comunismo correspondia às expectativas dos diferentes aliados de Getúlio Vargas. Quanto aos trabalhadores, competia ao governo mantê-los distantes dos pressupostos comunistas; assim, o autoritarismo foi premente.

Nesse sentido, notamos as idiosincrasias da coalizão que alçou Getúlio a chefe do governo federal em 1930. Embora a insurgência ocorrida no mês de outubro se justificasse pela fraude eleitoral e pelo autoritarismo de Washington Luís, parcela dos apoiadores de Vargas identificavam-se com o autoritarismo militarista. Em parte,

o entusiasmo popular motivou-se sob a ótica de que o resultado fraudulento interditou o projeto político-eleitoral ligado à questão social dos operários.

Devemos destacar, porém, que a insurreição foi encampada pelos militares junto a setores das oligarquias rurais regionalistas, ou seja, a Revolução de 30 não foi um levante organizado com a participação das classes populares. De fato, não podemos quantificar a parcela do operariado que se projetava na perspectiva autoritário-militarista da AIB, frente à outra que se reconhecia nos pressupostos democráticos da plataforma de Getúlio Vargas durante a campanha de 1929-30. No entanto, sabemos que o autoritarismo de extrema direita ressoava em parte da sociedade brasileira ao longo da década de 1920 (CHAUÍ, 2014).

Ainda que a AIB tenha sido fundada apenas em 1932, suas ideias já eram socialmente assimiladas, sobretudo, por intermédio do tenentismo. Para Marilena Chauí (2014), a perspectiva ideológica dos integralistas permeava o movimento tenentista. Segundo a autora, em alguma medida, essa correlação entre tenentismo e integralismo contribuiria para a formação da classe média autoritária brasileira no decorrer do século XX.

Enquanto agrupamento, na atualidade, os integralistas têm como principal núcleo a Frente Integralista Brasileira (FIB). Os líderes dessa organização mantêm vínculo com o Partido Renovador Trabalhista Brasileiro (PRTB), sigla do atual Vice-Presidente, general Antônio Hamilton Mourão (ALMEIDA, 2018). Além disso, o lema integralista “*Deus, Pátria e Família*” foi utilizado para divulgação da *Aliança pelo Brasil*, legenda partidária em vista de ser criada pelo atual Presidente, Jair Bolsonaro (SPERB, 2019). As ideias integralistas também permeiam partidos como o Patriota e o Partido Republicano (PR), este último criado pela fusão do Prona com o Partido Liberal (PL). Além do mais, os neointegralistas promovem reuniões e manifestações de rua a partir das redes sociais digitais (FUCS, 2019).

Segundo os preceitos integralistas, o Estado constitui-se como uma família, e o dever do trabalho articula a sustentação harmônica desse ideal supremo. De acordo com essa ideologia – registrada em textos-manifestos durante a década de 1930 – o liberalismo e o comunismo representam a degradação moral da sociedade, colocando em risco a purificação espiritual da nação, inspirada em pressupostos cristãos. Para expurgar os riscos de uma derrocada da harmonia social, o militarismo oferecia-se

como alternativa à manutenção da ordem necessária à vida (CHAUÍ, 2014). Daí o apoio do líder integralista Plínio Salgado a Vargas no golpe que instituiu o Estado Novo. Salgado tinha em perspectiva ser nomeado para o cargo de ministro da Educação; dessa maneira, estariam postas as condições para o início de uma revolução cultural, que seria orientada pela ideologia integralista⁴⁰.

Em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, os materiais de arquivo que se referem à ascensão do Estado Novo sugerem a ligação de Getúlio com os integralistas; porém, o autoritarismo do Presidente vinculado a essa relação mostra-se esmaecido. Isso acontece porque o filme não fornece detalhes sobre o que foi o integralismo, bem como o impacto de suas ideias para a consolidação do regime estado-novista. Sob esse prisma, torna-se pertinente refletirmos sobre as consequências da conciliação entre os períodos autoritário e democrático de Getúlio Vargas, agenciada no filme através dos trabalhadores.

No diálogo travado com o contexto da morte de Getúlio, o longa-metragem promove o apaziguamento do passado ditatorial de Vargas, fazendo sobressair a atuação política da classe trabalhadora e, assim, revelando a resistência popular quanto à legalidade democrática. Naquele momento, opositores de Vargas articulavam um golpe civil-militar no país. Já no tocante à atualidade que o filme expressa, pontuamos a preponderância simbólica dos trabalhadores na resistência a um novo ciclo autoritário de governo. Contudo, relegar o autoritarismo varguista a segundo plano incorre no encobrimento de condições para o reavivamento da extrema direita brasileira nos últimos anos. Não por acaso, as temáticas da Era Vargas e da Ditadura Militar foram excluídas do ENEM – Exame Nacional do Ensino Médio, prova realizada com a triagem ideológica do governo de Jair Bolsonaro, em 2019 (PINHO, MAIA, MOREIRA, 2019).

Embora refratária ao nacional-desenvolvimentismo e identificada com o neoliberalismo, a extrema direita de hoje apresenta determinados balizadores

⁴⁰ Os excessos cometidos pelos milicianos integralistas, em atentados a jornais e grupos políticos que se opunham a Getúlio, eram tratados com condescendência pelo governante. Apesar disso, o extremismo integralista causava desconforto em setores do governo, o que levou Plínio Salgado a não ser nomeado como ministro. Um levante integralista atentou contra a vida do presidente e de seus familiares, em 1938. Com isso, os revoltosos foram sumariamente executados, e Plínio Salgado enviado ao exílio. No capítulo 4, dedicado ao filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (SCOREL..., 2016), ampliaremos essa abordagem.

integralistas. O primeiro deles é a afirmação da decadência do sistema político; o segundo refere-se à centralidade da família cristã junto à ortodoxia dos costumes enquanto constituintes da sustentação nacional; por último, o ufanismo e a busca pela restituição de um ideal de nação desconectado da realidade histórica. Por sua vez, no que diz respeito às elites econômicas e à classe trabalhadora, o apaziguamento forjado pelo autoritarismo varguista, na contemporaneidade, está fraturado.

Entre 2003 e 2013, o Brasil vivenciou um ciclo político-econômico que André Singer (2015, p. 15) nomeou como “[...] lulismo [...]”. Conforme o autor, esse período foi caracterizado pelo equilíbrio de interesses dos grupos “[...] produtivista [...]” e “[...] rentista [...]”. O primeiro grupo era formado por setores da burguesia nacional e da classe trabalhadora organizada; por seu lado, o segundo comportava atores econômicos dirigidos aos ganhos financeiros de acordo com a organização mundial do trabalho e o papel executado pelo Brasil na exportação de *commodities*. Para André Singer, findado esse ciclo, Dilma Rousseff interferiu no setor financeiro de maneira a incentivar a produção em detrimento do rentismo.

Diante da vulnerabilidade de um país em desenvolvimento e impactado pelos percalços internacionais, próprios ao estágio atual do capitalismo financeiro, rompeu-se a aliança do grupo “[...] produtivista [...]”. Desse modo, a burguesia nacional alinhou-se ao grupo “[...] rentista [...]”, tornando-se avessa à classe trabalhadora (SINGER, 2015). As garantias sociais dos trabalhadores passariam a ser atacadas, e a crise econômica seria associada aos benefícios direcionados à parcela mais empobrecida da sociedade. Reivindicar a manutenção de direitos sociais tornou-se sinônimo de desordem; desse modo, os militares posicionaram-se junto à elite político-econômica e à velha classe média autoritária, apoiando governantes ultraliberais na economia e incentivadores de um Estado policialesco.

Sob essa ótica, *Getúlio Vargas – glória e drama de povo* mostra-nos que a conciliação entre os governos autocrático e democrático de Getúlio Vargas é uma conjunção provisória. De acordo com a análise das sequências que compõem as figuras 7, 8, 9 e 10, a instauração do Estado Novo é abordada pelo filme como uma compatibilização entre grupos sociais diversos. Entretanto, conforme veremos a seguir, o longa-metragem sugere que o final do regime estado-novista marcou o

rompimento da classe trabalhadora com essa aliança; portanto, os trabalhadores aparecem como protagonistas da luta pela democracia.

2.5 EMOÇÃO COMO PRÁTICA POLÍTICA

No filme de Alfredo Palácios, as imagens de grandes mobilizações populares conjugam emoção e prática política por meio da correlação entre os trabalhadores e a democracia. Segundo esse entendimento, analisamos sequências que mostram a consolidação de direitos sociais durante o Estado Novo e a redemocratização, além da comoção popular no cortejo fúnebre pela morte de Getúlio.

De acordo com Walter Benjamin (2014), em seu célebre ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*⁴¹, as massas retratadas na tela de cinema serviram à dissimulação fascista, propagando a impressão de participação política, enquanto manteve-se imutável o domínio burguês dos meios de produção. Em contraponto, se ditadores puderam ser filmados como estrelas de cinema, os sujeitos comuns e a vocação revolucionária do proletariado também se ofereceram como protagonistas ao registro da câmera. É nesse limiar que as imagens do período ditatorial de Getúlio Vargas transitam no filme de Alfredo Palácios. Em outras palavras, as imagens que serviram à propaganda de um governo autocrático também revelam a atuação política e democrática dos trabalhadores.

Conforme demonstraremos a seguir, a prática política dos trabalhadores é marcada pela emoção. Segundo Georges Didi-Huberman (2016), a emoção pressupõe o movimento de transformação daqueles emocionados. Essa ideia distancia-se de proposições que comumente relacionam as massas à passionalidade associada à emoção na política.

No longa-metragem, observamos uma sequência cuja imagem inicial é o primeiro plano de Getúlio Vargas olhando para a câmera. Em seguida, vemos o enquadramento em plano de conjunto da multidão de trabalhadores, desfilando com faixas nas quais lemos a celebração de direitos sociais instituídos pelo Estado Novo. Também notamos pequenas bandeirolas nas mãos dos trabalhadores: trata-se de

⁴¹ Como referência utilizamos a segunda versão escrita pelo autor, desenvolvida entre dezembro de 1935 e final de janeiro de 1936. O contexto em que o manuscrito foi redigido era marcado pelo avanço do fascismo na Europa.

retratos de Getúlio. O movimento de corte, que desloca a imagem do primeiro plano para o plano de conjunto, produz o efeito do ponto de vista subjetivo de Vargas para os trabalhadores, que, por sua vez, cruzam olhares com a câmera, fitando o olhar de Getúlio Vargas. O que vemos é um instante de cumplicidade e emoção entre o líder carismático e a classe trabalhadora; sobretudo, avistamos o rosto da multidão.

Figura 11: a reciprocidade do olhar entre Getúlio e os trabalhadores



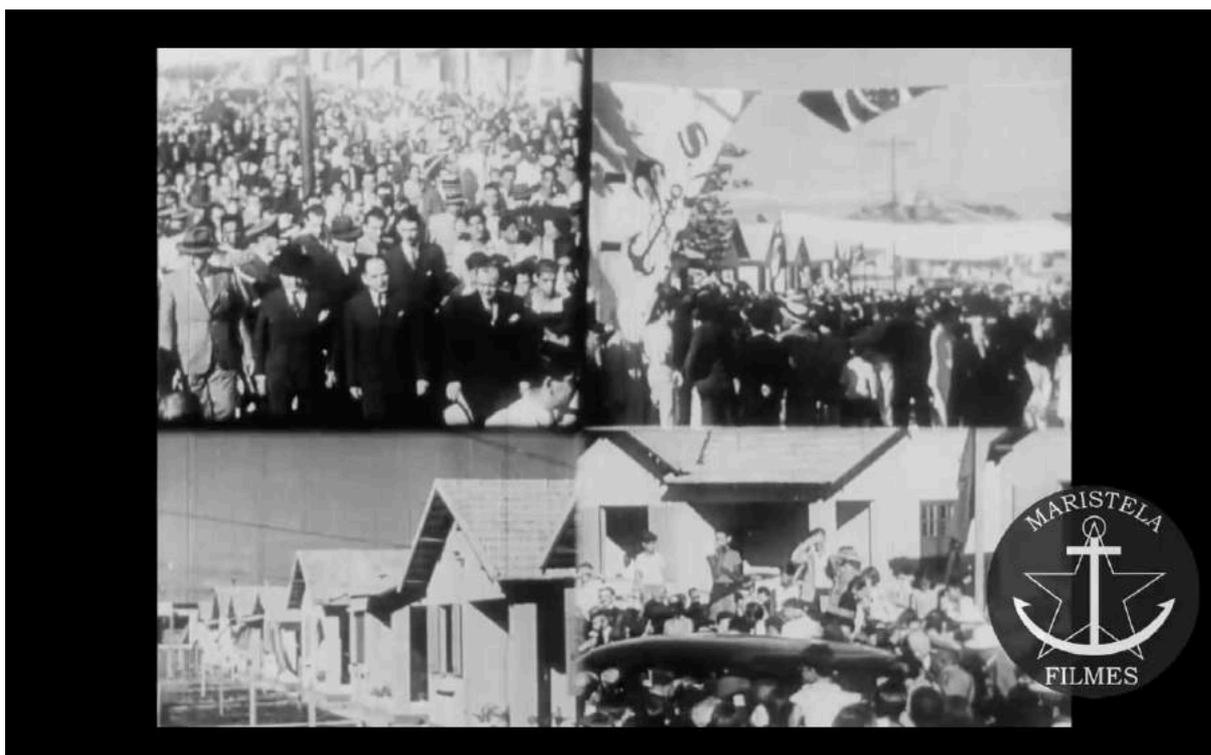
Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 21'38" a 21'46".

Sabemos que o regime estado-novista criou amplo acervo de imagens, com a finalidade de atestar o apoio popular ao ditador (KORNIS, 2012). Já em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, as imagens que se revelam atuais são aquelas que sugerem a intimidade entre Getúlio e as classes populares, refletindo a emoção e o protagonismo dos trabalhadores – que, aliados a Vargas, obtiveram garantias

sociais inéditas. Com efeito, o vínculo entre a classe trabalhadora e o líder carismático é estabelecido no entremeio da emoção e da prática política.

Em vista disso, destacamos outra sequência, na qual a tela é dividida em quatro partes, alternando imagens de evento público referente à inauguração de projeto do governo destinado aos trabalhadores e suas famílias (figura 12). Chama atenção o fato de o plano geral da multidão revelar os rostos dos trabalhadores, desse modo, o protagonismo de seus olhares direcionados à câmera. A narração em *off* enumera as conquistas sociais da classe trabalhadora desde a Revolução de 30. O filme pontua objetivamente as práticas políticas voltadas à questão social, somando-se às imagens que expressam emoção, segundo a sequência anteriormente abordada (figura 11).

Figura 12: afetividade entre os trabalhadores e Getúlio junto às contrapartidas sociais



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 21'55" a 22'02".

A sucessão de imagens em movimento nas múltiplas telas justapõe diferentes temporalidades, ou seja, revela de maneira simultânea momentos distintos de um mesmo evento, a inauguração de um conjunto habitacional popular. Há, assim,

simultaneidade entre o plano geral – criado pelo conjunto das imagens – e os planos aproximativos, que demonstram detalhes da comemoração. Daí observamos a concomitância entre presente e passado pela sincronia das imagens, que demonstram diversas perspectivas temporais da celebração. O longa-metragem mostra que a história não é unívoca, colocando em xeque a suposta subserviência das classes populares ao governo autoritário de Getúlio Vargas.

Ao levarmos em conta as circunstâncias nas quais o filme foi lançado, compreendemos que essas sequências expõem o reconhecimento dos trabalhadores ao legado social de Getúlio Vargas, apontando para a resistência na conservação das conquistas sociais em um ambiente político conturbado – notadamente, caracterizado por conspirações golpistas, que visavam à deterioração dos direitos da classe trabalhadora.

Diante do que essas imagens nos dizem sobre a atualidade (figuras 11 e 12), refletimos quanto à herança democrática de Vargas, considerando a particularidade trabalhista em aliar emoção e prática política. Conforme o filme nos sugere, o sentido emocional expressa-se por uma coletividade mobilizada nas ruas e mediada pelas imagens em movimento. Para tanto, torna-se veemente uma ação política organizada, pautada por confederações sindicais e partidos políticos que congregam a classe trabalhadora com vistas a objetivos específicos frente à política institucional.

Entre o final do Estado Novo até o golpe civil-militar de 1964, o PTB foi o partido político que mobilizou multidões, articulando-se junto aos sindicatos. Ao longo do novo ciclo democrático, após a Ditadura Militar, o PT assumiria essa posição simbólica junto à classe trabalhadora. Porém, o modelo de um partido popular e democrático agregador de multidões, inaugurado por Getúlio Vargas, encontra-se desafiado diante da atual vivência democrática brasileira, levando em conta o fato emblemático dos “[...] acontecimentos de junho [...]” em 2013 (SINGER, 2013, p. 25). Inicialmente, as manifestações questionavam o custo do transporte público urbano⁴²; ao longo do mês, no entanto, a pauta dissipou-se em meio à multiplicidade de reivindicações e palavras de ordem, enquanto as manifestações de rua propagavam-se pelo país.

⁴² O objetivo inicial foi a redução do valor da passagem no transporte público. As mobilizações foram convocadas pelo “Movimento Passe Livre” e centralizadas na cidade de São Paulo nos dias 6, 10, 11 e 13 de junho (SINGER, 2013).

Destacamos uma afirmação marcante que surgiu naquele mês de junho: parcela dos manifestantes se dizia *contra tudo o que está aí*. Em parte, os incentivos à autonomia da Polícia Federal e à Operação Lava Jato, pelo governo de Dilma Rousseff, foram respostas ao apelo anticorrupção imbuído nessa afirmativa. Contudo, tal enunciado, enigmático por sua amplitude, também colocou em xeque o sistema político-partidário e sua capacidade de mobilização junto à sociedade. Um dos reflexos dessa frase emblema dos “[...] acontecimentos de junho [...]” (SINGER, 2013, p. 25) foi a ascensão, nas eleições de 2018, de candidatos que se apresentavam como contrários à política institucional. Dentre os mais eloquentes estava Jair Bolsonaro⁴³, eleito Presidente.

O período entre a reeleição de Dilma Rousseff e a eleição de Jair Bolsonaro foi caracterizado por declarações de ódio, sobretudo, direcionadas ao Partido dos Trabalhadores, que passou a ser combatido pelos opositores como o inimigo a ser aniquilado. Dessa maneira, a emoção pode assumir uma perspectiva destrutiva, corroendo a coletividade que se mantém paralisada. Em suma, não há movimento coletivo e avanço social, mas a interdição da política.

Posto isso, compreendemos que as imagens do filme de Alfredo Palácios demonstram o vínculo entre a emoção e a prática política como inventividade coletiva, levando em conta a experiência trabalhista-getulista partícipe dessa construção que é subjetiva, segundo a emoção que mobiliza multidões, e, objetiva, no que concerne às pautas de interesse popular. Embora as duas décadas de Ditadura Militar não tenham sido suficientes para apagar a presença do trabalhismo na vivência democrática brasileira, os desafios da atualidade apontam para a necessidade de reavivamento dessa perspectiva política, talvez, sobressaindo uma de suas características principais: a emoção como aliada da prática política, visando ao senso de coletividade para a criação de um país.

É nesse sentido que *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* mostra os trabalhadores, recorrendo a materiais de arquivo que revelam imagens de multidão. A montagem também mobiliza fragmentos que exibem a entrada do Brasil na Segunda

⁴³ Muito embora Jair Bolsonaro não fosse alheio à política institucional, tendo atuado como deputado federal entre 1991 e 2018.

Guerra Mundial, esmaecendo o autoritarismo de Getúlio Vargas para destacar a coesão nacional na luta pela liberdade. Justapõe, assim, as imagens do conflito bélico às do desenvolvimento siderúrgico e dos trabalhadores, que são vistos em uma usina e nas ruas, celebrando a vitória pela paz.

Conforme observamos nas imagens de guerra da figura 13, que serviram ao *Cine Jornal Brasileiro*, a barbárie aparece como uma espécie de mobilizadora da resistência, agregando a classe trabalhadora. A imagem cinematográfica amplia e aproxima a destruição no continente europeu. Desse modo, a dimensão de um bombardeio enquadrado em plano geral ganha a expressividade de um primeiro plano, enquanto observamos a fusão do rosto de um soldado nazista à sua tropa, que marcha impiedosa. Em plano de detalhe, vemos as rodas de um tanque de guerra rasgando o solo de maneira a aniquilar o que está à sua frente.

Figura 13: a guerra vista em primeiro plano



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 23'20" a 23'44".

Em contraponto com essas imagens de destruição, o filme de arquivo mostra uma sequência que revela a implementação da Companhia Siderúrgica Nacional, em

Volta Redonda. Através da fusão de múltiplas telas, vemos o plano geral, que abarca o conjunto das imagens, e o efeito de primeiro plano, que mostra detalhes do evento de inauguração da usina, chamando atenção para os trabalhadores que fitam a câmera. Observamos excertos da cerimônia de inauguração, que contou com a presença de Getúlio, revelando a linha de fundição e os operários. De fato, os rostos e olhares dos trabalhadores direcionados ao aparato cinematográfico sugerem o protagonismo popular na história.

Figura 14: o protagonismo da classe trabalhadora no desenvolvimento nacional e na guerra



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 23'46" a 24'09".

A interseção das imagens destacadas nas figuras 13 e 14 reflete que a guerra impulsionou o desenvolvimento da indústria de base, reservando aos trabalhadores papel preponderante. No longa-metragem, o impacto das imagens da barbárie contrapõe-se às imagens de um país que se desenvolveu industrialmente com vistas à paz e à soberania. Há, portanto, elo entre a emoção impulsionada devido à resistência durante a guerra e a prática coletiva de construção nacional, que foi promovida por Getúlio Vargas junto à classe trabalhadora.

Após as sequências em que o filme de arquivo expõe a violência bélica e o movimento coletivo de resistência através do trabalho, apontamos para outra sequência, com a qual assistimos à comoção popular pelo final da guerra (figura 15). Inicialmente, o povo é enquadrado em plano de conjunto, posando para o registro da câmera e interagindo com ela por meio de olhares, gestos e cartazes, celebrando a vitória pela paz. Identificamos os rostos dos trabalhadores, sorrindo e fitando diretamente o aparato cinematográfico. No deslocamento entre os planos, o enquadramento torna-se mais aberto, deslocando o plano de conjunto até compor o plano geral. Dessa forma, a câmera movimenta-se numa panorâmica aérea, conjugando multidão e emoção nas imagens em movimento; assim, apresenta-se o rosto da multidão.

Figura 15: multidão e emoção produzem imagens do horizonte democrático



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 30'56" a 31'12".

As imagens dessa sequência revelam que os trabalhadores atuaram na configuração de nova fase política no país, caracterizada pela luta democrática tanto nas disputas referentes aos direitos sociais, quanto na resistência ao avanço de novos

regimes autoritários. Para isso, o protagonismo da classe trabalhadora contou com as organizações sindicais e o PTB, ressignificando o passado autoritário de Getúlio Vargas. A partir de 1945, o Brasil contaria com um partido político popular orientado à democracia, tendo representações em todos os estados da federação e o apoio da estrutura sindical desenvolvida durante o Estado Novo (GOMES, 2005).

Além disso, com o final da guerra, formou-se um impasse: por um lado, o amplo apoio popular defendia que a abertura democrática deveria ser conduzida por Getúlio. Por outro lado, os opositores anistiados e a imprensa aberta criticavam Vargas, pressionando-o a renunciar e confrontando-o com os anos de governo discricionário. Em apoio ao líder carismático, setores populares foram às ruas em um movimento denominado Queremismo.

Para os queremistas, com a liderança de Getúlio, a elaboração de nova carta constitucional garantiria a manutenção dos direitos sociais voltados à classe trabalhadora. Além do mais, o movimento popular colocou-se em resposta aos ataques dos adversários de Getúlio Vargas. Em contraponto àqueles que denunciavam a incapacidade do ditador em conduzir a abertura democrática, havia os que atribuíam ao governante a garantia da democracia social. Na pesquisa de Jorge Ferreira (2005), com base em cartas dos queremistas a Getúlio, notamos a afetividade do povo junto ao Presidente:

Rafael Ozi, da cidade de São Paulo, declarou em seu telegrama, seguido de 30 assinaturas, que “só ao povo cabe o direito de indicar seu presidente, e o povo quer Vossência”. Walter Barreto e mais 11 companheiros, todos de Itabuna, disseram: “não compreendemos eleições livres sem poder votar nome vossência [...]. Jeronimo Gomes, em nome de 3.000 operários da fábrica Suerdick, de Maragogipe, Bahia, foi enfático: “compreendo ser esse regime [democrático] onde o povo tem direito de apresentar seu governo, não lhe ser imposto como querem políticos demagogos profissionais, solicitamos candidatura sua personalidade (FERREIRA, 2005, p. 64).

Em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, as imagens do movimento queremista somam-se ao protagonismo dos trabalhadores no final da guerra; sobretudo, a emoção mostra-se como elemento intrínseco ao conjunto de imagens. De acordo com a sequência cujos fotogramas destacamos na figura 16, os enquadramentos de câmera deslocam-se entre o plano geral e o plano de conjunto.

Desse modo, estamos diante dos rostos dos trabalhadores que fitam a câmera, apresentando-se em primeiro plano quanto à profundidade de campo, ou seja, observamos o rosto da multidão.

Figura 16: a vocação transformadora do rosto da multidão



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 32'31" a 33'08".

Os olhares dos quemistas para câmera revelam o primeiro plano dos trabalhadores na história, salientando a emoção como agenciadora de suas atuações políticas na redemocratização. As imagens operam na ampliação das feições individuais, sobressaindo o rosto do movimento coletivo, isto é, a vocação transformadora vista na fisionomia da multidão.

Através do filme de arquivo, as imagens em movimento expressam a potencialidade criativa das formas imagéticas, que atestam a emancipação política popular e oferecem-se em contraponto às imagens que estiveram a serviço da propaganda do Estado Novo. A análise de *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* possibilita-nos compreender a “[...] imaginação das imagens [...]”, pois imagens sem imaginação são aquelas que “[...] ainda não nos dedicamos a trabalhar [...]”, segundo explica Georges Didi-Huberman (2012, p. 154).

No segundo fotograma da figura 16, os queremistas vibram em direção ao palanque no qual Getúlio Vargas discursa. A câmera está posicionada em diagonal entre Getúlio e o público; desse modo, os queremistas ovacionam Vargas alternando olhares entre o líder político e o aparato cinematográfico. A “[...] imagem sobrevivente [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013) não é a de idolatria ao governante, porém, é a imagem que evoca a consciência dos trabalhadores quanto à performance coletiva frente à produção do registro cinematográfico. Há consciência da emoção implicada nas imagens produzidas naquele momento; portanto, há convicção de que tais imagens devem sobreviver no tempo, rememorando a resistência política popular vinculada ao apoio democrático a Getúlio Vargas.

Ainda que contasse com a aprovação popular quanto à condução da abertura política, Getúlio Vargas renunciou sob pressão dos mesmos militares que o apoiaram ao longo de 15 anos, findando o Estado Novo. O ex-Presidente partiu para a fazenda de sua família em São Borja, no que pareceu o afastamento definitivo da cena pública. O retiro não seria mais do que um breve interlúdio, interrompido pela rede de articulação política encampada pela filha Alzira Vargas, que atuou como chefe do Gabinete Civil durante o regime estado-novista. Citando a correspondência íntima entre pai e filha, Lira Neto (2014) demonstra que Alzira foi uma espécie de embaixadora do getulismo na Capital Federal, articulando as condições do retorno democrático de Getúlio⁴⁴.

Com o final do Estado Novo, Getúlio ajudou a fundar dois partidos políticos: o Partido Social Democrático – PSD, e o Partido Trabalhista Brasileiro – PTB. Na

⁴⁴ O filme de arquivo *Getúlio Vargas* (GETÚLIO..., 1974), dirigido por Ana Carolina Teixeira, apresenta depoimento de Alzira Vargas sobre o pai. Por sua vez, a cinebiografia *Getúlio* (GETÚLIO..., 2014), direção de João Jardim, dedica-se a retratar os últimos dias de vida do presidente, enfatizando sua intimidade com Alzira.

Assembleia Nacional Constituinte de 1946, Vargas foi eleito senador por dois estados: Rio Grande do Sul, pela legenda do PSD, e São Paulo, por meio do PTB. Também foi eleito Deputado Federal pelo Rio Grande do Sul, Paraná, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Distrito Federal e Bahia. Na eleição de 1950, tornou-se presidente pela legenda do PTB.

As múltiplas candidaturas compuseram estratégia eleitoral articulada entre PTB e PSD. Ao não lançar candidato próprio à presidência, o PTB visou a obter o maior número possível de deputados constituintes, criando condições para a manutenção dos direitos trabalhistas implementados no primeiro ciclo de governo Vargas. Embora a legislação eleitoral daquela época abrisse o precedente para várias candidaturas de mesmo nome, Getúlio foi diplomado apenas como senador pelo RS; assim, correligionários suplentes ocuparam as demais posições obtidas com votos destinados a Vargas (NETO, 2013). O pragmatismo político levou Getúlio Vargas a apoiar o nome de Eurico Gaspar Dutra (PSD) à presidência, general que esteve à frente da articulação de sua renúncia, em 1945. O candidato pessedista saiu vitorioso da disputa com o Brigadeiro Eduardo Gomes, representante da União Democrática Nacional (UDN), partido que combateu o legado trabalhista de Getúlio, articulando a tentativa de golpe civil-militar no ano de 1954, que seria consolidado 10 anos depois.

No filme de arquivo, a emoção popular evoca a fase democrática de Getúlio Vargas, rememorando imagens da campanha presidencial de 1950. Para tanto, uma sequência revela a atuação dos trabalhadores no pleito que tornou Getúlio presidente eleito democraticamente. Segundo os fotogramas da figura 17, enquadramentos em plano geral e plano de conjunto criam perspectiva quanto à profundidade de campo; assim, o povo é visto em primeiro plano, expressando o rosto da multidão. Avistamos as feições entusiasmadas dos trabalhadores posicionados frontalmente em relação à câmera, manifestando comoção diante do processo democrático. Não se trata de imagens da massa popular que oblitera os sujeitos, pois observamos o protagonismo dos cidadãos nos seus rostos, olhares e gestos direcionados ao aparato cinematográfico.

Em parte dessa sequência, a câmera está posicionada no palanque em que Getúlio discursa; dessa maneira, as imagens sugerem o ponto de vista subjetivo de Vargas em relação aos trabalhadores. Em outra parte, de acordo com o segundo

fotograma da figura 17, as imagens ganham nova dimensão devido ao movimento de câmara. Isso acontece porque o aparato cinematográfico está posicionado sobre o automóvel em que Vargas transita pela cidade de Porto Alegre, intensificando a proximidade entre o candidato e a multidão em cena. No dia 3 de outubro daquele ano, os sufrágios dos trabalhadores foram direcionados ao presidente desejado no final do Estado Novo.

Figura 17: o rosto da multidão e a emoção pela conquista eleitoral



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 36'58" a 38'52".

Em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, o segundo governo Vargas é visto por meio de imagens que ora abordam o desenvolvimento da indústria de base, ora expõem o apreço popular ao líder democrático. Por sua vez, as adversidades políticas enfrentadas por Getúlio são esmaecidas; do mesmo modo, as acusações de

corrupção e do atentado contra a vida de Carlos Lacerda são minimizadas. Sobre este fato, a narração em *off* pontua brevemente a crise envolta nas circunstâncias da morte do major Rubens Vaz. A partir disso, o filme mostra fragmentos de jornais, destacando as chamadas que anunciam o suicídio de Getúlio Vargas.

Quanto às imagens que revelam a comoção popular pelo suicídio do Presidente, destacamos três sequências do longa-metragem. A primeira mostra o velório aberto ao público no Palácio do Catete (figura 18). Vemos a ocupação do espaço pelos trabalhadores, observando a emoção em seus rostos, que expressam desolação e dignidade. Os sujeitos são enquadrados em primeiro plano junto ao esquife de Getúlio; também notamos o semblante do Presidente através do vidro. Há uma mulher que esboça um grito em direção ao caixão, enquanto outra busca reconforto abraçando-o; por sua vez, um homem sustenta o olhar em direção à câmera.

Essas imagens revelam o cerimonial fúnebre e público que, simultaneamente, torna-se intimista pelos gestos de dor, pelas feições em lágrimas, pelos olhares fixados à câmera, produzindo empatia e constrangimento diante de quem observa as imagens. Entre o brio e a desolação, o olhar do homem negro para a câmera afronta a história, mostrando-se como alegoria da resistência política dos trabalhadores; sobretudo, expressando o rosto da multidão.

Figura 18: desolação e altivez expressam a resistência popular à morte de Getúlio



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 57'13" a 58'10".

A segunda sequência apresenta imagens no exterior do Palácio do Catete, mostrando trabalhadores em primeiro plano enquanto aguardam o momento de entrada no velório (figura 19). Há sujeitos que, solenemente, desviam o olhar da câmera como quem reserva a intimidade de sua dor. Notamos, porém, o trabalhador ao fundo em relação à perspectiva do enquadramento: esse homem de braços cruzados alça seu olhar em direção ao aparato cinematográfico. Outra vez, as imagens da cerimônia transitam no entremeio da empatia pelo sofrimento e pelo embaraço produzido pelo olhar do sujeito que flagra o observador, revelando a potência do rosto da multidão ao evocar a resistência da classe trabalhadora.

Figura 19: olhares flagram a câmera, demonstrando emoção e resistência

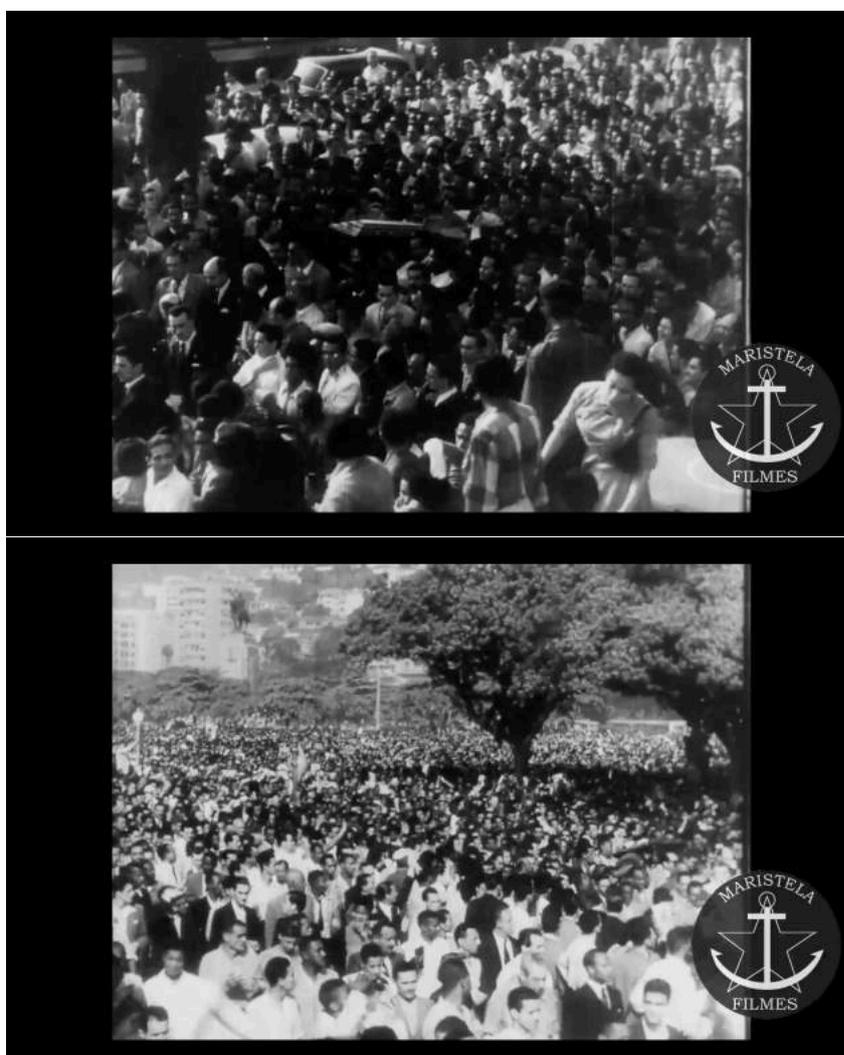


Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 58'50" a 59'03".

Ainda nessa sequência, o enquadramento em plano geral dimensiona a extensão da presença popular no ato em despedida de Getúlio Vargas. A fila estende-se da frente do Palácio ao longo de quarteirões, ostentando a grandiosidade do acontecimento. As forças armadas vigiam a rua e organizam a entrada no Catete. Mulheres e homens de diferentes idades aguardam pacientemente. Chama atenção a mulher negra diante da fila, que, com a mão junto ao peito, ergue a cabeça mirando a câmera posicionada no alto – segundo fotograma. Junto aos demais olhares para o registro cinematográfico, entre o sofrimento e o brio essa mulher afronta a imagem da dor, criando a imagem da resistência através do rosto da multidão.

Na terceira e última sequência (figura 20), os enquadramentos em plano geral mostram a massa popular ocupando as ruas, expondo aqueles sujeitos que fitam a câmera de longe. O aparato cinematográfico está posicionado no alto; assim, a multidão de trabalhadores sugere que todos transportam em seus braços o esquife de Getúlio até ao aeroporto Santos Dumont, de onde o corpo do Presidente partiu para o funeral na cidade de São Borja. O rosto da multidão, portanto, configura de modo emblemático a resistência política da classe trabalhadora, apresentando sua força de mobilização pela garantia do legado social e democrático de Getúlio Vargas.

Figura 20: o cortejo fúnebre como manifestação política dos trabalhadores



Fonte: adaptado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), tempo: 59'14" a 60'01".

As imagens dos trabalhadores que vemos – e que também nos olham (DIDI-HUBERMAN, 2010) – rememoram a emoção como agenciadora das multidões em atos políticos vinculados a Getúlio Vargas, desde o ciclo autoritário de governo até a fase democrática. Conforme apontamos no decorrer deste capítulo, parte desses materiais de arquivo foi produzida no contexto de um regime autocrático, enquanto outra parte foi realizada num momento democrático.

Assim, a conjunção entre essas imagens em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* revela o esmaecimento do autoritarismo vinculado ao primeiro ciclo de governo Vargas, porque os trabalhadores atuam pela legalidade e garantias sociais, evocando o período democrático do ex-Presidente. Isso acontece devido à visibilidade dos trabalhadores em ação pelos seus interesses políticos. Sobretudo, quando estes posicionam-se frente às imagens cinematográficas como multidão em movimento promovido pela emoção e pela consciência de seu protagonismo na história. Em suma, diante dos desafios que a democracia brasileira vivencia na atualidade, essas imagens sobrevivem (DIDI-HUMERNAN, 2013) enquanto nostalgia e, também, como inspiração de resistência política.

3 TRANSIÇÕES POLÍTICAS CONSERVADORAS E GETÚLIO VARGAS NO FILME “REVOLUÇÃO DE 30”

Este capítulo versa sobre o filme *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980), dirigido por Sylvio Back e lançado em 1980. Nesse longa-metragem, a *figura da democracia* torna-se esmaecida, revelando a sobrevivência de imagens (DIDI-HUBERMAN, 2013) que rememoram Getúlio Vargas através da *figura do autoritarismo*.

Nascido em Blumenau, Sylvio Back iniciou a carreira como crítico de cinema na cidade de Curitiba e dedicou-se à direção cinematográfica a partir de 1962⁴⁵. Ao longo dos anos, dirigiu, roteirizou e produziu 38 filmes entre curtas, médias e longas-metragens (BACK, 2019). Por sua vez, o filme de arquivo *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980)⁴⁶ surgiu num contexto cultural marcado pela crise das grandes narrativas que, no decorrer do século XX, visaram a abarcar totalizações quanto à compreensão da realidade social. O longa-metragem busca criar um contraponto, tanto em relação à perspectiva hegemônica dos vencedores, quanto ao ângulo dos vencidos, em relação a fatos históricos da política brasileira.

Com o declínio da Ditadura Militar, o “[...] cinema da abertura [...]” (XAVIER, 1985, p. 38) elaborou os anos de repressão e as condições políticas sob diferentes perspectivas temáticas e formais. Dentre elas, surgiram documentários de arquivo que abordaram as trajetórias de personalidades políticas, segundo explica Ismail Xavier. No contexto em que o movimento sindical retomava o seu protagonismo, estrearam filmes como *Os anos JK: uma trajetória política* (OS ANOS..., 1980) e *Jango* (JANGO..., 1984), ambos de Silvio Tendler. Nesse período, velhas e novas lideranças – a exemplo de Leonel Brizola e Lula – reavivaram a perspectiva democrática da classe trabalhadora, a qual fora interdita com a deposição de Jango, em 1964.

⁴⁵ Para maiores informações biográficas e filmográficas sobre Sylvio Back, sugerimos consulta à tese *Poética da Angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70* (KAMINSKI, 2008), e ao livro *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960* (KAMINSKI, 2018).

⁴⁶ Para fins de objetividade e clareza do texto, a sequência do capítulo não apresentará mais a referência do filme *Revolução de 30*, uma vez que ele é o objeto de estudo e será citado inúmeras vezes.

Ainda em plena repressão militar, a diretora Ana Carolina Soares Teixeira realizou o filme de arquivo *Getúlio Vargas* (GETÚLIO..., 1974). O longa-metragem apresenta uma biografia do ex-Presidente focada nas virtudes e nos aspectos edificantes do homem e estadista e, à medida que faz sobressair o legado do governo democrático de Getúlio, elabora uma espécie de hagiografia daquele que fora um ditador. Assim, o documentário confronta as condições políticas da época ao abordar a herança trabalhista de Vargas. Nesse sentido, durante a abertura política, os filmes de Silvio Tendler reavivaram a faceta democrática de Vargas, destacando a comoção popular com relação à morte do Presidente, enquanto apresentaram as biografias de seus herdeiros políticos.

Já o longa *Revolução de 30* não se propõe a tratar especificamente da biografia cinematográfica de uma personalidade política, mas restitui a participação de diversos atores sociais no cenário político durante os anos de 1920, considerando aqueles que impactaram a história republicana a partir de 1930, dentre eles, Getúlio Vargas. Nesse filme de arquivo, a rememoração do ex-Presidente destaca-se dos documentários lançados no transcurso da redemocratização. Especialmente, pelo fato de o longa-metragem de Sylvio Back sugerir que Getúlio foi partícipe de um ciclo autoritário, que perdurou por praticamente 15 anos.

Embora na sublevação de 1930, como no governo democrático, Getúlio Vargas tenha sido acusado por seus detratores de alinhar-se ao comunismo, os anos governados de maneira discricionária tiveram o protagonismo da caserna e a narrativa anticomunista à frente da política brasileira. Getúlio, portanto, transita pela ambiguidade de haver liderado um regime discricionário que se consolidou em 1937, sob pretexto do combate ao comunismo, ao mesmo tempo em que, como governante democrático, foi acusado de conduzir o Brasil para o espectro político à esquerda. A cargo de Jango, o Ministério do Trabalho do segundo governo Vargas tornou-se uma espécie de síntese do caminho brasileiro rumo a uma suposta república sindicalista, conforme a oposição na época.

Em sentido contrário ao legado do governo democrático de Getúlio Vargas, *Revolução de 30* retoma as condições de ascensão do grupo político de Getúlio, em 1930. Além disso, mostra que a autoproclamada Revolução de 30 demarcou o continuísmo e o aprimoramento da repressão política promovida por governantes dos

últimos anos da Primeira República, sendo Getúlio Vargas integrante desse grupo. O longa-metragem, sobretudo, oferece-se em contraponto aos documentários de arquivo que tinham como tema personalidades vinculadas ao espólio democrático de Vargas.

Conforme Rosane Kaminski, o conjunto da obra de Sylvio Back “[...] enfatiza a imobilidade das relações sociais e a não transformação. Enfatiza a repetição e não a ruptura” (KAMINSKI, 2016, p. 50). Segundo a autora, as considerações de Back sobre o cinema refletem o entendimento do diretor quanto ao fato de a realização de seus filmes com temáticas históricas estar comprometida, principalmente, com o momento em que foram produzidos. Em suma, *Revolução de 30* aborda o continuísmo autoritário na transição entre a Primeira e a Segunda República, sugerindo atentarmos para as condições de abertura política no ocaso da Ditadura Militar e sua correspondência com a atualidade.

O longa-metragem apresenta grande diversidade de materiais de arquivo. Em suas sequências, encontramos fragmentos de cinejornais, filmes de ficção e em estilo documentário produzidos entre as décadas de 1920 e 1970. Há, por exemplo, trechos de filmes que mostram o êxito político de governantes que estiveram à frente do país durante a Primeira República (*A Campanha de Arthur Bernardes*, 1922, Carioca Film – RJ). Há ainda imagens que revelam o princípio de uma sociedade urbana, forjada através do trabalho e do consumo, ao final da primeira fase republicana (*São Paulo, Sinfonia da Metrôpole*, 1929, de Rodolfo Rex Lusting e Adalberto Kemeny – SP).

Em *Revolução de 30*, também encontramos imagens apropriadas de *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956). Na banda sonora, há canções e músicas que datam de 1860 até 1930. Além disso, o filme recorre às interpretações da história política brasileira, entre o final dos anos de 1910 até 1930, considerando as entrevistas de Edgar Carone, Boris Fausto e Paulo Sérgio Pinheiro⁴⁷,

⁴⁷ Edgar Carone (1923-2003) foi um historiador cuja pesquisa versava sobre a Primeira e a Segunda República, dedicando-se principalmente ao movimento operário e à industrialização brasileira. Por sua vez, Boris Fausto, também historiador, lançou o livro *A Revolução de 1930: Historiografia e História* no início dos anos de 1970. No período em que o filme de Sylvio Back foi produzido, o sociólogo Paulo Sérgio Pinheiro já havia editado *Política e Trabalho no Brasil* (1975), *O Estado Autoritário e os Movimentos Populares* (1978), *A Classe Operária No Brasil, 1889-1930: Documentos - Vol I: O Movimento Operário* (1979), em seguida publicando *Escritos Indignados, Polícia, Prisões e Política no Estado Autoritário* (1981). Os três comentadores do longa-metragem são representativos de um contexto impactado pela Ditadura Militar, em que a historiografia produzida sob influência dos anos governados por Getúlio Vargas era revisitada.

em voz over. Sobre o seu trabalho como roteirista e diretor em *Revolução de 30*, Sylvio Back relatou:

Não me ative a uma cronologia, nem como pressuposto de roteiro, nem como necessidade episódica do filme. *Revolução de 30* é um painel, uma ciranda. Agora que o vejo pronto, reconheço nele um filme de ficção [...]. Embora documental com pitadas de longas-metragens de enredo de época, o filme consegue abrir antigas cicatrizes ou feridas mal curadas. (BACK, 1992).

Em *Revolução de 30*, o “fantasma” (KRACAUER, 2001, p. 374) do autoritarismo agencia a criação do longa-metragem num contexto de lenta redemocratização. Nesse filme de arquivo, pontuamos o entrecruzamento de dois períodos republicanos que foram marcados por estados de exceção. Um deles, abordado de maneira direta de acordo com a temática, refere-se ao autoritarismo característico dos governos da Primeira República e à transição do poder executivo entre oligarquias rurais outrora aliadas, em decorrência da sublevação de 1930. Já o segundo período apresenta-se indiretamente no filme, sugerindo refletirmos quanto à abertura política conservadora, que marcou o final do regime militar. Notadamente, *Revolução de 30* foi lançado no ano da efeméride de 50 anos do golpe civil-militar que pôs fim à Primeira República.

No contexto de abertura política em que foi lançado, o longa-metragem apresentou-se como uma reelaboração de traumas sociais. Nesse sentido, Siegfried Kracauer (2001) aponta o fato de o cinema espelhar *fantasmas* não conjurados, os quais retornam para que não se esqueça a iminência do horror na história. Conforme o autor, embora Atena tenha orientado Perseu sobre a utilização do reflexo do escudo, enquanto proteção do olhar de Medusa no ato da decapitação, isso não significou o fim da presença deste monstro ctônico. É que a imagem vista por Perseu refletida no escudo permaneceu como fantasma a assombrá-lo. Para Kracauer (obra citada, p. 374, nossa tradução), “[...] a tela do cinema é o reluzente escudo de Atena [...]”, assim, “[...] talvez o maior ganho de Perseu não tenha sido cortar a cabeça de Medusa, mas

superar seus medos e olhar o reflexo no escudo [...]”⁴⁸. Essa analogia, segundo Kracauer, faz do cinema uma experiência libertadora.

Em face ao “fantasma” (KRACAUER, 2001) de governos autoritários, o filme de Sylvio Back foi lançado num momento marcante, considerando o caráter conservador da redemocratização: a *Lei da Anistia*, em 1979. Conforme Daniel Aarão Reis (2000), o Estado brasileiro criou a distorção de responsabilidades por crimes contra a humanidade, isto é, anistiou de igual forma torturadores e torturados. Além disso, o governo dos militares cooptou o movimento pela anistia – iniciado pela sociedade civil ainda na primeira metade da década de 70 – tornando-o instrumento de uma abertura política conservadora.

O final dos anos 70 também foi marcado pela anulação dos Atos Institucionais que deram forma ao estado de exceção dos governos militares, incluindo o fim do bipartidarismo, que reordenaria a oposição sufocada pelos anos de repressão. Contudo, de acordo com Paulo Sérgio Pinheiro (2001), as instituições autoritárias que se seguiram entre os governos discricionários varguista e militar, na redemocratização, preservaram práticas coercitivas da população civil. Para o autor, a violência policial mantém presente, no cotidiano brasileiro, o autoritarismo de sua história.

Em diálogo com o período da redemocratização e alçado ao tempo, *Revolução de 30* mobiliza o passado discricionário brasileiro frente à contemporaneidade. A partir disso, cabe analisarmos a rememoração de Getúlio Vargas pelas imagens do filme, abarcando a legibilidade que elas promovem sobre o contexto atual. No momento que ora vivenciamos, o Presidente eleito em 2018 aponta para o armamentismo da população e a repressão policial como pressupostos de combate à criminalidade. Para Jair Bolsonaro, as ações letais da polícia deveriam ser resguardadas com amplo apoio jurídico. Daí um dos símbolos de sua campanha haver sido o gesto com as mãos aludindo às armas de fogo (ABDALLA, 2018).

À parte da flexibilização jurídica para o assassinato da população civil pelo Estado, a dizimação por armas de fogo – especialmente de homens jovens e negros

⁴⁸ (No original) [...] La pantalla cinematográfica es el reluciente escudo de Atenea. [...] Quizás el mayor logro de Perseo no fuera cortar la cabeza de la Medusa sino superar sus miedos y mirar su reflejo en el escudo [...].

– faz parte da realidade brasileira⁴⁹. A ótica política que se mostrou hegemônica com a vitória eleitoral de Jair Bolsonaro nega a complexidade das desigualdades estruturais de nossa sociedade, sobretudo, a herança escravagista (SCHWARCZ, 2019). Além de que, o atual Presidente é saudosista dos anos de chumbo da Ditadura Militar, assim como da prática de tortura institucionalizada.

Com a ascensão de Jair Bolsonaro ao primeiro plano da política nacional, a perspectiva de que o golpe civil-militar de 1964 teria sido uma *revolução* foi reavivada. Após o golpe, em 1964, esse ponto de vista foi propagando pelos militares, pela imprensa e por significativa parcela da população, que celebrara a vitória dos revolucionários pela deposição de Jango (FERREIRA; GOMES, 2014). O golpe civil-militar de 1930 também ganhou matizes revolucionárias, segundo aqueles vitoriosos na sublevação contra o governo de Washington Luís. Em alguma medida, o filme *Revolução de 30* questiona a própria ideia de revolução imbuída em seu título, pontuando uma transição política conservadora e autoritária com o final da Primeira República.

3.1 OS TRABALHADORES E A EVOCAÇÃO DO AUTORITARISMO

Em *Revolução de 30*, observamos uma sequência que mostra a interação entre indígenas e militares. Inicialmente despidos, os indígenas têm suas estaturas conferidas. Vemos imagens que reproduzem um certo cotidiano do povo da floresta, nas quais os membros de uma tribo *Curisevu* aparecem cozinhando ou deitados em suas redes. Nos trechos que foram selecionados a partir do longa-metragem *Ao Redor do Brasil* – direção de Major Thomas Reis (1932)⁵⁰ – os indígenas interagem com olhares direcionados à câmera cinematográfica (figura 21).

⁴⁹ Segundo o *Atlas da violência 2019*, 72,2% dos homicídios, em 2017, foram decorrentes por armas de fogo. Conforme o impacto da desigualdade racial, 43,1% dos assassinatos têm como vítimas pessoas negras, enquanto 16% correspondem à população não negra (FÓRUM BRASILEIRO..., 2019).

⁵⁰ Os materiais de arquivo que serviram à montagem de *Revolução de 30* são listados nos créditos finais do longa-metragem, assim como os acervos consultados. Embora Sylvio Back, por vezes, mobilize filmes emblemáticos da cinematografia brasileira, em parte, não foi possível identificarmos os materiais de referência. Com a finalidade de melhor situarmos os materiais de arquivo apropriados pelo longa-metragem, também utilizamos como indicação as fichas “[...] imagens de arquivo que integram *Revolução de 30* [...]” e “[...] músicas reproduzidas [...]”, que constam no catálogo *Sylvio Back – Filmes Noutra Margem* (BACK, 1992, p. 78-79).

Enquadrados em primeiro plano e, também, em plano de conjunto, os movimentos dos rostos e os olhares dos indígenas deslocam-se entre fixar a câmera e desviar o olhar para fora de quadro, sugerindo a interação com o grupo militar que realiza a expedição. Dessa maneira, os primeiros planos dos indígenas evocam o rosto do militarismo, sobressaindo o vínculo entre a repressão política e a formação da classe trabalhadora. Nos instantes finais dessa sequência, os indígenas são vestidos pelos militares (figura 21). Segundo uma cartela inserida entre as imagens do filme silencioso, lemos que os silvícolas – como eram designados na época – também obtiveram utensílios de trabalho. Pelo texto de outra cartela somos informados de que os indígenas serão integrados à sociedade como trabalhadores.

Figura 21: o princípio de uma classe trabalhadora forjada através do autoritarismo



Fonte: adaptado do filme *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980), tempo: 5'36" a 7'53".

Essa sequência, em que notamos a relação colonizadora dos homens brancos com os indígenas, chama de maneira especial nossa atenção, pois a ela sucede-se outra sequência, em que avistamos operários inscritos num cotidiano urbano. A partir de fragmentos do longa-metragem *São Paulo, Sinfonia da Metrôpole* (1922), o filme de Sylvio Back mostra homens recostados no canteiro de obras,

alimentando-se com suas marmitas. Ao redor desses sujeitos há movimentação urbana; assim, notamos outros homens, vestidos de terno e gravata, cruzando apressados frente à câmera (figura 22).

As correlações entre indígenas e homens brancos, operários e transeuntes de terno mostram-se emblemáticas das diferentes classes sociais que passariam a compor as grandes cidades ao longo da década de 1920. Além disso, sugerem-nos refletir sobre o autoritarismo do primeiro ciclo de governo Vargas e a repressão política aos trabalhadores durante a Ditadura Militar, sobretudo, a partir da sequência que revela a transformação dos indígenas em trabalhadores através da relação com os militares.

Entretanto, um menino sentado na calçada olha em direção à câmera e aponta o dedo para o aparato cinematográfico, despertando a atenção dos demais operários que dirigem seus rostos e olhares no sentido da câmera – segundo fotograma da figura 22. Essa imagem da criança e de seus companheiros restitui a participação política do operariado durante a Primeira República, especialmente, com as greves que repercutiram a partir de 1917, estendendo-se até 1919. A imagem, portanto, evoca o rosto da multidão.

Figura 22: a formação da classe operária na década de 1920



Fonte: adaptado do filme *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980), tempo: 7'57" a 7'53".

A sequência criada com base num fragmento do filme *Fábricas Votorantim* (Independência Film – SP, 1922) também mostra o operariado. Homens, mulheres e crianças transitam pelas ruas junto à linha de trem e em frente à fábrica. Os enquadramentos em plano geral e plano de conjunto registram o caminhar dos sujeitos em direção à câmera (figura 23). Na banda sonora, Boris Fausto pontua sobre o papel secundário da classe operária na primeira fase republicana. Nas condições de um país eminentemente rural, os trabalhadores de fábricas tinham pouco destaque na sociedade. Porém, o comentador enfatiza o fato de isso não significar a inexistência da atuação política operária na Primeira República.

Nas imagens, observamos o cotidiano encenado para a câmera, expressando com relativa naturalidade o que seria uma rotina de trabalho. Enquanto Boris Fausto destaca a pouca participação da classe operária em reivindicações após 1920, notamos rostos e olhares de trabalhadores que fitam a câmera. Em plano geral, avistamos uma criança que, ao passar pelo cinegrafista, pula em frente ao aparato cinematográfico, sobressaindo sua presença na brincadeira com outros jovens – primeiro fotograma da figura 23.

Conforme a análise de Ismail Xavier (2009) sobre o filme *Fábricas Votorantim* (1922), a descontração dos operários frente à câmera subverte a disciplina fabril em um documentário voltado à promoção da empresa. Por sua vez, na sequência do longa-metragem de Sylvio Back (*REVOLUÇÃO...*, 1980), os olhares para a câmera e a criança que pula em frente ao cinegrafista rememoram a mobilização política da classe operária no final da década de 1910. O rosto da multidão aparece através de trabalhadores caminhando rumo à câmera, que está posicionada no alto em movimento de *travelling* sobre a linha de trem. Dessa maneira, os trabalhadores movem-se no sentido daqueles que os olham; caminhando de maneira ágil, causam a impressão de que irão ultrapassar o limite da tela.

Figura 23: imagens que evocam a mobilização política dos operários no final da década de 1910



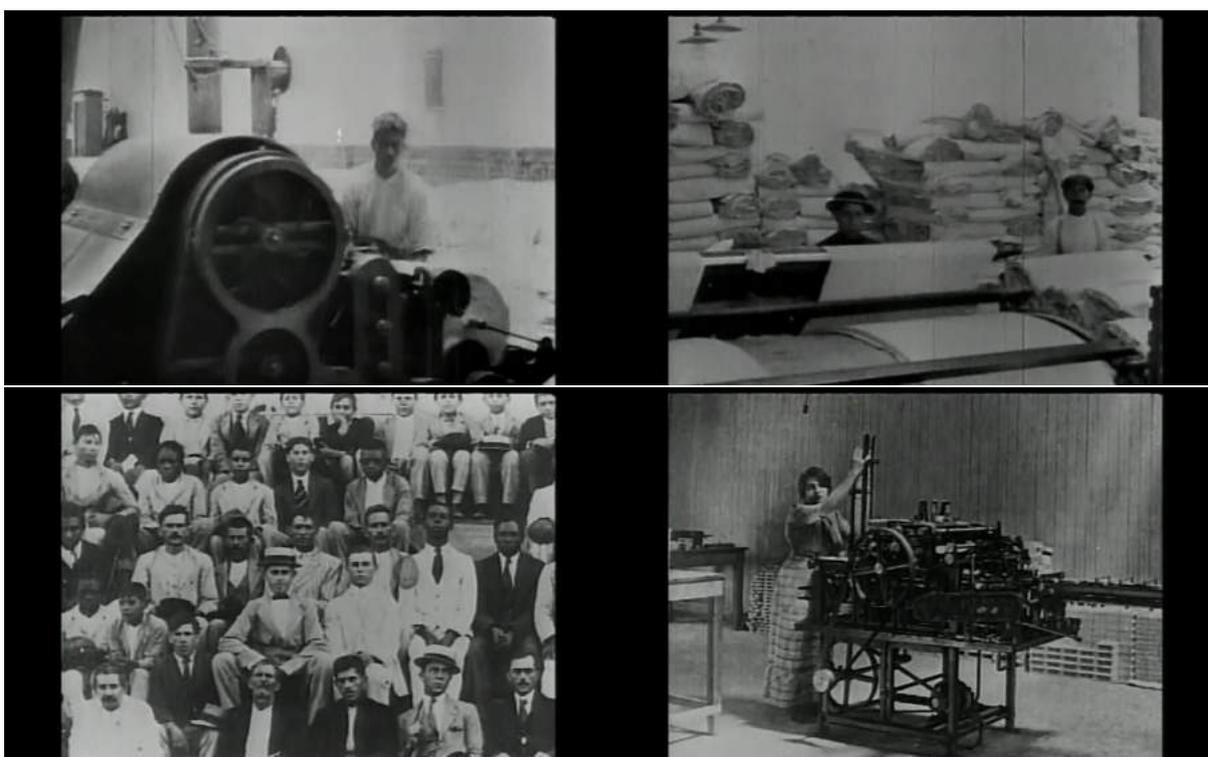
Fonte: adaptado do filme *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980).
Tempo: 12'32"-15'02".

Nos anos seguintes às greves de 1917-1919, tanto a repressão policial, quanto o início da organização dos direitos para o operariado enfraqueceram a mobilização política dos trabalhadores. No contexto em que o filme de Sylvio Back foi lançado, a classe trabalhadora voltou ao protagonismo da cena política, afrontando às condições de uma Ditadura Militar ainda vigente com as greves de 1978-1979. O filme de arquivo dirige-se ao movimento operário do final da década de 1910, sugerindo que reflitamos sobre o seu esmaecimento nos anos que antecederam o final da primeira fase republicana, e no primeiro ciclo de governo Vargas. O diálogo do longa-metragem com período de seu lançamento contrapõe a força do movimento

sindical vinculado ao governo democrático de Getúlio Vargas, considerando as condições de enfraquecimento da mobilização operária, entre 1920 e o final do Estado Novo.

Para tanto, outra sequência é apresentada a partir de novo excerto do filme *Fábricas Votorantim* (1922). Avistamos o interior da indústria têxtil com grandes máquinas em movimento, local esse em que homens e crianças estão trabalhando. Os sujeitos posicionados em frente às máquinas direcionam seus rostos com breves olhares para câmera. Junto à maquinaria têxtil há aqueles que posam para o aparato cinematográfico de maneira imóvel. Além do fragmento fílmico, notamos fotografias nas quais operários figuram estáticos – destaque para a mulher no quarto fotograma da figura 24. Através dessas imagens, observamos o rosto do militarismo, assim, o longa-metragem mostra a imobilidade e a repressão à classe trabalhadora.

Figura 24: imagens que sugerem a repressão ao operariado na Primeira República



Fonte: adaptado do filme *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980). Tempo: 15'06"- 16'53".

Na banda sonora, Paulo Sérgio Pinheiro assume a análise das condições do operariado durante a última década da Primeira República. Segundo o ponto de vista

do sociólogo, na primeira fase republicana e após a Revolução de 30, o Estado brasileiro manteve-se repressor do movimento operário. As práticas de coerção do operariado introduzidas nos anos de 1920 foram aprimoradas pelos governos das décadas seguintes, de acordo com Pinheiro. Em última análise, o comentador pontua que o paternalismo estatal repressor demarcou o primeiro ciclo de governo Vargas, estendendo-se do período que sucedeu o Estado Novo até a década de 1950.

Dessa maneira, o filme de Sylvio Back reporta-se à assimilação do governo autoritário de Getúlio Vargas ao legado democrático do ex-Presidente, mobilizando imagens dos trabalhadores. Conforme abordamos no capítulo 2, Angela de Castro Gomes (2005) pontua que a orientação do Estado Novo em direção à ideologia trabalhista passou a ser elaborada a partir de 1942. Nas circunstâncias da entrada do Brasil na guerra contra o nazifascismo, criou-se uma perspectiva para a sustentação do regime discricionário de Getúlio Vargas, entrevendo a inevitável abertura democrática condicionada ao final do conflito bélico. Em vista do contexto em que o longa-metragem foi lançado, a rememoração de Getúlio Vargas justapõe a face democrática do trabalhismo às condições autoritárias de sua própria formação.

Alçadas ao tempo, as imagens do filme de arquivo possibilitam refletirmos quanto ao autoritarismo militarista avesso à atuação política popular. Para isso, *Revolução de 30* aborda o movimento tenentista que marcou a década de 1920 e apoiou a consolidação do governo autoritário de Getúlio Vargas.

3.2 O TENENTISMO REVISITADO

A Primeira República foi caracterizada pela sublevação dos quartéis contra o governo federal. Entre 1922 e 1927, as revoltas tenentistas apontavam para debilidade das condições de vida na caserna, além de acusarem a decadência na forma de governar das oligarquias rurais regionalistas. Segundo os tenentistas, as causas próprias dos políticos prevaleciam, em detrimento dos interesses nacionais – o descaso com as forças armadas seria sintomático disso. Para o movimento tenentista, a sociedade civil seria incapaz de conduzir mudanças no quadro político do país. Daí o apoio de parcela dos seus integrantes à intervenção militar para a instituição de um regime de força, demonstrando o viés autoritário dos revoltosos.

Em vista disso, *Revolução de 30* revisita os conflitos tenentistas da década de 1920, sugerindo ligações entre setores da caserna e a classe média urbana, que se formava nos últimos anos da Primeira República. Para tanto, o filme de arquivo sobrepõe em duas sequências imagens dos curtas-metragens *Alvorada de Glória* (Victor Del Pichia e Luis de Barros – SP, 1931) e *Revolução de 1924* (Scab Film – MG, 1924).

Assim, destacamos a sequência em que avistamos os personagens Nilo e Lygia. Do flerte na piscina ao passeio em trajes de festa, o romance do casal seria interrompido pela mobilização militar do jovem (figura 25). Segundo uma das cartelas do filme *Alvorada de Glória* (1931): “Naquelle tempo reinava entre o povo um surdo descontentamento. Fervilhavam boatos. A opposição fulgurava nos jornaes” (*sic*) (REVOLUÇÃO..., 1980, tempo: 17’47”).

Na banda sonora, a melodia romântica da canção *Lua Branca*⁵¹ intensifica o propósito de enlace entre a dupla. Em novo fragmento – também apropriado do curta-metragem *Alvorada de Glória* (1931) – visualizamos Nilo de uniforme militar, caminhando apressado junto a outro personagem vestido à paisana. Em seguida, Nilo é conduzido ao interior de uma casa. A mesma canção que serviu às imagens do casal acompanha o homem em sua reunião, produzindo um efeito de ironia⁵² quanto ao enlace político que ali se formava. Nilo trava diálogo com outros três personagens; em primeiro plano notamos as sombras de seus rostos projetadas na parede, sugerindo um clima de conspiração militar; assim, observamos o rosto militarista (figura 25).

*Oh, lua branca de fulgores e de encanto
Se é verdade que ao amor tu dás abrigo
Vem tirar dos olhos meus o pranto
Ai, vem matar essa paixão que anda comigo
Oh, por quem és desce do céu, oh lua branca
Essa amargura do meu peito, oh, vem arrancar
Dá-me o luar de tua compaixão
Oh, vem por Deus, iluminar meu coração
E quantas vezes lá no céu me aparecias
A brilhar em noite calma e constelada
E em tua luz então me surpreendias*

⁵¹ Composição de Chiquinha Gonzaga (1912), interpretada por Gastão Formenti.

⁵² De acordo com a pesquisa de Rosane Kaminski (2008), pontuamos que a ironia é um traço da crítica político-social nos filmes de Sylvio Back produzidos entre os anos de 1960 e 1970.

Ajoelhando junto aos pés da minha amada
(REVOLUÇÃO..., 1980, tempo: 17'14"-19'12")

Figura 25: a classe média e o autoritarismo tenentista



Fonte: adaptado do filme *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980). Tempo: 17'14"-19'12".

Logo após a sequência criada com excertos do filme *Alvorada de Glória* (1931), *Revolução de 30* apresenta uma nova sequência, utilizando-se de fragmentos do curta-metragem *Revolução de 1924* (1924). Ouvimos a música *Barão do Rio Branco*⁵³ conduzida em estilo marcial, produzindo um efeito épico junto às imagens. Observamos a performance de campanha das forças militares legalistas, na cidade de São Paulo, e escombros de edifícios e monumentos da capital paulista.

Segundo uma cartela presente no trecho de *Revolução de 1924* (1924), o povo saúda o êxito bélico contra à sublevação tenentista; assim, notamos a encenação de trincheiras e as mobilizações de tropas alinhadas ao governo do presidente Arthur Bernardes. Em *Revolução de 30*, a celebração popular pela derrota dos tenentes em São Paulo expressa o distanciamento de parcela do movimento tenentista em relação às classes populares.

⁵³ *Barão de Rio Branco* é uma composição de Francisco Braga; no filme, a orquestração é da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (Sem data).

Nessa mesma sequência, Edgar Carone assume a análise sobre as características das revoltas tenentistas que emergiram desde 1922. O historiador pontua acerca da perspectiva autoritária dos tenentes, destacando que, em 1924, lideranças tenentistas – nomeadamente Luís Carlos Prestes (RS) e Ribeiro Junior (AM) – realizaram proclamações reivindicando reformas sociais. Assim, uma marcha revolucionária, conhecida como Coluna Prestes ou Coluna Invicta⁵⁴, cruzou aproximadamente 25.000 quilômetros em quase dois anos – entre abril de 1925 e março de 1927. A Coluna afrontou forças federais com vistas a uma sublevação armada para depor o sistema oligárquico-liberal vigente.

Entretanto, Edgar Carone enfatiza que as questões sociais não configuravam uma perspectiva hegemônica do tenentismo⁵⁵. Para o historiador, a Revolução de 30 reuniu grupos oligárquicos rurais dissidentes do governo federal, os quais se somaram a parte do movimento tenentista, sendo este um movimento essencialmente de classe média (REVOLUÇÃO..., 1980, tempo: 20'01"-20'44").

Novamente, *Revolução de 30* mobiliza trecho do filme *Alvorada de Glória* (1931). Desta vez, a sequência do longa-metragem de Sylvio Back mostra o casal Nilo e Lygia despedindo-se. Enquadrada em primeiro plano, a mulher tem uma espécie de presságio, em que vê a imagem esculpida de Nossa Senhora; com isso, entrega a medalha que leva consigo ao noivo ajoelhado aos seus pés (figura 26). O rosto militarista faz-se presente. Para tanto, também destacamos fragmentos do curta-metragem *Revolução de 1924* (1924), que mostram tropas militares em marcha. Chama atenção o primeiro plano dos tenentes: alguns desses homens direcionam seus rostos e olhares para a câmera. Em plano geral, a tropa em movimento mistura-se à população, sugerindo harmonia entre os sujeitos que ostentam boinas militares, canos de espingardas e chapéus da vestimenta civil. Avistamos os rostos distantes de homens à paisana, que direcionam olhares ao aparato cinematográfico (figura 26). Além disso, tanques de guerra são vistos nas ruas. Há grande número de sujeitos que

⁵⁴ Também conhecida como Coluna Prestes-Miguel Costa, em virtude de outro importante líder dos revolucionários, Miguel Costa.

⁵⁵ Durante as tratativas pré-revolução de 30, o grupo político de Getúlio Vargas buscou o apoio de Luís Carlos Prestes, que se posicionou contra o projeto de sublevação. De acordo com Prestes, a revolta contra o governo federal – encapada pelas oligarquias rurais regionalistas aliadas a Vargas – não caracterizava uma revolução social. Naquele momento, Prestes rompeu em definitivo com o movimento tenentista, assumindo a perspectiva comunista na qual se aprofundou durante o exílio, que se seguiu com o final da Coluna Prestes no ano de 1927 (NETO, 2012).

contemplam o movimento bélico. A câmera posicionada no alto, em plano geral, insinua a coesão entre os civis e os militares. Somam-se, aos indivíduos que apreciam a parada marcial, transeuntes e automóveis em passeio pela via. Há, assim, naturalização das forças armadas em convívio com os sujeitos que transitam entre as calçadas e vitrines.

Na banda sonora, Paulo Sérgio Pinheiro assume a análise sobre os desdobramentos do tenentismo na Revolução de 30. Para o sociólogo, o movimento tenentista envolvido na sublevação caracterizava-se por ideias expressamente autoritárias e antipopulares. Ao final da sequência, observamos bondes elétricos, transeuntes e vitrines de lojas em um cotidiano que parece fluir sem sobressaltos. Por sua vez, a trilha sonora apresenta a orquestração marcial da música *Barão de Rio Branco*.

Figura 26: o militarismo assimilado ao cotidiano da classe média urbana



Fonte: adaptado do filme *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980). Tempo: 24'06"- 28'02".

Ao revisitar o tenentismo, o filme de Sylvio Back rememora Getúlio Vargas a partir da perspectiva militarista de seu primeiro ciclo de governo, que foi iniciado com o golpe civil-militar de 1930. O longa-metragem também revela a assimilação do autoritarismo militarista, considerando parcela da sociedade brasileira desde a década de 1920 até a contemporaneidade.

O romance entre Nilo e Lygia – sacramentado pelo zelo da noiva que doa sua medalha religiosa ao companheiro – reaviva a atuação da classe média brasileira na convocação do golpe civil-militar de 1964. Sobretudo, as *Marchas da Família com*

*Deus pela Liberdade*⁵⁶ naquele prelúdio do que viriam a ser os 21 anos de Ditadura Militar. Com efeito, *Revolução de 30* apresenta o vínculo entre a classe média urbana – que principiava na década de 1920 – e o autoritarismo de Getúlio Vargas ao longo de 15 anos.

Fica claro no filme de Sylvio Back, o distanciamento popular nas condições que levaram à deposição de Washington Luís. No conjunto de sequências analisadas (figuras 25 e 26), apontamos para imagens de uma classe média urbana, em parte retratada pelo romance de Nilo e Lygia; em outra parte, caracterizada pelos sujeitos que assistem à parada militar, transitando com naturalidade entre os tanques de guerra. O movimento dos bondes elétricos e as vitrines da cidade intensificam tais sentidos evocados pelo filme. Uma espécie de romance entre civis e militares é sugerido com ironia, na sequência em que vemos Nilo conspirando às sombras ao som da canção *Lua Branca* (figura 25).

Em diálogo com o contexto sociopolítico de seu lançamento, o longa-metragem de Sylvio Back propõe refletirmos sobre o que resta do tenentismo na sociedade brasileira. Nas circunstâncias da redemocratização, o filme de arquivo mostra que o propósito daqueles que se sublevaram em 1930 foi antecipar-se a qualquer possibilidade de sublevação popular. Nas condições em que Jango governava – período em que as reformas de base eram reivindicadas – um golpe civil-militar foi consolidado, identificando-se como uma revolução que supostamente libertaria o país da ameaça comunista, remetendo ao golpe do Estado Novo, em 1937. Conforme Jorge Ferreira e Angela de Castro Gomes (2014, p. 376), os comunistas são uma “[...] categoria sempre capaz de se alargar e ter contornos fluidos na história do Brasil [...]”.

Alçado ao tempo, *Revolução de 30* rememora a ascensão do autoritarismo varguista através do anticomunismo, que se atualiza como o antipetismo na contemporaneidade. Segundo Tales Ab’Sáber (2015, p. 41-43), o comunismo perdura no “[...] imaginário autoritário brasileiro [...]” como uma espécie de paranoia,

⁵⁶ As marchas foram manifestações produzidas por entidades religiosas e femininas – em resposta ao comício de Jango na Central do Brasil, em 13 de março de 1964 – opondo-se às demandas por reformas e alardeando o perigo comunista. Comumente, a marcha mais lembrada é a de São Paulo, em 19 de março. Entretanto, Ferreira e Gomes (2014, p. 379) pontuam que as “[...] marchas pela vitória [...]” continuaram acontecendo ao longo dos meses de abril e junho nos estados de SP, MG, RJ, CE, RN, AL, PI, SC, GO e no DF, contabilizando 69 marchas de apoio ao golpe.

renovando-se através do antipetismo, de modo a caracterizar “[...] uma verdadeira política identitária de classe, cujo lastro organizador de mundo é o ódio antipopular brasileiro [...]”. Para o autor, a elaboração imaginária do *impeachment* de Dilma Rousseff e o desejo social da ascensão de lideranças políticas como Jair Bolsonaro remontam às ditaduras que marcaram o país ao longo do século XX. De acordo com Ab’Sáber, “[...] o anticomunismo é estratégia extremada – ancorado no arcaico liberalismo conservador brasileiro [...]”.

Em vista das sobreposições de temporalidades sugeridas por *Revolução de 30*, compreendemos que o filme de arquivo elabora as condições de uma redemocratização conservadora, a qual se caracterizou por manter traços de diferentes governos discricionários que solaparam o Brasil ao longo do século XX. Conforme Jeane Marie Gagnebin (2014), ao anistiar de igual modo perpetradores do regime e torturados durante a Ditadura Militar, o Estado brasileiro oficializou uma política do esquecimento. Dessa maneira, aberrações como a saudação de Jair Bolsonaro ao algoz de Dilma Rousseff – no transcurso do *impeachment*, em 2016 (CHARLEAUX, 2016) – tornaram-se dizíveis no âmbito da política institucional brasileira.

Segundo as sequências que analisamos através das imagens destacadas entre as figuras 21 e 26, Getúlio Vargas não está avistado de maneira direta nos fragmentos dos materiais de arquivo. Além disso, o ex-ditador não é nomeado pelos comentadores entrevistados. Porém, é evocado pela correlação entre a *figura do autoritarismo* e a *figura da democracia*, apresentando-se através das imagens de rosto da multidão, do rosto da elite e do rosto militarista. Assim, o longa-metragem de Sylvio Back produz a visualidade de Getúlio Vargas, rememorando o período governado de modo autocrático devido à aliança entre setores antipopulares e a caserna.

Os rostos e olhares dos operários da década de 1920 direcionados à câmera atravessam o tempo, firmando-se na cena democrática dos últimos 30 anos. Essas imagens carregam consigo vestígios do autoritarismo varguista, revelando o passado ditatorial de repressão aos trabalhadores. Há, portanto, uma ambiguidade própria à rememoração de Getúlio Vargas, manifestando-se pelo contraste entre a atuação política da classe trabalhadora na fase democrática, frente ao cerceamento característico do ciclo autoritário de Getúlio. Através dessa sobreposição de

temporalidades, a “[...] imagem sobrevivente [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013) é aquela que mostra Getúlio Vargas como um personagem histórico preponderante, para o entendimento da ambivalência entre o autoritarismo e a democracia na política e na sociedade brasileira.

3.3 A TRANSIÇÃO OLIGÁRQUICA E O CONTINUÍSMO AUTORITÁRIO

A primeira fase da República brasileira foi caracterizada pelo revezamento governamental das oligarquias rurais de São Paulo e de Minas Gerais e pela fragmentação nacional, esta decorrente de atores políticos pautados por interesses econômicos locais. A questão oligárquica da República Velha – como argumento para criação daquela que seria uma nova República – pode ser relativizada devido ao remanejamento do poder entre oligarquias. O Estado sempre é oligárquico com a alternância entre diferentes grupos frente ao poder, segundo pontua Jacques Rancière (2014). Getúlio Vargas é oriundo de uma oligarquia rural gaúcha, politicamente descendente do castilhismo-borgismo, implicado no Partido Republicano Rio-grandense (PRR).

Nesse sentido, o mito de Getúlio Vargas como hábil conciliador remonta ao início de sua trajetória política. Segundo Luciano Arone de Abreu (1997), enquanto líder da bancada gaúcha na Câmara de Deputados, Getúlio atuou para que o Rio Grande do Sul não sofresse intervenção federal devido à beligerância da Revolução Federalista de 1923. A partir disso, Vargas articulou a sucessão de Borges de Medeiros; o histórico líder do PRR governou o Estado como herdeiro político de Júlio de Castilhos em continuidade ao castilhismo. Eleito presidente do RS pelo Partido Republicano, Getúlio Vargas manteve a tradição hegemônica de sua sigla, capitaneando novos aliados políticos. Conforme aponta o autor, frente ao governo estadual, Getúlio colocou em prática ações que não visaram ao equilíbrio de forças, mas sim a concessões aos seus opositores.

Em *Revolução de 30*, avistamos uma sequência cujo fragmento do material de arquivo mostra homens e mulheres que interagem de maneira extrovertida com o aparato cinematográfico. Enquadrados em primeiro plano e plano de conjunto, os sujeitos direcionam olhares e sorriem para a câmera; também dançam e empunham

espetos de churrasco, assim, transformando o almoço campeiro numa espécie de grande brincadeira registrada em imagens.

Em seguida, vemos os preparativos para uma partida de futebol entre o Esporte Club Savoia e o Club Athletico Paulistano. O padre abençoa o campo, e os jogadores posam descontraídos para a câmera. Na banda sonora, ouvimos a marchinha *Pinta, Pinta Melindrosa* (Freire Júnior, 1926); desse modo, canção e melodia intensificam a espontaneidade dos personagens vistos nas imagens⁵⁷. Sobretudo, a montagem sugere o flagrante de um cotidiano festivo que transcorre sem perturbações (figura 27).

*A pintura está na moda hoje em dia
 Bem resolve os caprichos da mulher
 Dá-lhe o sangue que lhe rouba a anemia
 Dá-lhe o novo que a beleza lhe requer
 Pinta, pinta, pinta, pinta melindrosa
 Pinta, pinta, pinta, pinta, pinta bem
 Quem não torna suas faces cor-de-rosa
 Pinta o sete lá na rua com alguém
 Olhos negros, lábios rubros, tez rosada
 Predicados exigidos para beleza
 Uns beijinhos numa boca bem pintada
 Põe da gente para sempre a alma presa
 Quem não gosta de uma boca bem corada
 Quem não gosta de nas tintas carregar
 Se procuras das velhotas as fachadas
 Hoje em dia a pintura reformar.
 (REVOLUÇÃO..., 1980, tempo: 31'26" - 34'48")*

Nessa sequência, Boris Fausto analisa as condições geopolíticas do final da Primeira República. Naquele período, o imperialismo estadunidense ganhava destaque na América Latina em detrimento do domínio inglês. Porém, o historiador ressalta que não houve grande preocupação norte-americana quanto aos acontecimentos da Revolução de 30, principalmente, devido ao fato de a sublevação não questionar a ordem dominante no país, distanciando-se de uma revolução social (REVOLUÇÃO..., 1980, tempo: 33'37"-34'00").

⁵⁷ Não identificamos a origem desses dois fragmentos fílmicos que compõem a sequência do longa-metragem de Sylvio Back.

Na mesma sequência, novo fragmento imagético é inserido e avistamos Getúlio Vargas numa recepção em sua homenagem como deputado federal⁵⁸. Notamos que esse material de arquivo presente no longa-metragem de Sylvio Back foi apropriado do filme *Getúlio Vargas – glória e drama de povo* (GETÚLIO..., 1956)⁵⁹. Getúlio está à mesa onde o churrasco é servido num clima de aparente informalidade; nesse instante, Vargas direciona seu olhar ao aparato cinematográfico. As imagens que expressam desembaraço e extroversão mostram-no como assimilado ao cenário político da primeira fase republicana, sugerindo prestígio político no meio oligárquico regional e nacional.

Em *Revolução de 30*, Getúlio aparece circundado por expoentes políticos, militares, mulheres e crianças que o cumprimentam, interagindo com olhares e acenos para a câmera. Os enquadramentos em primeiro plano e plano de conjunto desse grupo flagram brincadeiras dos meninos direcionadas ao cinegrafista, demonstrando familiaridade entre aqueles que posam para o aparato cinematográfico. Esse aspecto é intensificado com a trilha sonora por meio da música *Pinta, Pinta Melindrosa* (Freire Júnior, 1926). Observamos, portanto, a correlação entre o rosto da elite e o rosto militarista na apresentação de Getúlio Vargas.

⁵⁸ Durante o Governo do Presidente Artur Bernardes (1922-1926), antes de assumir o Ministério da Fazenda na gestão de Washington Luís.

⁵⁹ Segundo a narração em *off* do filme de arquivo *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956), esses seriam os registros cinematográficos mais antigos de Getúlio Vargas, correspondendo ao ano de 1924.

Figura 27: familiaridade de Getúlio com o contexto político-oligárquico nacional



Fonte: adaptado do filme *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980). Tempo: 31'26" - 34'48".

O filme de Sylvio Back recorre a outro trecho do longa-metragem *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956). Desta vez, o material de arquivo refere-se ao excerto do cinejornal que registrou a posse presidencial de Washington Luís, em 1926. Avistamos a chegada do comboio que levou o futuro Presidente ao Palácio Tiradentes e a sessão solene de juramento à Constituição. Por fim, observamos a escolta do novo mandatário até o Palácio do Catete junto à comitiva ministerial (figura 28).

Na banda sonora, ouvimos a canção *Paulista de Macaé* (1927) sobreposta à voz *over* de Boris Fausto, que pondera sobre o rompimento político entre Washington Luís e o setor cafeeiro. A composição musical de Pedro de Sá Pereira, interpretada por Frederico Rocha, produz dissenso entre o entusiasmo da marcha e a constatação de Boris Fausto sobre o declínio político de Washington Luís.

*Nosso dinheiro o cruzeiro vai subindo
Enquanto o câmbio vai caindo, dando ao povo o que falar
E a oposição, que não perde a ocasião
De respeito perde o jeito e diz que a coisa vai quebrar
Paulista de Macaé, o homem de fato é
E no Palácio das Águias, olé, com o povo ele pôs o pé
E a Prefeitura, sinecura desta terra
Contra o qual o povo berra faça chuva ou faça sol
Tem um paulista pra que assista na cidade
Essa grande novidade que se chama futebol
E na Central que tanto morre altercaçando
E o povo vai camurçando direitinho pro Caju.
Se queres favor que mais arderam no concurso
Pelo ar vou viajar quando chegar o Jahú
(REVOLUÇÃO..., 1980). Tempo: 37'31"- 40'54".*

Em primeiro plano, Getúlio Vargas e os demais ministros do novo governo posam para a câmera, direcionando seus olhares ao aparato cinematográfico – o político gaúcho fora designado ao Ministério da Fazenda. A câmera desloca-se em movimento panorâmico frente às autoridades políticas, interrompendo o percurso ao enquadrar Getúlio Vargas junto a Washington Luís – Getúlio é o primeiro ao centro da esquerda para direita no quarto fotograma da figura 28. A imagem permanece estática por alguns segundos, e a sequência termina em *fade-out*. Dessa maneira, o rosto da elite revela Getúlio Vargas como assimilado às condições sociopolíticas da República Velha.

Figura 28: Getúlio Vargas naturalizado com as condições políticas da Primeira República



Fonte: adaptado do filme *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980). Tempo: 37'31"- 40'54".

De acordo com o que as imagens do longa-metragem propõem que reflitamos, a sublevação de 3 outubro de 1930 demarcou a ascensão de um grupo oligárquico outrora periférico, mas naturalizado com a dinâmica política daqueles que estavam no comando do governo federal. Dessa maneira, o filme de Sylvio Back chama atenção para as condições conservadoras da redemocratização no contexto em que foi lançado.

Com efeito, *Revolução de 30* sugere atentarmos para as repetições históricas e distancia-se de qualquer nostalgia que imagens e sons do passado possam provocar. Antes disso, o filme de arquivo interroga o período de seu lançamento, atualizando materiais de arquivo diante dos novos desafios sociopolíticos brasileiros. Daí surge a potência do longa-metragem, que justapõe presente e passado através de suas imagens, proporcionando que pensemos sobre o momento no qual o filme é revisitado por esta pesquisa – e sobre o futuro.

3.4 O AUTORITARISMO E A SOCIEDADE DE CONSUMO

A partir de fragmentos do longa-metragem *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny – SP, 1929), o filme *Revolução de 30* cria correlações entre a liberdade consumidora e os governos discricionários brasileiros. Se, por um lado, a possibilidade de consumir propôs uma forma de ser relacionada à liberdade sob a ótica capitalista, por outro lado, regimes autoritários solaparam a cidadania.

Avistamos antenas de rádio em plano de detalhe e o primeiro plano de um homem, que opera a transmissão radiofônica (figura 29). Enquanto isso, ouvimos o arquivo sonoro com a voz de Maurício de Lacerda (*Brasileiro*, 1931), saudando a tecnologia que possibilitou o registro de sua exortação aos brasileiros. O locutor descreve um futuro sem fronteiras nacionais, marcado pela convivência entre os povos americanos. A voz do pai de Carlos Lacerda, principal inimigo político de Getúlio Vargas na fase democrática, produz ironia. Isto é, alude à participação do udenista nas tentativas de golpes articulados por civis e militares, em 1954 e 1964. Para forçar a renúncia ou a deposição de Getúlio e derrubar o governo de Jango, o jornalista Carlos Lacerda mostrou-se efusivo em campanhas midiáticas contra o suposto avanço do comunismo no Brasil, mobilizando manifestações de parcela significativa da classe média urbana no ano de 1964.

Através das imagens de *Revolução de 30*, observamos a aceleração do tempo segundo o modo de ser cidadão; assim, homens e mulheres transitam pelas ruas apressadamente devido ao efeito de montagem. Os enquadramentos em planos de detalhe privilegiam os pés dos transeuntes pelas calçadas, expressando o anonimato dos indivíduos.

Enquadrada em primeiro plano, a mulher solitária direciona o olhar à câmera, enquanto seu rosto funde-se ao plano de detalhe do disco que toca numa vitrola. As imagens dos pedestres dissolvem-se nas imagens de bondes elétricos, automóveis, aviões e dirigíveis, que sobrevoam a metrópole (figura 29). O rosto da elite faz-se presente, mostrando o desenvolvimento da classe média urbana voltada ao consumo. Por sua vez, o rosto militarista aparece conforme o agenciamento das imagens junto à locução do pai de Carlos Lacerda.

Na banda sonora, a orquestração do jazz intensifica a expressão de um país que se integra ao universo capitalista via indústria cultural. Nas imagens, o anonimato dos indivíduos da metrópole brasileira coabita com o desejo de serem vistos através de seus reflexos nas vitrines. Os sujeitos diluem-se à imagem do próprio aparato cinematográfico enquadrado em primeiro plano. Logo após, modelos alternam-se em exibições de sapatos apresentados em plano de detalhe; desse modo, o quadro aproximativo do produto remete ao primeiro plano da mulher em fusão com o disco na vitrola. As imagens fragmentadas dissolvem-se como as imagens que transitam entre o sono e o despertar.

Na mesma sequência do filme de arquivo, avistamos o primeiro plano da modelo exibindo itens de toucador, maquiando-se enquanto sua imagem se desfaz entre os planos de detalhe das mãos, dos lábios e olhos. Observamos as cartelas de sucessivos slogans publicitários: *A tristeza vae se suicidar! (sic)*; *Um banho de alegria para o espírito!*; *Maravilhoso! Turbilhonante!*. Por trás dos elementos gráficos, máscaras teatrais tornam-se esmaecidas como as imagens do caleidoscópio.

Figura 29: a formação da sociedade de consumo e os governos autoritários



Fonte: adaptado do filme *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980). Tempo: 56'04"-59'22".

Em *Revolução de 30*, a visualidade da sociedade de consumo aparece como “[...] fantasmagoria [...]”. Segundo Walter Benjamin, citado por Willi Bolle (1994, p. 65-67), essa noção relaciona-se ao “[...] fetichismo da mercadoria [...]”, que contrapõe o caráter emancipatório das “[...] imagens de desejo [...]”. Conforme Benjamin, a imagética da modernidade acontece pelo aspecto contraditório e simultâneo dessa dialética entre as imagens. No filme, a montagem que mobiliza materiais de arquivos executa esse duplo movimento, enquanto rememoração. Apresenta, portanto, a formação de uma sociedade consumidora forjada nas vivências de governos autoritários, considerando a legibilidade do ciclo democrático que teve início no ocaso da última ditadura.

Desse modo, os trechos de *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* remetem à ligação entre o desenvolvimento da indústria cultural brasileira e os regimes de exceção. As produções artísticas sofreram restrições, em parte, fazendo resistência às ditaduras; em outra parte, especialmente no tocante a Getúlio Vargas, atuando a serviço do governante autocrático.

Nesse sentido, a imprensa que foi censurada também operou a favor dos golpes de Estado. Conforme Juremir Machado da Silva (2015), o ano de 1964 foi marcado por um golpe “midiático-civil-militar”. Já na contemporaneidade, Afonso de Albuquerque (2019) aponta para o papel fundamental de setores da imprensa frente ao golpe jurídico-midiático-parlamentar de 2016. Os autores destacam, sobretudo, a aversão da mídia hegemônica aos governos democráticos de orientação popular. Em vista disso, parcela significativa da sociedade brasileira dispõe-se a abrir mão de aspectos essenciais à vivência democrática: seja admitindo a consolidação de regimes discricionários, seja dissimulando a democracia segundo ritos institucionais desvinculados da soberania popular.

No longa-metragem *Revolução de 30*, fragmentos imagéticos e sonoros convocam o vínculo entre o autoritarismo de governantes da República Velha e o primeiro ciclo de governo Vargas. Junto à Ditadura Militar, o passado autocrático de Getúlio faz-se presente enquanto “fantasma” (KRACAUER, 2001) que assombra o filme dirigido por Sylvio Back. *Revolução de 30* oferece contraponto ao contexto em que surgiu, período esse caracterizado por reavivar as biografias de personalidades

políticas herdeiras da perspectiva democrática getulista e marcado pelo protagonismo da classe trabalhadora na luta pela redemocratização.

Em suma, neste filme de arquivo, a “imagem sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013) de Getúlio Vargas rememora o ditador que se tornou líder democrático dos trabalhadores, considerando o embaralhar consensual quanto ao imaginário das vivências autoritárias e democráticas da história política brasileira. A visualidade de Getúlio Vargas revela-o como partícipe das velhas práticas oligárquicas repressoras de organizações políticas com origem popular, embora a fase democrática de Getúlio tenha impulsionado o protagonismo político da classe trabalhadora. *Revolução de 30* está em diálogo com a conjuntura na qual o revisitamos, mostrando que sua elaboração do passado discricionário justapõe-se ao autoritarismo que permeia a realidade brasileira, tanto outrora, quanto na atualidade.

4 DITADURA E A PERSPECTIVA DEMOCRÁTICA DE GETÚLIO VARGAS EM *IMAGENS DO ESTADO NOVO 1937-45*

O longa-metragem *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016) compõe amplo projeto cinematográfico do diretor Eduardo Scorel, abarcando filmes com temáticas relacionadas aos regimes de exceção brasileiros desde 1930 até o final da Ditadura Militar, em 1985. Lançado em 2016, *Imagens do Estado Novo 1937-45* dialoga com a trilogia dedicada à era Vargas, composta pelos seguintes documentários, que também apresentam materiais de arquivo: *1930 – Tempo de revolução* (1930..., 1990); *32 – A guerra civil* (32..., 1993); *35 – O assalto ao poder* (35..., 2002)⁶⁰.

Segundo Eduardo Scorel (2009), *1930 – Tempo de revolução* foi produzido com a finalidade de ser exibido na *TV Manchete*, no ano de 1990. O propósito da criação de uma série de filmes para televisão também influenciou *32 – A guerra civil*, lançado em 1993. Cada telefilme tem 48 minutos e privilegia entrevistas; assim, as imagens ilustram análises dos comentadores⁶¹. Por sua vez, o longa-metragem *35 – O assalto ao poder* (100 min.) foi lançado em 2002. Conforme o diretor, a diferença entre o formato desse filme e o dos dois primeiros deve-se ao ineditismo do tema no cinema brasileiro, considerando os testemunhos daqueles que vivenciaram os acontecimentos políticos de 1935.

Já *Imagens do Estado Novo 1937-45*⁶² abrange as condições de ascensão, consolidação e declínio da ditadura varguista. Produzido ao longo de 12 anos, o documentário de 227 minutos esteve em cartaz nas salas de cinema, porém não se distanciou do projeto televisivo dos demais filmes sobre o primeiro ciclo de governo Vargas. A partir de 2018, o longa-metragem passaria a ser exibido em episódios na *TV Cultura* e no *Canal Curta!* (HADDAD, 2018).

⁶⁰ Em 2016, a trilogia foi lançada em DVD sob o título: *Era Vargas 1930-1935* (ERA..., 2016).

⁶¹ Os entrevistados são Antonio Candido, Boris Fausto, Paulo Sérgio Pinheiro, William Waack, entre outros.

⁶² Para fins de objetividade e clareza, a referência (IMAGENS..., 2016) não será feita a cada menção do filme que é tema deste capítulo.

Ao longo dos anos, Escorel atuou como diretor, montador, roteirista, produtor executivo, gestor cultural na Embrafilme⁶³, crítico de cinema e professor, realizando 42 filmes em sua carreira. Embora este espaço não tenha como objetivo uma apresentação alongada da vasta produção do cineasta, destacamos seu trabalho como montador de importantes obras do cinema brasileiro, a exemplo de *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Eles Não Usam Black-Tie* (Leon Hirszman, 1981).

De modo mais amplo, a utilização de materiais de arquivo na montagem de *Imagens do Estado Novo 1937-45* corresponde-se com a produção cinematográfica do diretor. Para Eduardo Escorel (2009), a criação desse filme partiu de suas reflexões sobre o material bruto que é operado no exercício da montagem, observando suas experiências enquanto montador dos longas-metragens *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, e *Santiago* (2007), dirigido por João Moreira Salles. “O *Cabra* não deixa de ser uma ‘reflexão sobre o material bruto’, que é o subtítulo do *Santiago*. [...] A crítica ao uso da imagem como ilustração foi uma questão permanente durante a montagem de *Santiago*” (ESCOREL, 2009, p. 111). Em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, a narração em *off*, interpretada na voz do diretor, desenvolve-se segundo indagações sobre os materiais de arquivo; assim, o texto foi escrito na ilha de montagem.

Imagens do Estado Novo 1937-45 sugere que a história pode ser tratada em vista de períodos abrangentes, intervalos de tempo nos quais fronteiras, por vezes, mostram-se nebulosas. Há revoluções, golpes, dias e noites emblemáticas, possibilitando a criação de grandes narrativas sobre épocas e seus povos. Em contraponto a essa perspectiva generalista, o filme de arquivo mostra a potencialidade que fragmentos imagéticos oferecem à legibilidade histórica. Assim, a ambivalência constitutiva da história acontece no entremeio de grandes e pequenas narrativas. Para Siegfried Kracauer (2010), essa é a cumplicidade inerente às imagens diante do pensamento na história.

Segundo Kracauer, enquadramentos em plano geral e primeiro plano das imagens fotográficas, assim como as imagens do cinema, são análogos ao jogo de

⁶³ A Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme – foi criada em 1969 e extinta no ano de 1990. Eduardo Escorel atuou como diretor de operações, em 1986.

aproximações e distanciamentos implicados na escritura crítica da história. Desse modo, a realidade é compreendida a partir de um atributo formal das imagens cinematográficas. O plano geral refere-se às narrativas abrangentes sobre períodos e acontecimentos representativos; por sua vez, o primeiro plano revela detalhes presentes na experiência histórica. Isso oferece ao observador uma espécie de distanciamento aproximado, tornando-o mediador da visualidade de fragmentos que atuam na vivência histórica. Simultaneamente, o sujeito observa e é observado pela história.

Imagens do Estado Novo 1937-45 relaciona-se com a concepção de legibilidade da história proposta por Siegfried Kracauer (2010), na medida em que Eduardo Scorel questiona-se sobre as imagens do filme por meio da narração em *off*. O longa-metragem apresenta o período do Estado Novo, elaborando a montagem fílmica frente às lacunas da história oficial do regime varguista. O contexto histórico do governo discricionário reporta ao plano geral, enquanto as singularidades dos materiais de arquivo são vistas em primeiro plano, sobressaindo detalhes revelados pelo documentário.

Dessa maneira, compreendemos o Estado Novo em vista de fatos emblemáticos da história política brasileira, observando particularidades que expressam a perspectiva do documentário sobre esses acontecimentos. Isto é, a atualidade dos materiais de arquivo quanto ao diálogo que o longa-metragem estabelece com o contexto no qual foi lançado. Assim, Getúlio Vargas é apresentado nas condições de ascensão, consolidação e declínio do regime autocrático, considerando características internas do país ao lado de episódios marcantes na história política internacional – notadamente, as relações brasileiras com a Alemanha Nazista e os Países Aliados na Segunda Guerra Mundial.

No filme de Eduardo Scorel, a correlação entre a *figura do autoritarismo* e a *figura da democracia* agencia a apresentação de Getúlio Vargas, mobilizando imagens oficiais do regime varguista, a exemplo do *Cine Jornal Brasileiro* e de fotografias que registraram a atuação política do ditador. Além disso, o longa-metragem mostra trechos de cinejornais dos Estados Unidos, da Alemanha e do Japão. Há, também, partes de filmes de família e de filmes amadores, que revelam

determinado cotidiano daquela época, e excertos referentes às correspondências e aos documentos oficiais.

A narração em *off* indaga os materiais de arquivo, ponderando sobre o fato de as imagens filmadas caracterizarem-se mais pelas omissões e menos por aquilo que demonstram. Para tanto, o filme aborda passagens do diário de Getúlio Vargas, confrontando o ponto de vista íntimo do presidente com imagens oficiais e documentos escritos do governo ditatorial. Com efeito, o longa-metragem propicia que atentemos às relações entre os materiais de arquivo, a montagem cinematográfica e as lacunas da história oficial.

Nesse sentido, o filme de arquivo oferece releituras de fatos com a finalidade de criar novos olhares sobre o passado, segundo explica Vincent Pinel (2008). O autor pontua que filmes criados a partir de materiais de arquivo atuam em dupla temporalidade, apresentando imagens de ontem numa perspectiva histórica subjetiva diante do presente. O caráter documental dos materiais de arquivo é reconfigurado; assim, o filme de arquivo torna-se, ele próprio, documento, revelando novas legibilidades na história.

Por sua vez, Georges Didi-Huberman (2010; 2012) esclarece que a história acontece por meio de colisões entre imagens, o que resulta em ato criativo que atribui aos materiais de arquivo novo estatuto. Se, outrora, determinada imagem serviu a um regime autoritário, ao ser deslocada, produz outra configuração de sentidos, ou seja, de criação na história. Os rearranjos das imagens de arquivo não constituem significações totalizadoras da realidade, porque os movimentos dessas imagens no tempo promovem choques e fraturas nos sentidos. A história não é unívoca: é em suas brechas, em suas oscilações, que os materiais de arquivo deslocam sentidos preconcebidos.

No caso de *Imagens do Estado Novo 1937-45*, Eduardo Scorel questiona-se sobre a possibilidade de realizar o documentário, utilizando imagens que serviram à propaganda de um governo autocrático. Com isso, o filme de arquivo propõe-se a refletir o autoritarismo como elemento constitutivo de parte das imagens presentes na montagem. Assim, nova implicação imagética da história é mobilizada, e outra teia de sentidos é criada através das imagens. Desse modo, o “fantasma” (KRACAUER,

2001) do autoritarismo aparece, para atentarmos quanto às condições democráticas brasileiras na atualidade, em face do passado autoritário que se faz presente.

Nesse documentário, os materiais de arquivo não são pontos isolados pelo instante em que se tornaram registros, ou seja, são atuais. A relação entre as imagens e a montagem sugere o movimento de escavação, segundo aquele proposto por Walter Benjamin (2006). Destacamos fragmentos do filme, observando suas marcas na atualidade que o longa-metragem evoca. Assim como o objeto escavado imprime na terra um semblante, a face que resta da imagem mostra seu novo lugar na história. Em outras palavras, a dialética das imagens contrapõe a *figura do autoritarismo* à *figura da democracia*, rememorando Getúlio Vargas. Portanto, além de periodizações sobre fatos ocorridos, avistamos vestígios do passado, os quais se fazem presentes na contemporaneidade da vivência política brasileira.

4.1 LEGADOS AUTORITÁRIO E DEMOCRÁTICO DE GETÚLIO VARGAS: UMA REGIÃO FRONTEIRIÇA

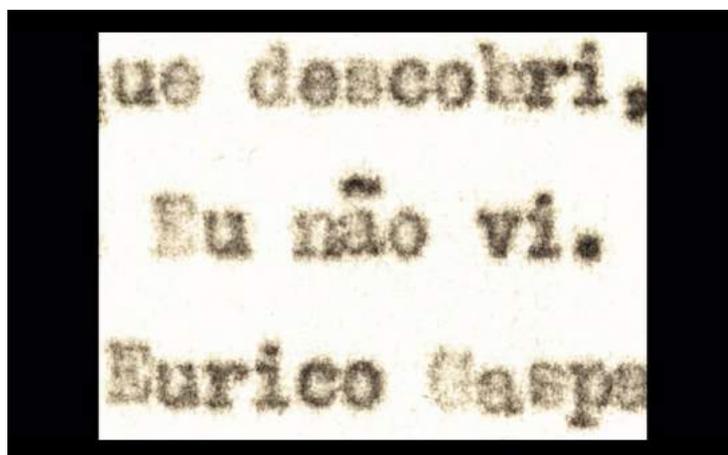
Na primeira sequência de *Imagens do Estado Novo 1937-35*, avistamos o recorte ampliado de carta datilografada por Alzira Vargas, filha do ex-presidente e Chefe de Gabinete Civil da Presidência da República. Em diferentes momentos do filme, novos fragmentos da mesma correspondência são mostrados, fazendo com que parte do conteúdo escrito seja revelado. Trata-se das reflexões de Alzira quanto à parcialidade de informações obtidas sobre o atentado promovido por representantes da *Ação Integralista Brasileira* ao Palácio da Guanabara – residência do Presidente da República.

Os Integralistas apoiaram a formulação do golpe que instituiu o Estado Novo, visando à participação no governo ditatorial de Getúlio Vargas. Porém, o estado de guerra promulgado pelo regime colocou partidos e associações de caráter político na clandestinidade. Inconformados com a falta de protagonismo no governo, os integralistas sublevaram-se em ataque malsucedido contra o Presidente, em 11 de maio de 1938.

Na sequência inicial do filme, a conspiração tratada no relato de Alzira não é evidenciada pela narração em *off*. Entretanto, o fragmento de imagem da carta sugere

refletirmos a respeito da montagem do documentário. Para tanto, no excerto do papel datilografado, lemos: “[...] que descobri. Eu não vi [...]”.

Figura 30: fragmentos e montagem como reelaboração da história



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 00'56" (parte 1).

A partir do recorte da carta de Alzira Vargas, o longa-metragem demonstra seu propósito de reelaboração da história, considerando as conexões entre diferentes fragmentos. Dessa maneira, o filme apresenta-se enquanto uma versão sobre acontecimentos da história política brasileira, questionando a perspectiva oficial do regime varguista. Para isso, notamos deslocamentos entre o social e o íntimo, considerando correlações entre imagens oficiais, imagens do cotidiano das ruas, filmes de família, o diário de Getúlio Vargas e a narração em *off*, que pondera sobre os materiais de arquivo implicados na montagem.

Após a imagem da carta, observamos a sequência que mostra a ressaca do mar no Rio de Janeiro, capital federal naquele período. A força das ondas incide sobre o cordão que protege a região costeira da cidade. Embora a mureta delimite o limite entre o passeio e o oceano, a potência do mar ocupa a rua. Com isso, o filme propõe que atentemos aos movimentos da história, isto é, ao modo como o passado invade o tempo presente; assim, as lembranças dos governos autoritário e democrático de Getúlio Vargas figuram juntas. Ditador e presidente eleito pelo povo, Getúlio é lembrado como imagem limítrofe entre as vivências democrática e autoritária no Brasil (figura 31).

Em 1929, Getúlio Vargas encampou projeto eleitoral, apresentando-se enquanto possibilidade para o horizonte democrático do país, contrapondo a desgastada política de governantes autoritários da Primeira República. Derrotado nas urnas num pleito sob suspeita de fraude, Getúlio participou do golpe que o alçou à chefia do Governo Provisório. Por um lado, conservador do autoritarismo dos governos policiaescos que o precederam; por outro lado, condutor de profundas transformações, especialmente quanto ao desenvolvimento da classe trabalhadora no país.

Implicados na Revolução de 30, os pressupostos democráticos da plataforma eleitoral de 1929 foram abandonados. A Carta Constitucional de 1934, que orientaria a redemocratização após o Governo Provisório – considerando o voto para maiores de 21 anos, incluindo as mulheres –, foi negligenciada. Por outro lado, os direitos dos trabalhadores previstos na Constituição de 1934 foram mantidos: jornadas de trabalho de oito horas diárias, igualdade salarial entre mulheres e homens, veto ao trabalho dos menores de 14 anos, indenização por demissões sem justa causa e férias remuneradas. Ao longo dos 15 anos do primeiro ciclo de governo, Getúlio Vargas promoveu o desenvolvimento da cidadania trabalhista, que se consolidou ideologicamente durante o Estado Novo (GOMES, 2005).

Em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, um homem solitário direciona seu rosto ao mar, contemplando a ressaca contra o muro de contenção. As águas invadem o passeio; assim, a imagem do sujeito estabelece o jogo entre aproximação e distanciamento; isto é, a atualidade do passado face ao instante presente. Esse trabalhador é testemunha da história, empunhando papéis, talvez seja funcionário proveniente da acentuada criação de postos vinculados à burocracia do Estado Novo. O homem evoca a preponderância da classe trabalhadora no período em que a narração em *off* situa o observador: 1941 – ano da consolidação interna e externa do regime estado-novista. Além disso, a imagem reporta o protagonismo da classe trabalhadora a partir da fase democrática de Getúlio Vargas. Entretanto, o sujeito solitário também remete à lógica individualista que desarticula a coletividade trabalhadora na contemporaneidade.

Figura 31: imagens permeáveis: passado e presente da classe trabalhadora



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 01'27" a 02'01" (parte 1).

Alçadas ao tempo, essas imagens que apresentam a classe trabalhadora numa região limítrofe sugerem que indagamos qual é a situação dos trabalhadores brasileiros na atualidade. Enquanto coletividade, compreendemos que as imagens rememoram a herança política de Getúlio Vargas para a consolidação da classe trabalhadora organizada, tanto no ciclo de governo autoritário, quanto na fase governada democraticamente. Por sua vez, o individualismo aparece segundo os atuais esforços políticos para a desestruturação dessa coletividade constituída historicamente.

Em vista disso, a lógica de supremacia do indivíduo, em detrimento da comunidade, aspecto intrínseco à forma de ser do neoliberalismo, torna-se preeminente (CHAUÍ, 2018). Embora a classe trabalhadora tenha sido organizada em condições políticas autocráticas, ironicamente, as investidas para sua dissolução partem de governos com tendências autoritárias. Foi assim durante a Ditadura Militar e com o avanço do autoritarismo nas condições do golpe parlamentar de 2016.

Em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, o trecho do filme amador no qual avistamos a ressaca do mar é acompanhado do arquivo sonoro da marchinha de carnaval que entoia: “*Brasil, és no teu berço dourado, um índio civilizado e abençoado por Deus! Oh, meu Brasil! Oh meu Brasil, gigante de um continente, és terra de toda gente, orgulho dos filhos teus! Oh! Meu Brasil!*”⁶⁴. As marchinhas são recorrentes no longa-metragem, sugerindo as correlações do governo varguista com o cotidiano brasileiro. As manifestações carnavalescas mostram o otimismo com as transformações políticas e sociais que o país vivia no contexto de instauração do Estado Novo, servindo à propaganda do regime.

Em seguida, observamos fotografias de Getúlio Vargas posando para o escultor norte-americano enviado por Franklin Roosevelt, então Presidente dos Estados Unidos (figura 32). A narração em *off* menciona o fato de o regime estadonovista ter obtido legitimidade internacional e coesão política interna em 1941. A presença do escultor visou à diplomacia no estreitamento das relações entre Roosevelt e Vargas; colaborou, ainda, para atrair o governante brasileiro como aliado da inevitável entrada dos Estados Unidos na guerra naquele mesmo ano.

No filme de Eduardo Scorel, as imagens fotográficas ganham movimento. Notamos a câmera posicionada em ambiente contíguo à cena; dessa maneira, o plano geral descola-se para o primeiro plano de Getúlio frente ao escultor. Por fim, avistamos apenas o molde do busto de Vargas em primeiro plano. Com isso, o documentário cria o efeito de aproximação com aqueles que observavam distanciadamente os acontecimentos.

Através dos movimentos entre o plano geral e o primeiro plano, o longa-metragem aponta para a legibilidade da história, atentando o entrecruzar de grandes fatos políticos com episódios vistos sob a perspectiva íntima dos sujeitos. Para tanto, a narração em *off* revela um fragmento do diário pessoal de Getúlio Vargas.

Ao interpretar trecho do manuscrito, Eduardo Scorel expõe a indisposição do ditador em situações como aquela vivenciada ao posar para o escultor norte-americano. Porém, a fotografia que registrou o momento mostra o semblante sorridente de Getúlio. O filme reflete sobre as lacunas da história oficial, contrapondo

⁶⁴ *Brasil*, de Aldo Cabral e Benedito Lacerda, 1939; interpretação de Pedro Vargas.

as imagens (produzidas a serviço do regime ditatorial) ao estado de ânimo descrito por Vargas em seus apontamentos íntimos.

Além disso, as imagens sugerem atentarmos para o fato de o reconhecimento externo do Estado Novo partir de um país cuja tradição democrática imputa ideias de liberdade para o restante do planeta. Evidencia-se, portanto, o pragmatismo das aproximações diplomáticas sem que, para isso, fosse colocado em xeque o governo autoritário de Getúlio Vargas.

Figura 32: contraponto entre imagens oficiais e fragmentos do diário de Getúlio Vargas



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 02'03" a 03'15" (parte 1).

Imagens do Estado Novo 1937-45 foi lançado num momento marcado pelo avanço de governantes autoritários na política brasileira. Esse período também foi caracterizado pela intensidade da difusão de notícias inverídicas, hoje comumente chamadas de *Fake News*, enquanto estratégia para aniquilação moral de adversários políticos. De maneira emblemática, emerge em nossa memória recente a campanha

difamatória dos apoiadores de Jair Bolsonaro na disputa presidencial contra Fernando Haddad (PT), em 2018⁶⁵.

Embora a intensa profusão de *Fake News* caracterize-se pelo estágio atual das tecnologias digitais, sobretudo, devido à popularização das redes sociais on-line, a propagação de notícias inverídicas à serviço de estratégias políticas não é fato recente. Durante o primeiro ciclo de governo Vargas, notícias falsas serviram como pretexto para o uso das leis de exceção, em última instância, ao próprio golpe do Estado Novo. Nesse sentido, o documentário de Eduardo Scorel sugere que o movimento entre revelar e omitir coloca em xeque imagens de propaganda do regime varguista e, portanto, o estatuto da imagem enquanto potência de criação e de ardil. Em vista disso, a narração em *off* pontua que as imagens filmadas omitem mais do que revelam.

Em uma sequência criada com base no fragmento do *Cine Jornal Brasileiro*, avistamos a comoção popular diante do desfile de Getúlio em carro aberto (figura 33). Na banda sonora, a voz do diretor questiona se as imagens de propaganda do regime atestam a popularidade de Vargas. Com isso, o longa-metragem possibilita ponderarmos quanto ao fato de o sucesso de Getúlio junto à classe trabalhadora estar implicado numa construção propagandística.

A partir do plano geral que revela os gestos efusivos da multidão, o enquadramento é deslocado para o primeiro plano de Vargas, que acena sorridente aos trabalhadores. Em seguida, o plano geral dá lugar ao plano de conjunto, mostrando os rostos e olhares dos sujeitos que fitam a câmera, produzindo um efeito quanto ao ponto de vista subjetivo de Vargas.

⁶⁵ Alguns exemplos de informações difamatórias e conspiratórias contra a candidatura do PT à presidência são: Fernando Haddad teria criado uma espécie de *Kit Gay* orientado ao público infantil; o homem que atentou contra a vida de Jair Bolsonaro seria um militante do PT – em uma montagem fotográfica vemos o rosto de Adélio Bispo próximo a Lula num ato de rua; uma idosa teria sido espancada por militantes petistas ao gritar o nome de Bolsonaro em público; Haddad promoveria o incesto a partir da apropriação das ideias de Max Horkheimer; Fernando Haddad seria o articulador de um projeto de lei a serviço da pedofilia (GASPAR, 2018).

Figura 33: correlações entre a popularidade do ditador e do líder democrático



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 04'19" a 04'49" (parte 1).

Compreendemos que o fragmento de cinejornal não atesta de maneira incontestável a popularidade de Getúlio, pois sua construção visou a representar uma espécie de devoção dos trabalhadores ao líder carismático. Entretanto, não podemos dizer que os gestos efusivos dos trabalhadores frente à câmera não foram realizados. Tampouco podemos inferir que a adesão popular ao projeto autoritário de Vargas não esteve implicada em contrapartidas materiais, que impactaram de maneira objetiva a vida dos trabalhadores e de suas famílias (GOMES, 2005). Notamos, assim, que o rosto da multidão justapõe-se ao rosto do militarismo, porque o filme evoca o legado de Vargas na criação de direitos aos trabalhadores e, também, o autoritarismo do governante.

Com efeito, a imagem que sobrevive e se faz presente (DIDI-HUBERMAN, 2013) reporta à ambiguidade própria da rememoração de Getúlio Vargas. Isto é, não podemos afiançar que Getúlio foi um líder popular por consequência exclusiva da propaganda do Estado Novo. Desse modo, estaríamos relegando a um aspecto secundário sua contribuição para a vivência democrática brasileira que, com

momentos de interdição, contou com o protagonismo da classe trabalhadora formada durante o primeiro ciclo de governo Vargas.

No filme, Getúlio Vargas aparece em imagens de comoção popular avistadas pelo excerto de um filme amador. Conforme a narração em *off*, são raros os materiais de arquivo que revelam imagens das ruas registradas por amadores durante a década de 30. Observamos a euforia com que o grupo liderado por Getúlio é recebido na cidade do Rio de Janeiro, em outubro de 1930. O movimento dos populares ainda não caracteriza o que viria a ser a classe trabalhadora, porém, as imagens evocam os trabalhadores através da emoção, que notamos de acordo com os gestos e feições dos sujeitos em direção à câmera. Aqueles que atuam para o aparato cinematográfico estão impulsionados pela consciência de suas imagens frente aos acontecimentos políticos, ou seja, o rosto da multidão mostra os trabalhadores como protagonistas da história (figura 34).

Avistamos o avião que corta o céu em voo rasante sobre o Obelisco da Avenida Rio Branco. Nesse local, gaúchos atuantes na Revolução de 30 amarraram seus cavalos, demarcando o domínio do centro político brasileiro daquele período. Em seguida, notamos a evolução de um grupo fantasiado que dança ao longo do passeio público. A montagem repete esse excerto do filme amador, fazendo sobressair os movimentos de sujeitos que celebram à maneira de um bloco de carnaval (figura 34).

A repetição de imagens que mostram a festividade propõe refletirmos sobre as imagens que faltam. Assim, o filme de arquivo chama atenção para a legibilidade dos acontecimentos históricos através de vestígios imagéticos. O documentário de Eduardo Scorel apresenta-se como um gesto criativo, criando visibilidades quanto às omissões da história oficial produzida pelo Estado Novo.

Em diálogo com seu tempo, *Imagens do Estado Novo 1937-45* propõe pensarmos sobre a dinâmica social da circulação incessante de imagens. Conforme Jonathan Crary (2014, p. 44), “estamos imersos em imagens e informações a respeito do passado e suas catástrofes recentes – mas também somos cada vez menos capazes de lidar com esses vestígios”. Para o autor, em uma sociedade envolta numa espécie de amnésia coletiva, própria ao estágio atual do capitalismo, as imagens tornam-se vazias e irrelevantes devido ao infundável arquivamento, o que produz a estabilização do presente em detrimento do olhar para o futuro.

Por sua vez, o longa-metragem mostra que as imagens do passado tornam-se presentes enquanto rastros. Como imagens esmaecidas nos sonhos, a atualidade do filme de arquivo acontece por meio das imagens que restam, revelando a intensidade do passado no presente. Em outras palavras, esse instante anacrônico é o limar no qual ocorrem as lembranças de Getúlio Vargas.

Imagens do Estado Novo 1937-45 revela diferentes fragmentos imagéticos produzidos no período da ditadura varguista, contrapondo-os às representações oficiais desse governo. Os cinejornais do regime são defrontados com outros materiais de arquivo, a exemplo da sequência na qual observamos a celebração carnavalesca pela ascensão de Getúlio (figura 34). Com isso, as imagens do governo ditatorial podem ser questionadas em sua acuidade. Diante das imagens amadoras, que expressam apoio popular a Vargas desde sua ascensão na Revolução de 30, vemos a classe trabalhadora como partícipe da legitimação de um ciclo autoritário de governo, que durou 15 anos.

Figura 34: o autoritarismo de Getúlio Vargas e dos trabalhadores



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 05'01" a 05'38" (parte 1).

Em seguida, o documentário expõe a imagem do diário de Getúlio Vargas. O movimento de câmera em *zoom in* cria um deslocamento aproximativo, intensificando o vínculo entre fatos da história política brasileira e o ponto de vista íntimo de Getúlio. Dessa maneira, o filme de arquivo destaca o olhar para a história através do entremeio de perspectivas abrangentes e dos detalhes, estabelecendo contraponto à historiografia propagada sob a perspectiva hegemônica de personalidades políticas como Vargas. Para tanto, fragmentos do manuscrito confrontam Getúlio com as idiosincrasias de um ditador que se tornou líder democrático; portanto, a materialidade do diário serve ao questionamento acerca do legado autoritário em detrimento de uma edificação da memória de Getúlio Vargas.

A partir do excerto de reflexões pessoais de Getúlio, a narração em *off* pontua que, em 20 de julho de 1934, ocorreu a posse do presidente eleito pela Assembleia Constituinte. Para o governante, o dia chuvoso teria comprometido a presença do público em seu prestígio. O mandatário pondera sobre quem seriam seus aliados políticos naquele momento. Enquanto ouvimos as reflexões de Vargas na banda sonora, as imagens mostram-nos câmaras de arquivamento; com isso, o filme aponta para o trabalho junto aos vestígios da história. A narração em *off* destaca as lacunas dos escritos íntimos de Getúlio. Por vezes, há acontecimentos emblemáticos da história política nacional e internacional que não são mencionados. Além de que, em alguns momentos, Vargas é lacônico quanto aos fatos de seu cotidiano implicados nas circunstâncias políticas de governo.

Figura 35: vestígios da criação de *Imagens do Estado Novo 1937-45*



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 06'12" a 06'51" (parte 1).

Assim, o longa-metragem de Eduardo Scorel está em diálogo com as circunstâncias nas quais o Brasil passaria a ser solapado pela produção e circulação intensiva de informações inverídicas. Sobretudo, as *Fake News* apresentam-se a serviço da conspiração paranoide, favorecendo a ascensão de governantes autoritários de extrema direita, em correspondência com os regimes ditatoriais brasileiros ao longo do século XX. Ao revelar os fragmentos do diário e as imagens das câmaras de arquivamento, o documentário coloca em evidência os materiais de arquivo, ou seja, a matéria-prima de sua montagem. O filme apresenta-se como uma versão sobre acontecimentos da história política brasileira, refletindo sobre o seu processo criativo.

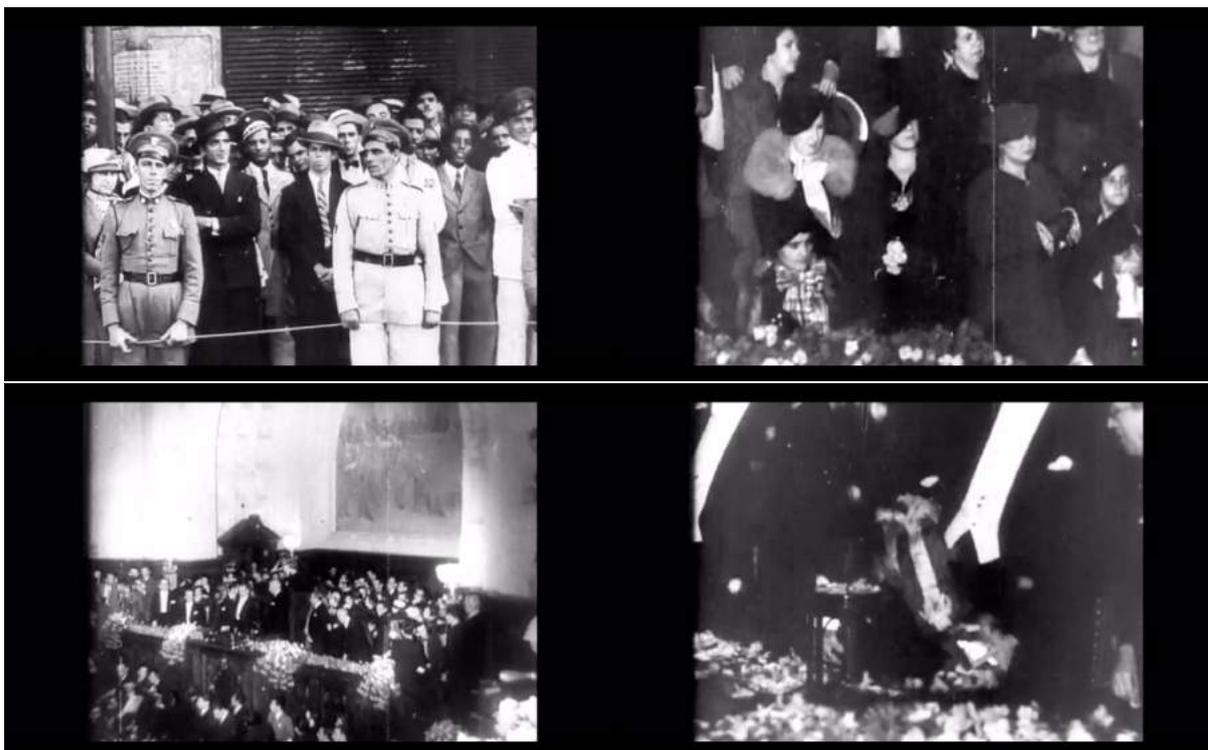
É assim que *Imagens do Estado Novo 1937-45* produz agenciamentos visuais e sonoros, abordando momentos fundamentais da história brasileira, como a instauração do governo ditatorial varguista, período de grandes transformações políticas e sociais no país – o que possibilita nossa reflexão sobre a herança do Estado Novo. Ao mesmo tempo em que Getúlio Vargas foi um ditador, são inegáveis as mudanças que o Brasil viveu ao longo de 15 anos sob seu comando. Durante o regime estado-novista, consolidaram-se as leis do trabalho decretadas no início do Governo Provisório. O desenvolvimento social e econômico acentuou-se, e o Brasil deixou de ser um país eminentemente rural, oferecendo cada vez mais espaço à classe trabalhadora urbana. Esses aspectos envolvem as correlações entre os trabalhadores e os governos autoritário e democrático de Getúlio Vargas, configurando ambiguidades próprias à sua rememoração.

O filme mostra uma sequência na qual avistamos imagens da posse presidencial de Getúlio perante a Assembleia Constituinte. No juramento à Constituição de 1934, o presidente comprometeu-se em convocar eleições presidenciais no ano de 1938. As imagens da solenidade são confrontadas com o diário de Vargas. Segundo as anotações, a nova Carta Magna seria mais um empecilho e menos uma fórmula de ação.

Além disso, observamos a presença popular no ato de posse. Perfilados atrás do cordão de segurança, seus olhares e feições expressam descontração. Em primeiro plano, os trabalhadores direcionam sorrisos ao aparato cinematográfico. Dentro do Congresso Nacional, notamos a presença protocolar da elite política que

observa atentamente o cerimonial. Enquadrados em primeiro plano, seus rostos e olhares são direcionados a Getúlio Vargas (figura 36). Assim, os populares evocam o rosto da multidão; por sua vez, os convidados para a solenidade são o rosto da elite. Juntos, esses rostos revelam os trabalhadores e a elite como espectadores de Getúlio Vargas. Para tanto, o trecho do diário sugere que a atuação do presidente na Assembleia Constituinte teria interesses inconfessos.

Figura 36: articulações políticas implicadas na consolidação do poder pessoal de Vargas



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 06'57" a 08'18" (parte 1).

Imagens do Estado Novo 1937-45 permite compreendermos que Getúlio Vargas almejou consolidar-se como governante de maneira discricionária. Com a articulação de interesses dos trabalhadores e de grupos político-oligárquicos, Vargas também projetou a consolidação de seu poder pessoal. Porém, assim como as imagens filmadas omitem mais do que mostram, o diário íntimo de Getúlio Vargas também apresenta suas lacunas.

Desse modo, o filme não revela precisamente quais aspectos da Carta Magna de 1934 confrontaram os anseios do presidente. Segundo os antigetulistas, a demora

de Vargas em convocar eleições para Assembleia Nacional Constituinte denotou seus propósitos autoritários. Já os entusiastas do governo de Getúlio defenderam o adiamento da nova Constituição como estratégia, visando impedir nova ascensão dos políticos depostos na Revolução de 30 (RIBEIRO, 2001). Com efeito, a “imagem sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013) de Getúlio Vargas é aquela que evoca sua ambiguidade.

4.2 GETÚLIO VARGAS E O MILITARISMO DE EXTREMA DIREITA

No longa-metragem de Eduardo Escorel, a admiração dos altos escalões das forças armadas ao regime hitlerista sugere o alinhamento do Estado Novo ao nazifascismo, que se colocou em resposta à presença geopolítica do comunismo na Europa. Esse alinhamento ideológico também permeou setores da sociedade brasileira, pois a inspiração fascista de parte da classe média urbana, alinhada ao integralismo, tinha o anticomunismo como pressuposto (CHAUÍ, 2014).

O documentário mostra que, embora Getúlio Vargas simpatizasse com o nazifascismo, também admirava o presidente Roosevelt. Especialmente, pelo intervencionismo do governante norte-americano para a recuperação da economia após a crise de especulação de capitais, que culminou com a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, em 1929. Conhecido como *New Deal*, o projeto político e econômico norte-americano para saída da grande depressão foi saudado por Vargas como a ação concreta de um Estado forte diante da especulação liberal.

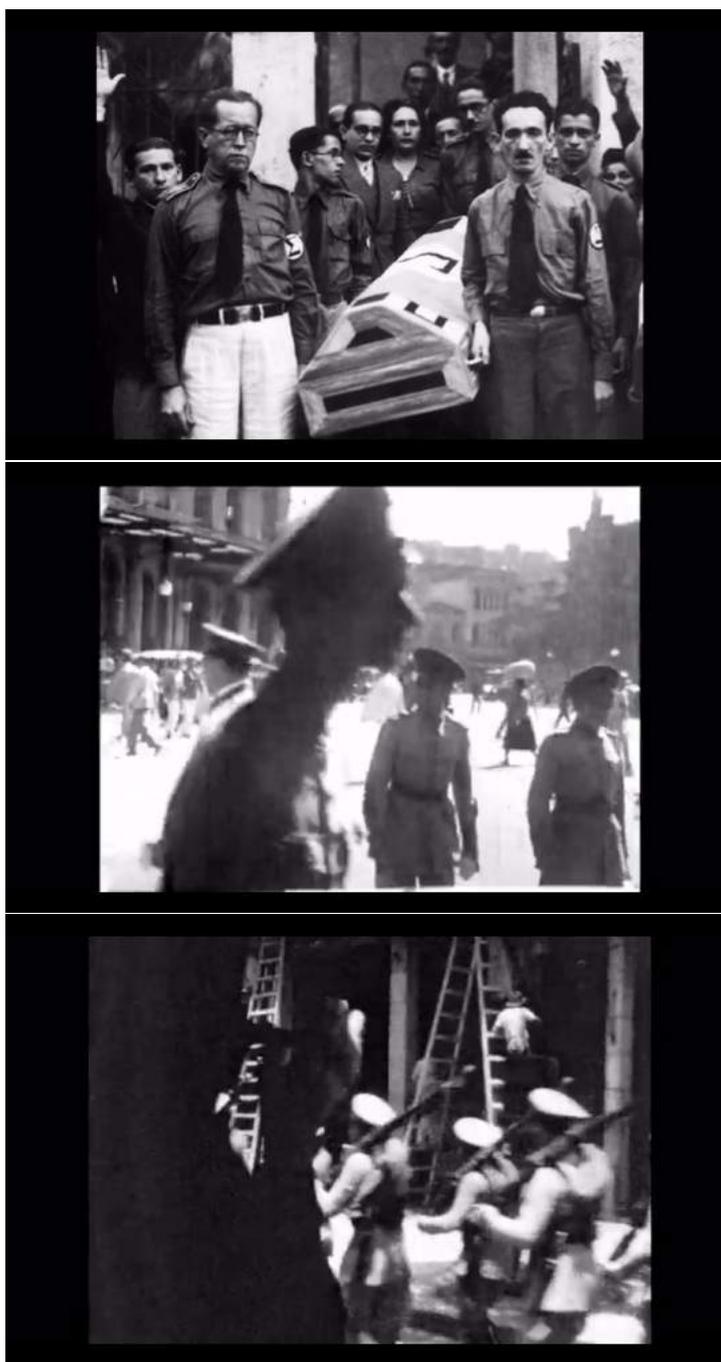
Em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, destacamos a sequência criada a partir de fragmentos de um filme amador, que revela transeuntes, bondes elétricos e automóveis. A música do piano – que compõe a trilha sonora original do documentário – corrobora o dinamismo das imagens. Também notamos uma fotografia em que avistamos Plínio Salgado à frente de um cortejo fúnebre. Em primeiro plano, o líder da Ação Integralista Brasileira está acompanhado de seus correligionários, direcionando olhares para a câmera fotográfica que registrou o momento (figura 37).

Entre aqueles que transitam pelas vias, notamos homens fardados. Enquadrada em primeiro plano, avistamos a silhueta do militar à contraluz, sugerindo um ambiente de conspiração. Ainda nesse excerto do material de arquivo,

observamos outro militar que olha a câmera furtivamente – à direita do segundo fotograma da figura 37. Dentro do comboio elétrico, a câmera revela o contraplano de um sujeito à paisana que acena à tropa em marcha pelas ruas. Nesse instante, ouvimos o som sincronizado dos coturnos de soldados. Assim, o rosto do militarismo mostra-se presente.

Na banda sonora, Eduardo Escorel pontua que o contexto anterior ao golpe do Estado Novo foi marcado pelas conspirações, por vezes fantasiosas. O momento também foi caracterizado por radicalismos políticos. Integralistas, comunistas e antifascistas confrontavam-se, servindo à justificativa de Getúlio Vargas para aprovação da Lei de Segurança Nacional, em 1935. Segundo Boris Fausto (2006), nesse período a tortura foi institucionalizada.

Figura 37: a herança militarista de Vargas



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 09'23" a 10'13" (parte 1).

Alçadas ao tempo, as imagens dessa sequência rememoram Getúlio como partícipe de um ciclo de governo autoritário, que foi caracterizado pela repressão policial e pela tortura como prática de Estado. Essas particularidades da história brasileira, retomadas durante a Ditadura Militar, revelam-se atuais quando, nas últimas

eleições presidenciais, parcela dos eleitores de Jair Bolsonaro negligenciou, ou enalteceu, o saudosismo do então candidato com relação às práticas dos governos militares.

Por outro lado, Getúlio Vargas foi o presidente democrático cujo suicídio protelou o golpe civil-militar de 1964. Em última instância, a deposição de Jango acarretou a interdição da vivência democrática e suas ligações com o espólio trabalhista de Getúlio. Por consequência disso e do protagonismo que os trabalhistas obtiveram nos períodos de redemocratização, o passado autoritário de Vargas poderia ressoar como apaziguado frente ao seu legado democrático.

Em sendo assim, torna-se possível questionarmos se as grandes transformações sociais, realizadas ao longo do primeiro ciclo de governo Vargas, seriam alcançadas em condições democráticas. Diante dessa contradição constitutiva da vivência política brasileira, *Imagens do Estado Novo 1937-45* não reconcilia Vargas com o seu passado autoritário. O filme mostra-nos, sobretudo, que a vivência sociopolítica do país articula-se através de versões mais ou menos visibilizadas no meio social. Assim, o documentário sugere a possibilidade da convivência entre o que observamos e o que desejamos ver.

Para tanto, apresenta a sequência que inicia com a imagem de um fragmento de jornal, em que lemos: “Tomamos o poder. A postos brasileiros” (IMAGENS... 2016). Nesse instante, não há movimentos de *zoom in* e *zoom out*, recorrentes nos usos de materiais textuais e fotográficos ao longo do filme. O que vemos é uma chamada de jornal com o texto entrecortado; logo, o enquadramento destaca o fragmento tornado visível, sugerindo refletirmos sobre a fração de imagem que falta. Esse jogo entre a presença e a ausência das informações que completariam o sentido do texto é realizado pela justaposição do trecho de um filme de família (figura 38).

O homem toca um instrumento musical de sopro na companhia de seus familiares. A mulher protege os ouvidos enquanto o grupo é rodeado pela matilha que parece magnetizada pelo som. Dessa maneira, o filme de arquivo chama atenção para o que vemos, mas não queremos ouvir. E, para o que ouvimos, mas não desejamos ver. Essa sequência relaciona-se com a imagem da carta de Alzira Vargas apresentada na abertura, que é mobilizada em outros momentos do filme (figura 30).

Figura 38: o entremeio dos legados autoritário e democrático de Getúlio Vargas



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 12'28" a 12'51" (parte 1).

Assim, *Imagens do Estado Novo 1937-45* sugere que Getúlio Vargas torna-se visível segundo a perspectiva pela qual se deseja evocá-lo. Diante do passado autoritário que não passa, levando à ascensão de governantes com viés autoritário num contexto democrático, o filme de Eduardo Scorel faz sobressair o período ditatorial varguista. O documentário dá a ver sua perspectiva sobre Getúlio, porém, possibilita entrevermos que não abarca o legado político de Vargas de maneira unívoca.

O longa-metragem aborda a proximidade do governo de Getúlio com o nazismo, relacionando Vargas com a barbárie. Numa sequência criada a partir de fragmento do cinejornal de propaganda alemã, avistamos a cidade do Rio de Janeiro, apresentada sob seus aspectos geográficos e belezas naturais. Destacam-se os fuzileiros navais do Terceiro Reich, marchando pelas ruas da Capital Federal; assim, observamos militares e população civil lado a lado. Mulheres e homens acompanham o movimento marcial, e alguns olham em direção à câmera, revelando o rosto do militarismo. Desse modo, o filme de Eduardo Scorel destaca a correspondência entre setores da sociedade civil e a dimensão simbólica do fascismo (figura 39).

Diante do atual momento estarrecedor que a democracia brasileira vivencia, circunstância em que o presidente Jair Bolsonaro afirma não ter dúvidas de que o *nazismo foi um movimento de esquerda*⁶⁶, o documentário apresenta-se em contraponto com o avanço da extrema direita. Dessa maneira, *Imagens do Estado*

⁶⁶ A afirmação foi realizada por ocasião da visita do presidente ao Yad Vashem – Centro de Memória do Holocausto –, em Jerusalém (PUTTI, 2019).

Novo 1937-45 expressa sua atualidade, confrontando aberrações que afrontam acontecimentos históricos paradigmáticos.

Na banda sonora, a narração em *off* menciona que, ao longo dos anos 30, as trocas comerciais entre Brasil e Alemanha cresceram mais de 400%, ultrapassando o comércio com os Estados Unidos. Também destaca que o anticomunismo foi um dos fatores de alinhamento entre brasileiros e alemães; nesse sentido, a polícia política do Estado Novo trabalhou em colaboração com a *Gestapo*.

A mesma sequência que o mostra o Rio de Janeiro sob a ótica do cinejornal nazista apresenta a cidade de Blumenau. O filme de propaganda mostra a receptividade do integralismo na colônia de alemães em Santa Catarina. No excerto do cinejornal avistamos a marcha de participantes da Ação Integralista Brasileira em Blumenau, revelando a afinidade do regime hitlerista com a organização liderada por Plínio Salgado. Observamos o rosto do militarismo, a partir de olhares dos integralistas em direção à câmera, e da população que acompanha a passeata, atenta à presença do aparato cinematográfico. Sobretudo, notamos o protagonismo desses sujeitos frente ao autoritarismo de extrema direita.

Figura 39: correlações entre o Estado Novo e o nazifascismo



Fonte: Adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 13'57" a 16'24" (parte 1). Nota: os fotogramas acima referem-se ao Rio de Janeiro; abaixo, à cidade de Blumenau.

A narração em *off* expõe a simpatia do governo brasileiro ao nazismo, justapondo imagens da parada integralista com fragmento de carta redigida pelo oficial de gabinete da presidência, direcionada a Getúlio. Em seu relato da missão de trabalho na Alemanha, Luís Simões Lopes demonstra fascínio pelo ministério da propaganda nazista, sugerindo a Vargas a implementação do modelo no Brasil. O oficial enfatiza o fato de o governo alemão possuir as supostas vantagens de um regime autoritário.

Ao relacionar o excerto da correspondência secreta entre Lopes e Vargas com o trecho do cinejornal alemão, o filme de arquivo mobiliza vestígios em que sobressai a perspectiva ideológica de extrema direita do regime estado-novista. Por outro lado, o documentário mostra-nos a afeição particular de Getúlio por Roosevelt, revelando imagens da passagem do norte-americano pelo Brasil junto a fragmento do diário de Vargas. Segundo o manuscrito íntimo, o governante mostra-se admirado pelo entusiasmo pacifista do líder estadunidense.

Na mesma sequência, *Imagens do Estado Novo 1937-45* reforça a ambiguidade de Getúlio frente ao avanço do nazifascismo no continente europeu. Para isso, a narração em *off* apresenta fragmento de circular interna do Itamaraty naquele período. Conforme o documento secreto, a imigração brasileira deveria impedir a entrada de refugiados judeus no país. Avistamos trecho do cinejornal alemão que mostra a bandeira brasileira hasteada junto à bandeira nazista. Trata-se das imagens de evento automobilístico presenciado por Vargas no bairro da Gávea, Capital Federal.

O documentário de Eduardo Scorel possibilita refletirmos sobre a profusão de notícias inverídicas e a perenidade dos princípios integralistas a serviço de governos autoritários, o que implica Getúlio Vargas como partícipe desses aspectos na vivência política do país. Para tanto, o longa-metragem apresenta sequência que interpõe trechos de um filme de família, fragmentos de filme amador, fotografias de militares envolvidos na conspiração para o golpe do Estado Novo e excertos de jornais, que noticiaram informações falsas (figura 40). Na banda sonora, a música carnavalesca entremeia a assimilação do Estado Novo ao cotidiano brasileiro.

Jovens posam para o cinegrafista, realizando ginástica coreográfica enquanto direcionam olhares à câmera. Em vista das condições socioeconômicas e tecnológicas daquela época, comumente os filmes de família revelam registros de sujeitos provenientes das classes dirigentes. Assim, o rosto da elite aparece em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, sugerindo articulações políticas que culminaram na instituição do regime estado-novista.

Nesse sentido, ouvíamos a marchinha *A menina presidência* (autoria de Antônio Nassára e Cristóvão de Alencar, interpretada por Silvio Caldas), que foi lançada no carnaval de 1937. A canção versa sobre a disputa presidencial com eleições previstas para 1938. Devido à relação da música com o filme de família, compreendemos que a disputa política também estava presente no cotidiano popular daquela época, desconsiderando a redemocratização prevista na Assembleia Constituinte de 1934.

*A menina Presidência vai rifar seu coração
E já tem três pretendentes
Todos três chapéu na mão
E quem será?*

O homem quem será
 Será Seu Manduca ou será seu Vavá?
 Entre esses dois meu coração balança porque
 Na hora agá quem vai ficar é seu Gegê
 Agora todo mundo dá palpite
 Mas eu sei que no fim ninguém se explica
 É melhor deixar como está
 Pra depois então se ver como é que fica
 O homem quem será
 Será Seu Manduca ou será seu Vavá?
 Entre esses dois meu coração balança porque
 Na hora agá quem vai ficar é seu Gegê (IMAGENS..., 2016)⁶⁷

Enquanto o filme de família mostra o dia a dia, que parece transcorrer sem problemas, a canção popular sugere que não haveria alternância presidencial naquele pleito, portanto, seria o rompimento de Getúlio Vargas com a Carta Magna de 1934. Em seguida, a sequência apresenta trecho do filme amador, que dá a entrever determinada rotina urbana com a circulação de pessoas, bondes e automóveis pelas ruas. O ponto de vista subjetivo da câmera em movimento dentro do veículo, impactada pelos solavancos do carro na via, insinua um clima de conspiração.

Logo após, observamos o recorte do jornal *Correio da Manhã* de sexta-feira, 01 de outubro de 1937. A chamada revela: “As instruções do Komintern para a acção de seus agentes contra o Brasil” (*sic*). O subtítulo expõe: “O tenebroso plano foi apprehendido pelo Estado-Maior do Exército” (*sic*). (IMAGENS..., 2016,). A narração em *off* sobressai o caráter faccioso da notícia que divulga o *Plano Cohen*. Também notamos o intuito da matéria, que, simultaneamente, amedronta a população contra o comunismo e a salvaguarda pela intervenção das forças armadas (figura 40).

Por trás da articulação golpista estava Góes Monteiro⁶⁸, nomeado ministro da guerra em 1934. Ao deixar a função ministerial, o integrante da alta cúpula do exército seguiria exercendo influência política no governo de Getúlio Vargas. Além desse militar, a narração em *off* destaca que o artífice do *Plano Cohen* foi o capitão Olímpio

⁶⁷ “Seu Manduca” refere-se ao candidato Armando Salles de Oliveira, governador de São Paulo. “Seu Vavá” diz respeito ao ministro Oswaldo Aranha, que apenas foi cotado como candidato. Por sua vez, “seu Gegê” evoca Getúlio Vargas.

⁶⁸ Devido à negativa de Luís Carlos Prestes, Góes Monteiro tornou-se comandante militar da Revolução de 30. Em 1945, assumiu novamente o ministério da guerra, articulando o afastamento de Getúlio Vargas. Eleito senador no ano de 1947 pelo PSD, o general recusou o convite para ser vice-presidente de Getúlio na coligação PTB-PSD nas eleições de 1950 (*Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930 apud CPDOC, 2019a*).

Mourão Filho – chefe do serviço secreto integralista. Avistamos as fotografias do general e do capitão através do movimento de *zoom in*, que aproxima seus rostos e olhares para a câmera. Observamos, assim, o rosto do militarismo. Destacamos a imagem de Olímpio Mourão Filho, que, em 1964, conspirou contra João Goulart, comandando as tropas que afastaram o presidente da República.

Figura 40: conspirações a serviço de governos autoritários e as notícias falsas



Fonte: Adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 34'33" a 37'52" (parte 1).

Alçados ao tempo, esses materiais de arquivo presentes na sequência de *Imagens do Estado Novo 1937-45* justapõem presente e passado. Observamos, assim, que o militarismo autoritário inspirado no integralismo, próprio às condições ditatoriais de Getúlio Vargas, está implicado no golpe-civil militar de 1964 e ressoa na contemporaneidade. Podemos dizer que, em alguma medida, os pressupostos integralistas ecoam simbolicamente na perspectiva que possibilitou a consolidação de Jair Bolsonaro como presidente, em 2018. Na contemporaneidade, os esquerdistas são o imaginário do comunismo a ser combatido.

No Brasil, o comunismo é referido de forma aleatória para justificar qualquer ação que afronte o princípio integralista preconizado segundo a tríade “Deus, pátria e

família”, conforme explica Marilena Chauí (2014). Há, portanto, um inimigo da unidade nacional que é forçosamente definido. Disso deriva a integridade da pátria e sua harmonia espiritual. Os integralistas intitularam-se a vanguarda de uma nova ideia política. De acordo com os mentores do integralismo, a classe média seria vocacionada a conduzir a revolução que, fundamentalmente, atuaria no campo das ideias e não no campo de batalha (CHAUÍ, 2014).

Assim, para que governos autoritários de viés integralista tornem-se projetos viáveis, o estado de polícia apresenta-se como fundamental. A segurança nacional é a regra do jogo, e dele está fora o indesejável. Por “indesejáveis” devem ser entendidos aqueles subversivos ao propósito da união forjada na pátria como simulação da família para garantia divina da liberdade; em suma, os comunistas, em sua faceta atual, isto é, os esquerdistas. Essencialmente, o que diferencia a matriz integralista de sua variação bolsonarista é o entendimento do liberalismo. Os integralistas da primeira metade do século XX eram antiliberais e tinham uma compreensão peculiar da relação entre comunismo e liberalismo: “[...] para Salgado, o liberalismo é filho do capitalismo e pai do comunismo” [...] (CHAUÍ, 2014, p. 56).

Para Marilena Chauí (2017), vivenciamos um contexto sociopolítico caracterizado pela produção de subjetividades comprometidas com o sucesso do indivíduo – empreendedor de si mesmo. Assim, a política torna-se economia; por sua vez, a economia converte-se em finanças, e as finanças, em administração. Nesse sentido, o Estado autoritário neoliberal é o pai administrador apresentado nos pressupostos de Jair Bolsonaro, atuando no combate à presumida maquinação esquerdista que, para o governante, está vinculada ao exercício da cidadania após o regime militar. A política como campo de forças que constitui o bem comum é menosprezada; para tanto, a corrupção é o pretexto que extenua a democracia, possibilitando a ascensão de governantes autoritários.

Não caberia neste espaço detalharmos as idiosincrasias socioeconômicas do atual governante brasileiro. Cabe, porém, destacarmos seus ataques à educação e à cultura, denunciadas como dispêndios e proponentes do complô para a derrocada moral da nação. Os exemplos são inúmeros; assim, apontamos dois emblemáticos: o presidente reivindicou o controle da Agência Nacional do Cinema pelo governo, que determinaria filtros para a produção cinematográfica fomentada pelo órgão oficial

(URIBE; BRANT; FIORATTI, 2019); o ministro da educação, Abraham Weintraub, definiu como critério para corte de orçamento das universidades públicas retaliação àquelas supostamente condescendentes *com a balbúrdia* (AGOSTINI, 2019).

Além disso, de maneira até certo ponto semelhante ao *Plano Cohen*, o expediente das notícias falsas serve aos propósitos conspiratórios da extrema direita apoiadora do atual presidente. No contexto tecnológico que vivenciamos, a produção e circulação de informações falsas com objetivos políticos não necessita de mediação da imprensa. Os milicianos on-line são disseminadores de informações inverídicas, compartilhadores de conteúdos que promovem linchamentos públicos, sobretudo, utilizando narrativas violentas com apelo moralizante. Segundo Juremir Machado da Silva (2019, p. 43), “as falsas informações acabam refutadas. O efeito que provocam, porém, dificilmente é desconstruído”. Para o autor, a mídia criou condições para o atual estágio de disseminação das informações falaciosas, pois os cidadãos são tratados como clientes; assim sendo, fabricam-se versões sobre os acontecimentos em detrimento dos fatos⁶⁹.

Nesse sentido, *Imagens do Estado Novo 1937-45* demonstra que a perspectiva integralista e a disseminação de notícias falsas são intrínsecas à vivência política brasileira. A rememoração de Getúlio Vargas pelo filme de arquivo perpassa o vínculo entre os pressupostos de extrema direita e a profusão de *Fake News*, a serviço de governos autoritários. A “imagem sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013) de Getúlio Vargas, portanto, configura-se pela atualidade que essas particularidades do Estado Novo expressam em nossa sociedade.

Desse modo, o longa-metragem apresenta sequência criada com fragmentos imagéticos de marcha dos Camisas Verdes⁷⁰, saudando Getúlio. O documentário faz sobressair, então, o papel preponderante do integralismo no estabelecimento do Estado Novo. O rosto do militarismo aparece através das imagens de homens, mulheres e crianças perfilados pelas ruas da Capital Federal, realizando o cumprimento conhecido como “Anauê”. Enquadrados em plano geral e plano de

⁶⁹ Devido à profusão de *Fake News* ao longo das eleições de 2018 e após, uma comissão parlamentar de inquérito foi criada no Congresso Nacional. O vereador Carlos Bolsonaro, filho do atual presidente, tornou-se suspeito de comandar núcleo para produção de conteúdos difamatórios dentro do Palácio do Planalto (CORREIO..., 2019).

⁷⁰ “Camisas verdes” é referência ao uniforme dos integralistas, complementado com calça e gravata pretas.

conjunto, os olhares desses integrantes da parada integralista são direcionados à câmera, revelando o protagonismo da Ação Integralista Brasileira (AIB), naquele contexto, e reportando à atualidade a presença de seus ideais. No balcão do Palácio do Catete, avistamos Getúlio Vargas acenando aos seus apoiadores.

Figura 41: a presença do integralismo na vivência política brasileira



Fonte: Adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 38'42" a 40'33" (parte 1).

Chama atenção o enquadramento que produz o efeito do primeiro plano de Getúlio, avistado por trás do balcão. Além disso, o governante direciona seu olhar para a câmera, mostrando o ponto de vista subjetivo do grupo em frente ao Palácio. Nesse momento, observamos o entrecruzar de olhares de Getúlio e dos integralistas,

expressando o rosto do militarismo. Ouvimos o retinir dos passos firmes em ritmo militar. Por sua vez, a narração em *off* salienta a reunião de Plínio Salgado com Francisco Campos, o responsável pela redação da Carta Constitucional que deu forma ao regime do Estado Novo. Campos também foi o encarregado da elaboração dos Atos Institucionais I e II, implementando a Ditadura Militar, e atuando na formulação da Constituição de 1967 (CPDOC, 2019b).

Em correspondência endereçada a Getúlio Vargas, Plínio Salgado relata seu encontro com Francisco Campos. Para o redator da nova Carta Magna, a Ação Integralista Brasileira seria a sustentação do regime estado-novista. Conforme apontamento no diário íntimo de Getúlio Vargas, em 26 de outubro de 1937, o presidente descreveu a boa impressão que tivera do encontro com Plínio Salgado. A narração em *off* relata que Getúlio comprometeu-se com o dirigente integralista quanto à AIB ser o único partido do Estado Novo, e Salgado, ministro de governo. O acordo entre Plínio Salgado e Getúlio Vargas não obteve a chancela de outros líderes integralistas, o que demarcou as dificuldades que o governante enfrentaria para consolidar o apoio da AIB.

Em diálogo com seu tempo, o filme de Eduardo Scorel sugere que as condições políticas autoritárias de outrora permeiam a atualidade. Para isso, o documentário apresenta uma sequência criada a partir de recortes dos apontamentos pessoais de Getúlio Vargas, assim como excertos de filmes amador e de família. Logo após um golpe civil-militar instituir o Estado Novo, a rotina de Getúlio transcorreu sem sobressaltos, mostrando que as condições políticas autoritárias podem ser assimiladas no cotidiano, tanto no passado, quanto no presente. A narração em *off* descreve as primeiras ações de Getúlio Vargas após a instituição da ditadura: em 10 de novembro de 1937, o ditador pronunciou-se à nação; em seguida, recebeu cumprimentos. À noite, Getúlio retirou-se com a família para jantar de caráter íntimo com o embaixador da Argentina.

Enquanto isso, avistamos o trecho de um filme de família. O homem caminha pela calçada; ao passar pela câmera, olha furtivamente para trás, encarando o aparato cinematográfico. Esse sujeito retoma o trajeto realizado, encontrando mulheres que passam a acompanhá-lo. Por um instante, eles interrompem o percurso, direcionando

olhares à câmera. Observamos, assim, o entrecruzar de acontecimentos impactantes na história política do país e o cotidiano, que aparentemente se mostra inalterado.

Na mesma sequência do longa-metragem, destacamos o trecho de um filme amador realizado em Salvador. O homem de bicicleta pedala ao lado da linha do bonde; cruzando o caminho do cinegrafista, o sujeito volta o rosto para trás, olhando para a câmera. Da mesma maneira que o homem e a mulher do fragmento anterior, o sujeito da bicicleta está entre o passado e o presente. A simultaneidade de andar para a frente e olhar para trás expressa a imagem do passado autoritário de Getúlio Vargas, que não cessa de se fazer presente.

Figura 42: encontro entre presente e passado na lembrança de Getúlio Vargas



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 47'01" a 48'57" (parte 1).

Por sua vez, a narração em *off* descreve acontecimentos ocorridos nos primeiros dias do Estado Novo. Na cidade de Salvador (BA), o comitê de apreensão foi criado por um capitão, um tenente e um agente policial. Livros considerados subversivos foram queimados em praça pública. Dentre os autores perseguidos, esteve o baiano Jorge Amado. Assim, por um lado, as imagens sugerem que o

cotidiano não foi impactado pela mudança no regime político do país; por outro lado, a narração dos acontecimentos expressa uma dimensão avassaladora da ditadura varguista: censura e perseguição de intelectuais e artistas.

Diante do passado autoritário que se faz presente, mais uma vez, o Brasil lida com o cerceamento às artes. Em 2019, o governo federal atuou pelo cancelamento de peças teatrais e ciclos de debates incentivados pelo banco estatal Caixa Econômica Federal. Segundo o presidente Jair Bolsonaro, sua linha governamental deve incentivar os valores cristãos e da família. Conforme reportagem publicada pelo Jornal Folha de São Paulo, além dos conteúdos artísticos, as posições políticas dos artistas em redes sociais on-line passaram a determinar os projetos financiados pela Caixa Cultural. Tornaram-se alvos de veto iniciativas vinculadas à afirmatividade do movimento LGBT e à memória da Ditadura Militar, além de artistas e produtores alinhados à perspectiva política de esquerda (COLETTA; BRANT, 2019).

4.3 GETÚLIO VARGAS E O “VERDE-AMARELISMO”

Em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, atentamos para sequência que mostra os primeiros registros fílmicos de espetáculo público promovido pelo governo autocrático de Getúlio Vargas. Na antiga praia do Russel, Capital Federal, observamos o ritual de cremação das bandeiras estaduais abolidas pela constituição estado-novista. A partir daquele momento, o país estaria sob a égide única da signa nacional.

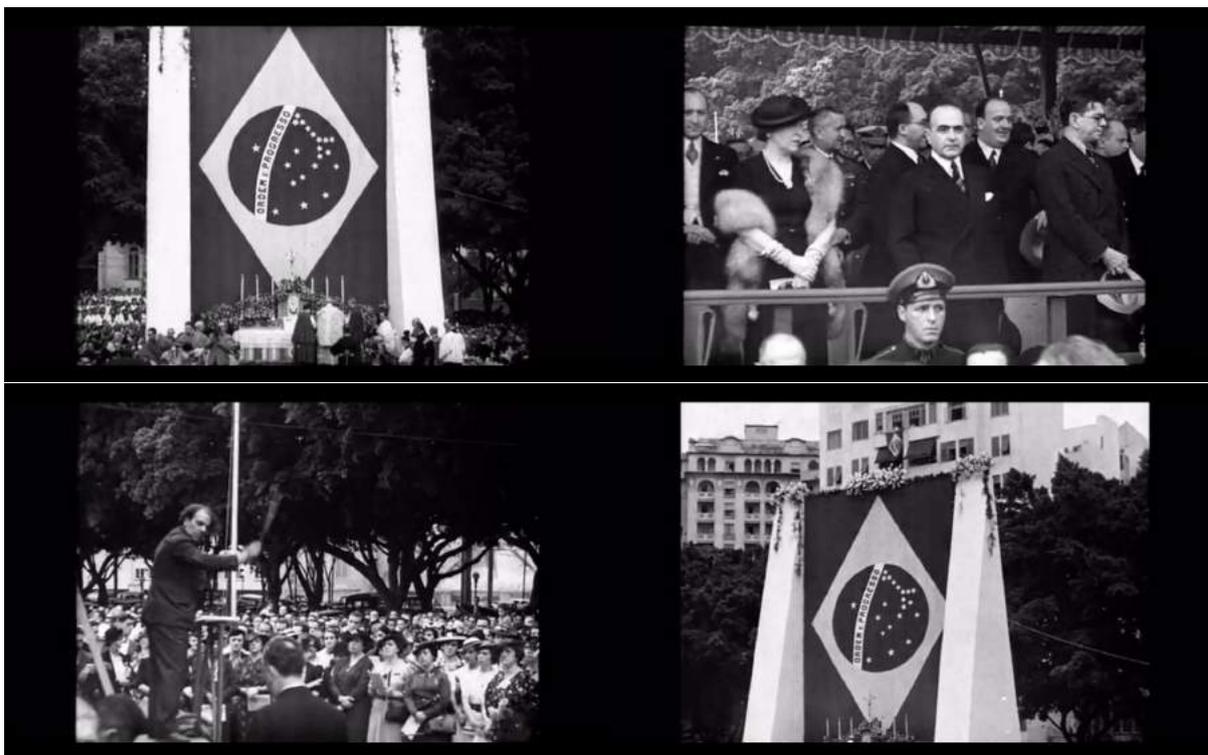
Esse evento cívico foi promovido junto à missa campal celebrada por Dom Sebastião Leme, arcebispo do Rio de Janeiro. A imagem da bandeira brasileira toma conta de toda a extensão do altar, evidenciando-se como símbolo do regime. Getúlio e Darci Vargas chegam de automóvel à cerimônia, posicionando-se no palanque presidencial.

Enquadrado em plano geral, avistamos o altar através do *tilt* de câmera, deslocando-se harmoniosamente de cima para baixo, expressando, desse modo, a grandiosidade da signa nacional, que serve como pano de fundo ao local de culto. Em seguida, notamos Getúlio Vargas enquadrado em plano de conjunto, olhando por um instante em direção ao aparato cinematográfico. Por meio da correlação entre a

imponência da cerimônia cívica e a particularidade do olhar de Getúlio, o rosto do militarismo faz-se presente. Isto é, o filme acentua a cumplicidade entre os propósitos do regime estado-novista e seu governante, assim, comprometendo Vargas com o seu histórico autocrático. Sobretudo, o longa-metragem expressa que o ditador não esteve parcialmente isento das articulações autoritárias de sua base de apoio político-militar.

Em seguida, avistamos a condução de Heitor Villa-Lobos frente a dezenas de pessoas que cantam em uníssono. O filme de Eduardo Scorel destaca como as artes estavam implicadas na legitimação da ditadura varguista. A partir do plano de conjunto, novamente observamos o altar. Desta vez, a câmera desloca-se em *tilt* de baixo para cima, destacando a imponência da bandeira nacional; também revela outro elemento visto como detalhe: no edifício atrás do palco, notamos a pequena signa brasileira posicionada no parapeito da janela.

Figura 43: atualidade do legado do autoritarismo de Getúlio Vargas em imagens cívicas



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 49' 33" a 52' 05" (parte 1.)

Embora a bandeira brasileira também esteja associada às manifestações democráticas, na atualidade, notamos a recorrência da signa nacional em mobilizações que evocam os períodos ditatoriais da história nacional. Ostentadas nas janelas, empunhadas nas ruas ou assumindo variações que servem a vestimentas e adereços, nos últimos anos a bandeira do Brasil passou a ser vista – por exemplo – em protestos a favor do golpe parlamentar (EL PAÍS, 2016) e reivindicando a intervenção militar, conforme parcela dos caminhoneiros grevistas, em 2018 (OLIVEIRA; BETIM, 2018)⁷¹.

A signa – que também foi exibida como valia contra o suposto comunismo na deposição de Jango – reapareceu, confrontando a perspectiva política à esquerda. Na contemporaneidade, a bandeira nacional é apresentada como emblema do ufanismo consolidado nos anos de Estado Novo. Nesse sentido, as imagens que mostram Getúlio Vargas no primeiro ato cívico estado-novista rememoram o autoritarismo patriótico de outrora que inspira as disputas políticas do presente.

Através do filme de arquivo, o imaginário da nação aparentemente desprovida de conflitos aparece na sequência em que observamos a cerimônia de queima das bandeiras e na sequência criada com fragmentos de *O Descobrimento do Brasil* (1937), dirigido por Humberto Mauro. Conforme a narração em *off*, o lançamento do filme no primeiro mês de instituição do regime contou com o depoimento do diretor sobre seu trabalho. Para Mauro, o longa-metragem caracteriza-se como uma reportagem fidedigna sobre o acontecimento fundante de nossa história. No trecho presente em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, observamos a restituição do quadro *Primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles.

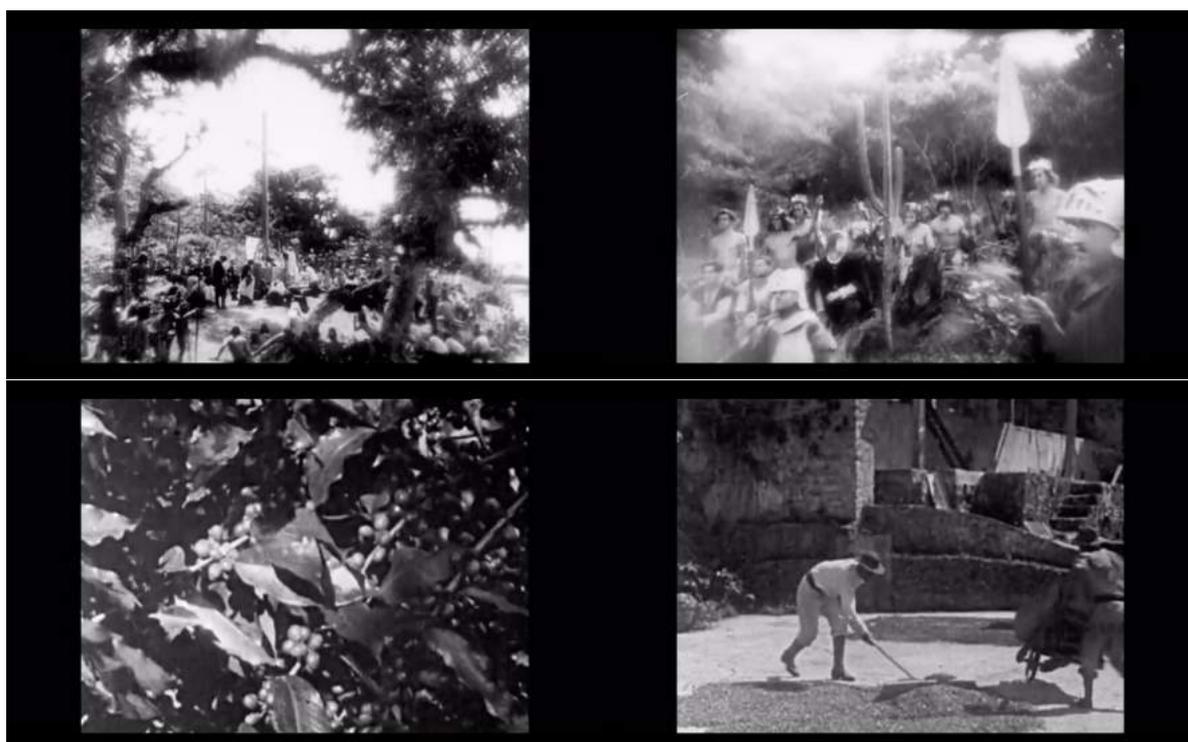
Na sequência que conta com o material de arquivo do filme de Humberto Mauro, notamos a representação harmônica da convivência entre colonizadores e colonizados. Nesse excerto de *O Descobrimento do Brasil*, avistamos o plano de conjunto no qual indígenas caminham em direção à câmara, aproximando-se do militar em primeiro plano quanto à perspectiva do enquadramento. Observamos, assim, o rosto do militarismo.

⁷¹ As imagens referentes ao *impeachment* de Dilma Rousseff e à greve dos caminhoneiros podem ser consultadas no anexo V – imagens complementares figuras 65 e 66.

Ainda nessa sequência, o documentário de Escorel mostra fragmento fílmico com as imagens de um cafeeiro em plano de detalhe, sugerindo o ponto de vista subjetivo dos índios em relação à lavragem cafeeicultora, pois também são justapostas imagens de trabalhadores numa fazenda de café. Portanto, o longa-metragem remete ao vínculo entre os índios colonizados e a construção da classe trabalhadora sob domínio do Estado autoritário.

Na banda sonora, ouvimos a marchinha de carnaval *Brasil* (1939), apresentada na primeira sequência do filme. Dessa vez, a música de Aldo Cabral e Benedito Lacerda é interpretada por Francisco Alves e Dalva de Oliveira. Os falsetes da cantora produzem efeito apoteótico junto às imagens; ou seja, o filme sugere a edificação de um país pacificado, segundo os princípios do trabalho e do nacionalismo.

Figura 44: trabalhadores e autoritarismo: o imaginário de um povo pacificado



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 52' 47" a 54' 58" (parte 1).

Diante das imagens que serviram à propaganda do Estado Novo, o filme de Eduardo Escorel possibilita-nos refletir que o imaginário de uma nação pacificada é

elaborado segundo uma idealização do passado. Nesse sentido, as correlações entre a natureza exuberante e um povo pacífico tornaram-se substância para produção da “[...] mitologia verde-amarela [...]” (CHAUÍ, 2014, p. 169).

Conforme Marilena Chauí, o “[...] verde-amarelismo [...]” desenvolveu-se a fim de perpetuar a imagem brasileira como território de exploração e exportação agrária, desde o período colonial, atravessando o Império e a República Velha, atualizando-se no processo histórico. Nesse transcurso, o “[...] verde-amarelismo [...]” esteve a serviço do imaginário de uma nação, sobretudo, disciplinada.

[...] Não se pode também deixar de lembrar que, significativamente, um grupo modernista criará o verde-amarelismo como movimento cultural e político e dele sairá tanto o apoio ao nacionalismo da ditadura Vargas (como se vê na obra do poeta e prosador Cassiano Ricardo) como a versão brasileira do fascismo, a Ação Integralista Brasileira, cujo expoente foi o romancista Plínio Salgado, defensor de nosso ‘agrarismo’ (CHAUÍ, 2014, p. 172).

Durante os anos de industrialização promovidos pelo governo de Juscelino Kubitschek, a promoção da ideologia nacional-desenvolvimentista dedicou esforços de maneira a sobressair-se ao “[...] verde-amarelismo [...]”, esclarece Marilena Chauí (2014). Nesse período, a consciência nacional das classes sociais implicou o desenvolvimento industrial, assim, o país poderia deslocar-se de sua condição periférica no âmbito da divisão internacional do trabalho. Houve concessão das classes dirigentes brasileiras, suspendendo provisoriamente a histórica organização colonial do trabalho em vista da captação de recursos financeiros e tecnológicos. Além disso, entre o final da década de 50 e o início dos anos 1980, surgiram diversos movimentos artísticos que visaram a desarticular o imaginário verde e amarelo. Dentre eles, o Cinema Novo, o Tropicalismo e a nova MPB. Ainda assim, o “[...] verde-amarelismo [...]” mostrou-se resiliente (CHAUÍ, 2014).

Para Marilena Chauí (2014), a industrialização em escala global atribuiu ao Brasil setores industriais, devido ao baixo custo da mão de obra em relação aos países centrais. Além de que, o agronegócio exportador manteve-se consistente tanto social como politicamente ao longo da história brasileira. Portanto, “[...] se antes o verde-amarelismo correspondia à autoimagem celebrativa dos dominantes, agora ela opera

como compensação imaginária para a condição periférica e subordinada do país [...]” (CHAUÍ, 2014, p. 174).

Não por acaso, o governo do presidente Jair Bolsonaro passaria a promover a denominada *carteira de trabalho verde e amarela*⁷². Atualmente, a precarização das relações trabalhistas é promovida pelo governante em detrimento dos direitos sociais da classe trabalhadora. Assim, o culto ao autoritarismo verde e amarelo – exposto em saudações à repressão policial e ao militarismo – torna-se contrapartida aos efeitos da sensação permanente de vulnerabilidade, que os sujeitos vivenciam diante da ideologia neoliberal.

Nesse contexto, compreendemos que *Imagens do Estado Novo 1937-45* evoca a atualidade do “[...] verde-amarelismo [...]” (CHAUÍ, 2014), rememorando a ditadura Vargas. Embora as garantias sociais dos trabalhadores criadas por Getúlio estejam sendo depauperadas, o ufanismo verde e amarelo propicia o contrapeso simbólico e possibilita a consolidação de governantes com viés autoritário na contemporaneidade.

4.4 GETÚLIO VARGAS E A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

O filme de Eduardo Scorel apresenta sequência que utiliza trecho do *Cine Jornal Brasileiro*, demonstrando a popularidade de Getúlio Vargas no contexto em que a Alemanha dominava grande parte da Europa, sugerindo o triunfo do nazifascismo. A partir do primeiro plano de Getúlio, o enquadramento desloca-se em movimento panorâmico, revelado o ponto de vista subjetivo de Vargas direcionado à multidão que, por sua vez, ovaciona o ditador num grande ato de rua.

Dessa maneira, o documentário sugere a perspectiva íntima de Getúlio Vargas frente aos acontecimentos históricos. A narração em *off* afirma que o chefe do Estado Novo estaria particularmente entusiasmado com o êxito alemão, governando o país mediante constituição inspirada no fascismo. Na mesma sequência, o

⁷² A nova carteira de trabalho foi idealizada em vista de coexistir com a tradicional carteira de trabalho. O novo modelo flexibiliza as garantias trabalhistas, tornando os trabalhadores que optarem pelo documento mais atrativos às empresas. Segundo Jair Bolsonaro, o “[...] Brasil tem direitos em excesso. A ideia é aprofundar a reforma trabalhista” (*apud* ALESSI, 2019, s.n.). O propósito do atual presidente é promover a ampliação de alterações na CLT, que foram instituídas pelo ex-presidente Michel Temer após o golpe parlamentar de 2016.

fragmento do *Cine Jornal Brasileiro* justapõe-se ao trecho do cinejornal de propaganda nazista. Avistamos imagens da ocupação de Paris pelas tropas alemãs e o primeiro plano de Adolf Hitler frente à Torre Eiffel. Na banda sonora, ouvimos parte do pronunciamento de Getúlio após a invasão militar à França:

Os povos vigorosos aptos à vida necessitam seguir o rumo das suas aspirações, em vez de deterem-se na contemplação do que se desmorona e tomba em ruína. Marchamos para um mundo diverso de quanto conhecíamos em matéria de organização econômica, social ou política, e sentimos que velhos sistemas e fórmulas antiquadas estão em declínio. Assistimos à exacerbação dos nacionalismos, as nações fortes impondo-se pela convicção da própria superioridade (VARGAS apud IMAGENS..., 2016).

Em seguida, a sequência apresenta o fragmento fílmico em que vemos Getúlio sentado numa cadeira, posando solitário para a câmera. Notamos que seus olhos fitam o aparato cinematográfico, desviando para o fora de campo. O plano americano do ditador dá lugar ao enquadramento em primeiro plano; assim, o olhar do chefe do Estado Novo alterna-se entre a mirada para a câmera e o desvio. Através da correlação entre os materiais de arquivo dessa sequência observamos o rosto do militarismo, que atualiza as imagens do passado discricionário de Getúlio Vargas no tempo presente.

Figura 45: ligações de Getúlio Vargas com o nazismo



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 104' 00" a 107' 43" (parte 1).

A narração em *off* descreve as diferentes reações internacionais ao posicionamento de Getúlio. Os norte-americanos mostraram-se consternados, enquanto o governo alemão celebrou o discurso do mandatário. A expressão de Vargas frente à câmera marca sua ambiguidade diante dos acontecimentos. Uma nota explicativa foi publicada por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda, reafirmando a posição de neutralidade que o Brasil assumiu desde o início da guerra até aquele momento.

Esse posicionamento dúbio de Getúlio, que ora se demonstra simpático ao nazismo, ora afirma imparcialidade diante do conflito na Europa, faz com que

rememoremos Vargas como inclinado ao apoio do regime hitlerista. Embora o pragmatismo político-comercial demandasse que Vargas mantivesse boas relações diplomáticas com os Estados Unidos e a Alemanha, *Imagens do Estado Novo 1937-45* sugere a familiaridade da ditadura varguista com o nazismo.

Assim, o filme de arquivo estabelece vínculo imagético entre Adolf Hitler e Getúlio Vargas, recorrendo a um episódio da censura estado-novista contra o longa-metragem *O grande ditador*, dirigido e estrelado por Charles Chaplin. O personagem principal do filme lançado em 1940 é Adenoid Hynkel, que satiriza a tirania de Hitler em seu intuito de dominar o mundo. Entre as precursoras na abordagem da infâmia nazista, a película foi mal recebida pelos censores do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O filme foi considerado comunista e ofensivo às forças armadas brasileiras; assim, a versão com cortes só seria liberada para exibição após a entrada do Brasil na Segunda Guerra junto aos Países Aliados.

No documentário de Eduardo Escorel, a sequência com trechos de *O grande ditador* inicia a partir de uma fotografia de Getúlio Vargas, na qual o presidente posa para o escultor norte-americano Jo Davidson. Trata-se da mesma série fotográfica que serve às imagens iniciais do filme, segundo a figura 32. Logo depois, a montagem insere imagens da redação do jornal *O Estado de São Paulo*, que foi expropriado, tornando-se veículo oficial do Estado Novo. A seguir, notamos a correspondência entre o primeiro plano, em que vemos Getúlio – frente a Jo Davidson e ao molde de seu busto em argila – e o plano de conjunto no qual atentamos para Hynkel, posando para o pintor e um escultor.

A partir da imagem fotográfica de Vargas enquadrada em primeiro plano, a montagem movimentada o quadro em *zoom-out*, compondo o plano americano do ditador brasileiro. Por sua vez, o plano americano de Chaplin movimentada-se em *zoom-in* até produzir o primeiro plano do personagem caracterizado à semelhança de Hitler. Isto é, o primeiro plano de Getúlio transforma-se no primeiro plano de Adenoid Hynkel pelo movimento inverso. Observamos Chaplin enquanto a narração em *off* apresenta o discurso final de *O grande ditador*. Essa parte do filme foi considerada inaceitável pela censura do Estado Novo:

Não lutem pela escravidão, lutem pela liberdade. No capítulo 17 de São Lucas está escrito: o reino de Deus está nos homens, não em um

homem, não em um grupo de homens, mas em todos os homens, em você. Você, o povo, tem o poder. O poder de criar máquinas, criar felicidade. Você, o povo, tem o poder de tornar esta vida livre e bela, de fazer desta vida uma aventura maravilhosa. Então, em nome da democracia, usemos esse poder, vamos todos nos unir e lutemos por um novo mundo. Um mundo descente que dê ao homem uma oportunidade de trabalhar, que dê a você o futuro e aos idosos, segurança. Prometendo essas coisas, brutos tomaram o poder, mas eles mentem, não cumprem suas promessas e jamais cumprirão. Ditadores se libertam, mas escravizam o povo. Lutemos, agora, para realizar o que eles prometeram, lutemos para libertar o mundo, para acabar com as fronteiras nacionais, a ganância, o ódio e a intolerância. Lutemos por um mundo onde a razão prevaleça, um mundo onde a ciência e o progresso levem a felicidade a todos. Soldados, em nome da democracia, vamos nos unir (*O grande ditador* apud IMAGENS..., 2016).

Figura 46: aproximações entre os regimes de foça alemão e brasileiro



Fonte: Adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 09' 38" a 12' 53" (parte 2)⁷³.

Não seria adequado estabelecermos equivalências entre a barbárie do totalitarismo nazista com o autoritarismo estado-novista. Há, porém, aproximações entre esses regimes de força até a entrada brasileira na Segunda Guerra Mundial. De

⁷³ O longa-metragem é dividido em duas partes; por isso, a minutagem recomeça do zero.

fato, *Imagens do Estado Novo 1937-45* rememora Getúlio Vargas como o líder que, a despeito do pragmatismo político, correlacionou-se com a emblemática tirania nazifascista.

Diante do bloqueio ao tráfego comercial entre Brasil e Alemanha no Atlântico pela marinha inglesa, a posição brasileira na guerra passou a ser definida. Submarinos nazistas atacaram sistematicamente navios brasileiros, pois os alemães perceberam a forçada inclinação diplomática de Getúlio em direção aos Países Aliados. Frente à comoção popular, Vargas deflagrou guerra aos Países do Eixo. Assim, o filme de Eduardo Escorel enfatiza o contrassenso nacional em opor-se à vilania na Europa, enquanto o país vivenciava as condições de uma ditadura em seu território.

Para tanto, *Imagens do Estado Novo 1937-35* apresenta sequência com partes de um cinejornal norte-americano, que demonstra a multidão marchando nas ruas em apoio à deliberação de Getúlio pela guerra. Em plano geral, observamos a vibração popular pelo estopim da beligerância. O movimento da câmera em *travelling* junto à movimentação das pessoas intensifica a agitação nas ruas. Segundo a narração em *off* da reportagem estadunidense, no Rio de Janeiro a comoção das pessoas expressou-se de forma violenta; além disso, oradores inflamados motivaram o povo entusiasmado na luta pela liberdade. Conforme trecho do cinejornal, foi a eclosão da raiva que impulsionou a grande manifestação.

Os ataques nazistas aos navios mercantes, seguidos dos navios de passageiros, inflamaram a população contra a infâmia nazista. Devemos considerar, porém, que o nacionalismo da propaganda estado-novista corroborou de maneira importante para a criação de uma unidade nacional imaginária, naquele momento, colocada em xeque pelas investidas bélicas contra o país. Como figura central do Estado Novo, Getúlio Vargas logrou a imagem de líder vocacionado a assegurar a integridade brasileira. No filme de arquivo, o fragmento do cinejornal norte-americano enaltece a grande mobilização do povo brasileiro, destacando a importância das forças armadas e a posição geográfica estratégica do país para o domínio de guerra dos Países Aliados – embora os militares nacionais estivessem distantes do preparo necessário para o confronto no campo inimigo.

No cinema brasileiro, o filme de arquivo *Rádio auriverde – a FEB na Itália* (RÁDIO..., 1991), dirigido por Sylvio Back, satiriza a atuação dos pracinhas, relegando-os a papel secundário no combate. Embora o empenho da *FEB* também possa ser exaltado, o longa-metragem de Back oportuniza uma crítica ao “verde-amarelismo” (CHAUÍ, 2014), promovendo a desconstrução da imagem heroica das forças armadas no contexto da redemocratização.

Por sua vez, o documentário de Eduardo Scorel recorre ao excerto do cinejornal americano de maneira a fazer sobressair as contradições brasileiras na Segunda Guerra Mundial. Após os planos gerais da multidão e do exército, a sequência do filme apresenta um plano americano de Getúlio Vargas reunido com a cúpula das forças armadas, aproximando os acontecimentos de rua ao governante. Na banda sonora, a narração em *off* da reportagem cinematográfica destaca: “o presidente Vargas alinha seu país às Nações Unidas na guerra pela democracia” (IMAGENS..., 2016).

Figura 47: convergências entre autoritarismo e democracia na história brasileira



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 34' 10" a 35' 48" (parte 2).

Através do rosto do militarismo, a contradição do ditador que luta pela democracia fica patente, assim como a incoerência da sociedade brasileira. A população nas ruas clama pela democracia frente ao seu ditador; portanto, *Imagens do Estado Novo 1937-45* rememora Getúlio Vargas no tocante à ascensão de governantes que se pautam pela ostentação de perspectivas autoritárias. Durante o regime estado-novista, a população reivindicou o fim da tirania frente ao ditador, enquanto na atualidade, setores sociais mobilizam-se a favor da consolidação de governantes autoritários num contexto democrático.

Diante das imagens que configuram as relações entre o governo autoritário de Getúlio Vargas e a classe trabalhadora, destacamos outra sequência que recorre a fragmento do *Cine Jornal Brasileiro*. Avistamos trabalhadores na linha de produção fabril atuando no esforço de guerra. Os operários aparecem dedicados às máquinas industriais, produzindo pneus, têxteis e metalomecânica. No plano geral, frente à fábrica da Pirelli (de pneus), a sirene anuncia o final de mais uma jornada de trabalho, enquanto homens correm do portão para rua. A câmera imóvel frente à agilidade dos sujeitos sugere que a saída da fábrica precede o rápido retorno ao trabalho.

Imagens do Estado Novo 1937-45 enfatiza a mobilização da classe trabalhadora junto ao ditador, para o empenho nacionalista de guerra. Na área interna da fábrica, as imagens revelam sujeitos que atuam na linha de produção, indicando turnos de trabalho subsequentes e expressando o esforço do operariado. Chama atenção o fato de, nem por um instante, os trabalhadores direcionarem olhares à câmera.

A partir do plano geral frente à indústria de pneus, avistamos a área interna da planta fabril. Os trabalhadores estão enquadrados em planos de conjunto e primeiro plano. Há, portanto, o deslocamento entre o plano abrangente, que revela a classe trabalhadora dispersando-se pela rua, e os sujeitos empenhados em suas atividades laborais. Os operários, porém, são vistos de maneira homogeneizada. Isto é, estão implicados em suas atividades profissionais, destituídos das expressões de seus rostos frente ao aparato cinematográfico. Sobretudo, seus olhares desviam-se da câmera.

Figura 48: o autoritarismo e um país rumo ao trabalho



Fonte: Adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 43' 06" a 44' 15" (parte 2).

A narração em *off* destaca que a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) foi instituída por Getúlio Vargas no contexto de entrada do Brasil na guerra. Além disso, a produtividade econômica do país desenvolveu-se em decorrência do fornecimento de matérias-primas aos aliados. O Brasil experimentou um período de pungência econômica, o que permitiu renegociação da dívida pública. Porém, a população teve de arcar com as consequências do intento bélico, convivendo com racionamento de determinados produtos e inflação nos preços de outros. Por outro lado, a CLT solidificou as condições de seguridade à classe trabalhadora.

A carteira de trabalho tornou-se sinônimo de cidadania na ditadura Vargas, e os sindicatos tiveram papel preponderante nessa vinculação (GOMES, 2005). Durante a guerra, os trabalhadores afixaram a resistência da unidade nacional, seja produzindo, seja suportando as restrições econômicas impostas à vida cotidiana. De maneira compensatória, havia a garantia em lei de seus direitos sociais, e a convicção nacional promovida pela propaganda do regime quanto ao êxito bélico contra o nazifacismo

Alçado ao tempo atual, o fragmento do *Cine Jornal Brasileiro*, presente na sequência de *Imagens do Estado Novo 1937-45*, propicia refletirmos sobre as correspondências entre os trabalhadores e os governos autoritário e democrático de Getúlio. No primeiro ciclo de governo Vargas, a construção autoritária da classe trabalhadora esteve a serviço da conservação imaginária da unidade nacional. Já nos contextos de redemocratização, períodos assombrados pelo autoritarismo, o papel dos trabalhadores passa a sofrer uma inversão.

Segundo a perspectiva herdeira da ditadura varguista, supostamente, a classe trabalhadora e os movimentos sociais vinculados à esquerda afrontam a coesão nacional. Portanto, a atuação cidadã para a manutenção de direitos fundamentais, vislumbrando a criação de novos direitos, torna-se um risco a ser combatido através de subjetividades produzidas pela lógica neoliberal. Assim, a resposta à democracia, de fato, é o autoritarismo (CHAUÍ, 2018).

Nas imagens do filme de Eduardo Escorel, durante a saída da fábrica, os trabalhadores passam correndo através do portão, dispersando-se na rua. Dividindo o mesmo espaço na linha de produção, avistamos operários compendetrados em suas ocupações frente às máquinas. Notamos, assim, que a atualidade do trecho de *Cine Jornal Brasileiro* evoca a fragmentação da classe trabalhadora. Então, de maneira ambivalente a “imagem sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013) de Getúlio Vargas mostra a criação de uma classe trabalhadora, assim como os intentos para sua fragmentação na atualidade.

Com efeito, a rememoração de Getúlio Vargas transita num limiar: ele alicerçou a classe trabalhadora de forma autoritária num regime ditatorial e impulsionou sua prática democrática em um novo contexto político. Podemos dizer que, após o Estado Novo, Getúlio Vargas contribuiu para a atuação democrática da classe trabalhadora através da luta para manutenção e conquista de novos direitos sociais (CHAUÍ, 2018). Esse entendimento da democracia social distingue-se da “democracia autoritária” concebida pelo Estado Novo, que, por sua vez, instituiu a tutela dos trabalhadores por meio das organizações sindicais, reprimindo a prática política fora do ordenamento estatal (FAUSTO, 2015). Como vemos, a democracia não se define como um regime político em si mesmo, mas como um conjunto de práticas, inclusive, discursivas.

Na contemporaneidade, herdeiros do Estado Novo, simbolicamente implicados no autoritarismo de extrema direita, insistem pela repressão da participação popular na política. Para tanto, visam a destituir direitos trabalhistas consolidados, reprimir reivindicações da classe trabalhadora e criminalizar movimentos sociais. Segundo o então candidato à presidência Jair Bolsonaro, MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) e MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto) deveriam ser tipificados como grupos terroristas ao ocuparem propriedades improdutivas (RIBEIRO, 2018)⁷⁴.

4.5 GETÚLIO VARGAS E OS TRABALHADORES RUMO À DEMOCRACIA

Em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, o contraponto entre a *figura do autoritarismo* e a *figura da democracia* para rememoração dos governos de Getúlio Vargas aparece através de outro fragmento do *Cine Jornal Brasileiro*. Assim, a sequência do filme de arquivo inicia com imagens de sinos tocando; na banda sonora, o tilintar ressoa junto à voz *over* do cinejornal que anuncia a rendição alemã na guerra.

Em seguida, avistamos fogos de artifício e as ruas decoradas para festa, remetendo a uma celebração carnavalesca. Confetes são lançados do alto de edifícios, bandeiras dos Países Aliados são exibidas, bandeirolas flamulam e faixas saudam a vitória. Junto às signas nacionais notamos, também, galhardetes com imagens de Getúlio Vargas. Além disso, ouvimos a marchinha de carnaval *A guerra acaba amanhã*, autoria de Grande Otelo e Herivelto Martins, com interpretação de Francisco Alves, lançada em 1945.

*Samba, samba, samba,
Muita alegria nós precisamos, irmãos!
Tá terminando a tirania alemã:
A guerra acaba amanhã!
A guerra acaba amanhã!
Nossos irmãos haveremos de abraçar
Quando esta guerra, se Deus quiser, terminar,
E trocaremos seus cantis, suas mochilas, seus fuzis...
(IMAGENS..., 2016)*

⁷⁴ O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), assim como o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), reconhecem o direito social à propriedade, segundo a Constituição Federal de 1988, ocupando espaços privados e públicos abandonados e improdutivos.

Ainda nessa sequência, o plano geral da multidão nas ruas e o deslocamento panorâmico da câmera intensificam o movimento popular; porém, o grande número de pessoas reunidas não impede que possamos reconhecer os rostos dos sujeitos. Observamos olhares e feições dos trabalhadores em direção ao aparato cinematográfico.

A partir do plano geral, notamos o deslocamento que promove a aproximação de alguns populares vistos em plano americano. Logo após, a câmera posicionada no alto registra, em plano de conjunto, os rostos sorridentes das pessoas na multidão, que fitam e acenam para o registro cinematográfico. Desse modo, o plano de conjunto dos rostos reunidos cria um efeito de primeiro plano; sobretudo, o que vemos é um grande primeiro plano da classe trabalhadora: assim, aparece o rosto da multidão.

Os gestos efusivos de homens e mulheres sorridentes revelam o protagonismo dos trabalhadores frente à história. As imagens de grande celebração foram produzidas para se tornarem memoráveis; desse modo, a classe trabalhadora atua para fazer sobressair a sua preponderância, tanto para o fim da tirania nazifacista, quanto para orientar os rumos democráticos do país.

Por sua vez, Getúlio Vargas é avistado no adro do Palácio Guanabara, cumprimentando o povo que o saúda. Inicialmente, o presidente é enquadrado de perfil em primeiro plano. Frente a Vargas notamos a multidão em plano geral, empunhando bandeiras e uma faixa na qual lemos a palavra “democracia”. Em *contra plongée*, o enquadramento do rosto iluminado de Getúlio contrasta com o escuro que recobre a fachada da residência oficial à noite, mostrando o primeiro plano de Vargas. Os fotogramas desse enquadramento são repetidos de maneira consecutiva na mesma sequência, sugerindo atentarmos às condições da permanência de Getúlio Vargas frente ao governo no decurso da redemocratização. Conforme a narração em *off*, a imagem da faixa, que reivindica a democracia, confronta Getúlio com o seu governo ditatorial. Para os detratores de Vargas, uma abertura política liderada pelo chefe do Estado Novo estaria a serviço da perpetuação de seu poder pessoal.

Logo após o primeiro plano de Getúlio Vargas, a câmera se desloca em movimento panorâmico, revelando o público em plano de conjunto. A faixa que evoca a democracia aparece entrecortada. Observamos, também, o homem negro e a

criança que olham atentamente o aparato cinematográfico, empunhando bandeirolas dos Países Aliados. O trabalhador e o menino aparecem em primeiro plano, diante da perspectiva que mostra os participantes da mobilização.

Embora a narração em *off* aponte para a presença da faixa como um aspecto que sugere a contradição de Getúlio Vargas, notamos que as imagens também possibilitam outro entendimento. O homem negro e a criança fixam seus olhares no aparato cinematográfico, revelando a saudação dos trabalhadores à abertura democrática que seria conduzida por Getúlio. Por sua vez, a imagem da palavra democracia ostentada na faixa, parcialmente cortada pelo enquadramento, evoca as restrições à vontade popular no direcionamento das circunstâncias democráticas.

Figura 49: autoritarismo em resposta à atuação dos trabalhadores pela democracia



Fonte: Adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 82' 34" a 84' 20" (parte 2)

A voz popular pela abertura política liderada por Getúlio Vargas é negligenciada; assim, o final do Estado Novo foi uma renúncia do governante diante do golpe articulado por militares, os que o apoiaram ao longo do primeiro ciclo de governo. Esses mesmos militares atuaram na conspiração golpista de 1954, suspensa até o golpe civil-militar dez anos depois. A vontade do povo⁷⁵, portanto, aparece como

⁷⁵ Nesse ponto, compreendemos a vontade popular de uma abertura democrática conduzida por Getúlio Vargas. No entanto, chamamos atenção para o fato de que a afirmação “vontade do povo” se aplica tanto à performance política de governantes discricionários como democráticos. Não por acaso, Getúlio Vargas afirmava sua popularidade num contexto ditatorial.

risco à democracia. Em resposta, temos golpes militares e, na atualidade, o golpe parlamentar a serviço do avanço autoritário repressor da atuação cidadã.

De acordo com Marilena Chauí (2018), após a última ditadura, a sociedade civil mobilizada em movimentos sociais protagonizou a retomada de garantias históricas e a criação de direitos, que foram constitutivos da Carta Magna de 1988. Nesse processo de participação política, surgiu o Partido dos Trabalhadores (PT), como representação partidária dos trabalhadores, articulando movimentos sociais, artísticos e intelectuais vinculados à esquerda. Isto é, uma orientação política voltada à prática democrática cidadã.

Ao longo das últimas três décadas, seja como oposição, seja como governo, o PT atuou pela manutenção e viabilização de novos direitos para a classe trabalhadora. Para que o retrocesso de garantias sociais se tornasse possível, fez-se necessário o golpe parlamentar de 2016. A reboque do *impeachment* de Dilma Rousseff, passamos a vivenciar a precarização dos direitos sociais vinculados ao trabalho. Para tanto, houve a ascensão de governantes com forte apelo militarista-autoritário e, em decorrência disso, uma inversão: a classe trabalhadora organizada, reivindicadora de seus direitos, passou a configurar suposta ameaça ao crescimento econômico e à estabilidade política do país, segundo as elites autoritárias.

Em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, a participação dos trabalhadores no jogo democrático é vista nas manifestações queremistas. O filme coloca em evidência as idiosincrasias do autoritarismo de Getúlio Vargas, abordando os instantes finais do regime ditatorial. Tendo em vista que os cenários políticos interno e externo apontavam para a inevitável abertura política, a questão versava sobre como o processo seria conduzido, ou seja, sob o comando de Vargas ou alheio a essa liderança. O longa-metragem mostra que a população civil organizada passaria a reivindicar a condução de Getúlio à constituição da democracia, afirmando: “queremos Getúlio!”.

Na sequência do filme de arquivo, observamos os planos de conjunto pelos quais a mobilização queremista é enquadrada frontalmente. A câmera posicionada sobre o palanque do ato em apoio a Getúlio Vargas revela os rostos dos trabalhadores que, simultaneamente, observam os oradores que discursam e a câmera. Em seguida, o plano de conjunto mostra os manifestantes que vibram com o discurso de Getúlio

Vargas; o perfil do presidente está enquadrado em primeiro plano. A proximidade entre os rostos, que compõem o plano de conjunto, produz o primeiro plano da multidão; assim, observamos a correlação entre os primeiros planos de Vargas e dos trabalhadores. As imagens revelam a intensidade do vínculo entre Getúlio e os queremistas; sobretudo, o rosto da multidão expressa o desejo democrático dos trabalhadores, rememorando Getúlio Vargas como um líder carismático.

Figura 50: Getúlio Vargas e a aclamação queremista pela democracia



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016), tempo: 94' 57" a 95' 54" (parte 2)

Por sua vez, a narração em *off* revela a indignação dos queremistas com uma declaração do embaixador norte-americano. O diplomata afirmara confiar na promessa do governo brasileiro quanto à realização de eleições livres. Para o Queremismo e Getúlio Vargas, a declaração aparentou tentativa dos Estados Unidos de influenciar os rumos brasileiros. Por sua vez, os militares da alta cúpula do Estado Novo aproximaram-se do governo estadunidense devido à participação brasileira na guerra. No transcurso da redemocratização, a política norte-americana demonstrou-se preocupada com o avanço do populismo no Brasil.

Conforme explica Angela de Castro Gomes (2001), as noções vinculadas à palavra populismo perpassam o âmbito acadêmico das ciências sociais e história política, apresentando-se na mídia e marcando, assim, a cultura nacional. De acordo com a autora, os significados socioculturais comumente atribuídos ao populismo servem à estigmatização da política e dos políticos. Dessa maneira, determinações da expressão relacionam, ao mesmo tempo: o líder carismático que dá sustentação a um partido político; a perda de representatividade política das classes dirigentes; o proletariado desprovido de consciência de classe e noção política e, portanto, submetido ao líder populista.

O populismo no Brasil passou a ser discutido para o entendimento das condições que levaram à Revolução de 30, segundo Angela de Castro Gomes (2001). O debate versava sobre o esgotamento da hegemonia política de oligarquias liberais, que governaram a Primeira República, o que resultou na ampliação do poder estatal junto às bases populares.

É esta instabilidade que funciona como *start* para uma aproximação com as classes populares, percebidas e temidas pelos grupos dirigentes, mas sem condições organizacionais e ideológicas de pressionar por uma participação mais efetiva e autônoma. (GOMES, 2001, p. 33)

Assim, o governante populista seria aquele capaz de produzir relativo equilíbrio entre as classes dominantes e as massas, representando o próprio Estado sob o qual o povo deve estar subordinado, isto é, manipulado. Porém, Gomes (2001) aponta para o fato de que a ideia de manipulação não é unidimensional, tendo uma ambivalência intrínseca: por um lado, o Estado exerce controle sobre as massas; por outro, as classes populares são atendidas em suas reais necessidades, configurando uma espécie de aliança entre as partes.

Para Gomes (2001, p. 39), o final do Estado Novo produziu nova fase do “[...] pacto populista [...]”, pois a centralidade da manipulação atribuída a Vargas foi diluída entre novas lideranças políticas comprometidas com a redemocratização. Ainda assim, Getúlio Vargas foi desqualificado segundo a pecha de populista. Em vista disso, Angela de Castro Gomes (2001) propõe a substituição do termo “[...] pacto populista [...]” pela designação “[...] pacto trabalhista [...]”.

O pacto trabalhista, pensado ao longo do tempo, tem nele, de modo integrado, mas não redutível, tanto a palavra e a ação do Estado (que sem dúvida teve o privilégio de desencadeá-lo), quanto a palavra e a ação da classe trabalhadora, ressaltando-se que nenhum dos dois atores é uma totalidade harmônica, mantendo-se num processo de permanente reconstrução. (GOMES, 2001, p. 48)

Nesse sentido, as imagens do Queremismo no filme de Eduardo Scorel rememoram o apoio popular a Getúlio Vargas em sua nova fase política. Assim, o movimento queremista foi o prelúdio da atuação democrática dos trabalhadores junto ao PTB até 1964. Segundo Jorge Ferreira (2001), a grandiosidade dos atos queremistas é comparável à organização da Aliança Nacional Libertadora e à campanha pelas Diretas Já. Porém, liberais e antigetulistas foram incapazes de compreender o clamor popular no apoio a Getúlio. Conforme explica o autor, os detratores de Vargas apontavam o movimento queremista como consequência da propaganda realizada pelo DIP, acusando seus efeitos sobre o povo desprovido de juízo político.

Para Jorge Ferreira, no transcurso da redemocratização iniciada com a entrada do Brasil na Segunda Guerra, historiadores e jornalistas aproximaram-se, explicando o vínculo entre Estado e classe trabalhadora segundo a perspectiva do liberalismo. Desse modo, o populismo serviu à justificativa para o “‘atraso’ da cultura política popular brasileira” (FERREIRA, 2001, p. 113). Na atualidade, frente à negação das elites nacionais quanto à força popular de esquerda – detratada como subalterna à herança populista de Getúlio Vargas – notamos que o populismo não se resume a explicar a política nacional entre 1930 e 1964. O populismo, sobretudo, permeia o imaginário social.

Em vista disso, *Imagens do Estado Novo 1937-45* defronta Getúlio com seu legado ditatorial, entrevendo a legitimação de Vargas perante os trabalhadores no horizonte democrático. Assim, a sequência que apresenta imagens do movimento queremista expressa a profunda modificação da sociedade brasileira, ao longo de 15 anos do primeiro ciclo de governo Vargas. Destacamos isso em contraponto à afirmativa atribuída ao mineiro Antônio Carlos de Andrada, no contexto da Revolução de 1930. Para o governante, o golpe civil-militar conduzido pelas elites dirigentes deveria antecipar-se à sublevação popular (NETO, 2012).

No filme de Eduardo Scorel, o material de arquivo que serviu a uma das sequências iniciais (figura 32) reconfigura-se ao final do documentário. As poses de Getúlio para o escultor norte-americano ganham movimento, através do jogo entre aproximações e distanciamentos. Inicialmente, observamos o primeiro plano de Vargas; logo após, o plano de conjunto e novamente o primeiro plano. Chama atenção o fato de a montagem revelar diferentes perspectivas de uma mesma imagem (figura 51).

Por sua vez, a narração em *off* apresenta trecho do texto que documenta a renúncia do governante. Getúlio Vargas reforça seu apreço às forças armadas, ressaltando o fato de que algumas lideranças militares o traíram. Além disso, sobressai sua criação de uma política para os trabalhadores, atendendo aos mais necessitados. Para Getúlio, aqueles que agiram em prol de sua renúncia tinham pressa em restabelecer privilégios de grupos em detrimento da coletividade nacional.

Ainda nessa sequência, em que ouvimos o fragmento escrito por Getúlio Vargas como registro histórico das condições de sua abdicação, avistamos fotografias que mostram bustos do ex-ditador perfilados no chão. Em plano de conjunto, o homem solitário observa a imagem de Getúlio aos seus pés. O olhar do sujeito atenta para o rosto de Vargas; assim, a imagem expressa a aproximação entre Getúlio e os trabalhadores. Para isso, o movimento de *zoom out* amplifica o enquadramento, revelando edificação que sugere a fachada de uma fábrica.

Figura 51: Getúlio e os trabalhadores: limiar entre vivências autoritárias e democráticas



Fonte: adaptado do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45* (ESCOREL, 2016) – tempo: 100' 5" a 102' 15" (parte 02).

O instante de cumplicidade entre o homem negro e o rosto de Getúlio Vargas em bronze revela a imagem que sobrevive “apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2012). Isto é, o vínculo entre Getúlio e os trabalhadores apesar do governo autocrático de outrora e do autoritarismo que perdura no presente, confrontando o legado democrático do governante. Os materiais de arquivo observados através das sequências de *Imagens do Estado Novo 1937-45* reelaboram o passado, rememorando Getúlio Vargas em vista das vivências de governos autoritários consolidados a partir da ditadura varguista até a contemporaneidade.

5 OBSERVAÇÕES FINAIS DO ARQUIVO IMAGÉTICO CRIADO A PARTIR DOS FILMES

Analizados ao longo desta tese, os fragmentos dos filmes *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, *Revolução de 30* e *Imagens do Estado Novo 1937-45* compõem arquivo imagético que agencia as memórias dos governos de Getúlio Vargas. As imagens aparecem como vestígios que atualizam o passado mediante as legibilidades que produzem no presente. Essas imagens sobrevivem de acordo com os diálogos que cada longa-metragem estabelece com o momento sociopolítico em que foi lançado, considerando as correspondências dos filmes de arquivo com o contexto político e social que vivenciamos. Sobretudo, as memórias dos governos de Getúlio Vargas acontecem pelas correlações entre períodos históricos heterogêneos.

Apresentando-se como uma biografia edificante *in memoriam* do líder trabalhista, *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* foi lançado logo após o suicídio do presidente. O longa-metragem de Alfredo Palácios aparece em resposta às conspirações de um golpe civil-militar; sobressai o legado social do governante junto à classe trabalhadora, vinculando o protagonismo das mobilizações populares à legalidade democrática.

Por sua vez, *Revolução de 30* surgiu na conjuntura da abertura política com o final da Ditadura Militar. O filme de Sylvio Back sugere que atentemos para as idiossincrasias de uma redemocratização que teve como fato emblemático a anistia de perpetradores e de perseguidos políticos, evocando a conservação do autoritarismo na transição da Primeira para a Segunda República. O longa-metragem rememora Getúlio Vargas como personagem histórico preponderante nas condições da formação de uma sociedade autoritária; sobrepõe traços autoritários dos governos da Primeira República com o primeiro ciclo de governo Vargas e o regime militar.

Já *Imagens do Estado Novo 1937-45* foi lançado num contexto em que o Brasil vivenciava nova instabilidade política. O período foi marcado pelos escândalos midiáticos vinculados à corrupção, pelo golpe parlamentar implicado no *impeachment* de Dilma Rousseff, pela prisão de Lula e pela eleição presidencial de Jair Bolsonaro – governante alinhado à perspectiva de extrema direita e apologista dos anos

sombrios da Ditadura Militar. O filme de Eduardo Scorel rememora o Estado Novo, possibilitando refletirmos sobre as conexões entre a ditadura Vargas, o regime militar e o avanço do autoritarismo na contemporaneidade.

Além disso, o documentário chama atenção para os materiais de arquivo da propaganda estado-novista implicados em sua montagem, sugerindo que as narrativas sobre as vivências políticas do país caracterizam-se pelas disputas entre versões. Ao questionar-se sobre as lacunas da perspectiva oficial do Estado Novo, o filme de Scorel propõe que reflitamos sobre alguns embates de nossa época: momento marcado pelas tentativas de revisionismo histórico; pelo questionamento sobre os fins justificarem os meios em articulações de rupturas políticas dissimuladas pela formalidade institucional; e sobre a resistência aos retrocessos democráticos.

Nesse sentido, o arquivo imagético produzido pelo conjunto de filmes mostra que as rememorações dos governos de Getúlio Vargas acontecem entre lembranças e esquecimentos. Por isso, as imagens de Getúlio que sobrevivem e se fazem presentes são aquelas que aparecem pelas contraposições entre a *figura do autoritarismo* e a *figura da democracia*: ora a face democrática do personagem histórico é esmaecida para rememorações do primeiro ciclo de governo caracterizado pelo autoritarismo; ora o seu semblante autoritário torna-se esvanecido, rememorando o legado do período democrático iniciado com o final do Estado Novo e consolidado com a eleição à presidência, em 1950.

Para isso, a visualidade do arquivo imagético acontece segundo a atuação das imagens do *rosto da multidão*, do *rosto do militarismo* e do *rosto da elite*. Os rostos e olhares dos sujeitos enquadrados pela câmera cinematográfica fazem ver em primeiro plano, interrompendo a continuidade da narrativa fílmica ao *desmontar* a montagem. Assim, revelam os fragmentos imagéticos em vista dos novos sentidos que eles propõem ao ato de *remontar*, ou seja, às análises dos filmes. É desse modo que vemos e somos observados pelas imagens que se atualizam no presente, criando as rememorações dos governos de Getúlio Vargas.

Em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, o rosto da multidão mostra os trabalhadores como protagonistas da história diante do horizonte democrático. Nesse sentido, o rosto da multidão no filme *Revolução de 30* expõe a luta dos trabalhadores pela conquista de direitos sociais desde a Primeira República; enquanto

o documentário *Imagens do Estado Novo 1937-45* revela a classe trabalhadora frente à democracia com o final da ditadura Vargas.

O rosto do militarismo avistado em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* indica o vínculo político entre Getúlio e a extrema direita, apontando para as consequências dessa relação na atualidade. Nessa perspectiva, o rosto do militarismo no filme *Revolução de 30* expressa a ligação entre a Era Vargas e a conservação do viés autoritário da primeira fase republicana, considerando o desenvolvimento de uma classe média autoritária influente nos momentos de ruptura democrática. Semelhante aos demais filmes, em *Imagens do Estado Novo 1937-45* o rosto do militarismo estabelece ligações entre a extrema direita apoiadora da ditadura Vargas, o nazifascismo e a Ditadura Militar; assim, mostra traços da recorrência da extrema direita na contemporaneidade.

Já o rosto da elite no filme *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* evidencia o prestígio do governante no meio oligárquico-rural da Primeira República; com isso, mostra Getúlio como mediador de uma compatibilização entre os interesses das classes dirigentes e das classes populares. Por sua vez, em *Revolução de 30*, o rosto da elite destaca a aliança política de Getúlio Vargas com setores antipopulares para o desenvolvimento da sociedade de consumo. Dessa maneira, no documentário *Imagens do Estado Novo 1937-45* o rosto da elite aparece pelas correlações entre a ditadura Vargas e a consolidação de governos autoritários ao longo do século XX até a contemporaneidade.

Nestas observações finais do arquivo imagético criado pelo conjunto de filmes destacamos algumas correspondências entre fragmentos dos três longas-metragens, segundo agenciamentos do rosto da multidão, do rosto do autoritarismo e do rosto da elite.

Nos filmes *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* e *Imagens do Estado Novo 1937-45*, avistamos a celebração pelo êxito dos revolucionários de 1930. O golpe civil-militar que pôs fim à Primeira República não se caracterizou como uma revolução de caráter popular. Porém, o rosto da multidão rememora Getúlio Vargas através do apoio dos trabalhadores ao governante desde a sublevação que deu início ao primeiro ciclo de governo Vargas. As imagens das comemorações de rua, em

outubro de 1930, demarcam o início de um período no qual os trabalhadores passariam a protagonizar grandes mobilizações públicas.

Figura 52: o rosto da multidão rememora o apoio popular a Getúlio Vargas desde a Revolução de 30



Fonte: imagens adaptadas dos filmes *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956) e *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016). Nota: o primeiro fotograma refere-se à figura 2 do capítulo 2, enquanto o segundo, à figura 43 do capítulo 4.

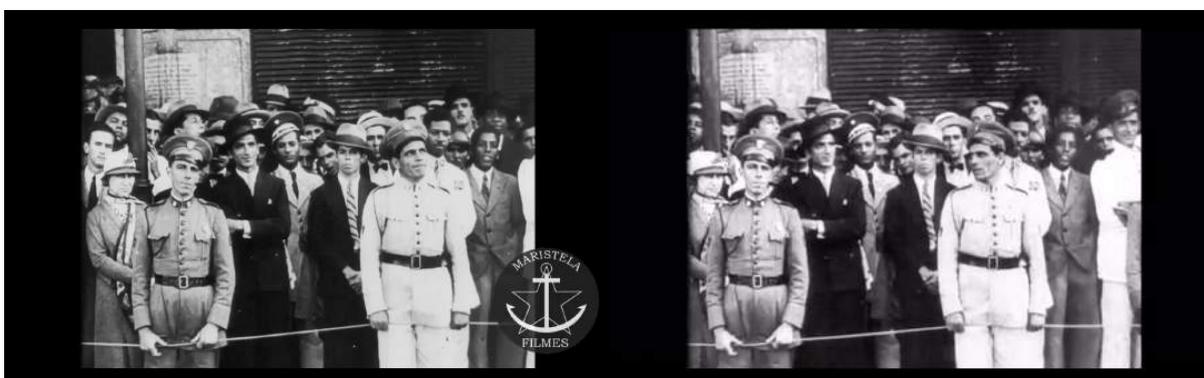
Nas correlações entre as imagens dos longas-metragens de Alfredo Palácios e Eduardo Scorel, o rosto da multidão evoca Getúlio Vargas pela ambiguidade vista nas sequências que utilizam material de arquivo da posse de Getúlio como presidente do Governo Constitucional, em 1934 (figura 53). Em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, os olhares em direção à câmera sugerem o apoio popular ao presidente recém-empossado, que reconduziria o país à democracia. Por outro lado, no filme *Imagens do Estado Novo 1937-45*, as mesmas imagens colocam em xeque a efetividade do projeto de redemocratização sob o comando de Getúlio Vargas.

Para isso, o documentário de Eduardo Scorel contrapõe as imagens em que o rosto a multidão expressa o protagonismo dos trabalhadores frente à câmera ao fragmento do diário íntimo de Getúlio. A narração em *off* possibilita atentarmos à ambiguidade do presidente, que, em suas reflexões particulares, questiona o fato de a nova Constituição ser mais um empecilho do que uma fórmula para ação. Embora não seja possível concluirmos que nesses apontamentos Getúlio Vargas antevia o golpe do Estado Novo, o filme é sugestivo nesse sentido.

Por sua vez, *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* rememora o presidente com ênfase em sua conduta quanto à valorização da *questão social* e da atuação democrática dos trabalhadores. Segundo os contrapontos dos filmes de

Escorel e Palácios, a reflexão escrita no diário de Getúlio, talvez, refira-se às dificuldades que a Constituição de 1934 colocaria ao projeto social de Vargas vinculado à classe trabalhadora. É através desse dissenso que a “imagem sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013) de Getúlio Vargas revela-se como a ambiguidade entre os propósitos relacionados à emancipação política – protagonismo popular na garantia e conquista de novos direitos sociais – e o autoritarismo do governante quanto à livre manifestação política dos trabalhadores.

Figura 53: por um lado, os direitos sociais dos trabalhadores; por outro lado, a repressão política



Fonte: imagens adaptadas dos filmes *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956) e *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016). Nota: o primeiro fotograma refere-se à figura 24 do capítulo 2, enquanto o segundo, à figura 43 do capítulo 4.

Tanto em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, quanto em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, o rosto da multidão apresenta a tomada de posição dos trabalhadores frente às imagens cinematográficas para criação imagética de seu protagonismo político na história; assim, contrapõe-se à determinação dos trabalhadores como assujeitados ao autoritarismo inexorável do primeiro ciclo de governo Vargas. Embora o documentário de Eduardo Escorel acentue as implicações autoritárias da ditadura Vargas em comparação com o filme de Alfredo Palácios, as imagens de Getúlio Vargas como liderança emblemática na vivência democrática povoam o social. Dessa maneira, imagens avistadas em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* correspondem-se com aquelas observadas em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, rememorando os governos de Getúlio Vargas através do jogo entre a *figura do autoritarismo* e a *figura da democracia*.

Em fragmento do filme de Alfredo Palácios, atentamos para a face do homem negro que se sobressai através do olhar direcionado à câmera em ocasião pela efeméride da independência, em 1935. Esse excerto fílmico também mostra a chegada de Getúlio Vargas à celebração, destacando a atuação dos cinegrafistas, que registram o acontecimento sob diferentes ângulos. O rosto da multidão aparece pela expressividade do homem negro de chapéu, que sugere o protagonismo da classe trabalhadora diante das imagens cinematográficas – sobretudo, quando também considerarmos a preponderância dos trabalhadores em mobilizações públicas no contexto de lançamento de *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, período marcado pelo suicídio do presidente e pelas conspirações antidemocráticas.

Através das correspondências entre o filme de Alfredo Palácios e *Imagens do Estado Novo 1937-45*, avistamos o rosto da multidão segundo olhares e gestos efusivos dos trabalhadores em sequência do documentário de Escorel criada com excerto do *Cine Jornal Brasileiro*. Apesar de o material de arquivo estar originalmente vinculado à propaganda do governo ditatorial de Getúlio Vargas, o rosto da multidão evoca o apoio popular ao ditador como contrapartida aos benefícios sociais que foram instituídos pelo governante desde o início da Era Vargas.

Figura 54: protagonismo político dos trabalhadores em contextos autoritários e democráticos



Fonte: imagens adaptadas dos filmes *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956) e *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016). Nota: o primeiro fotograma refere-se à figura 6 do capítulo 2, enquanto o segundo, à figura 33 do capítulo 4.

Por um lado, o período em que Getúlio Vargas governou de maneira autocrática teve as consequências drásticas dos regimes de exceção – a exemplo da perseguição política, da censura e da tortura. Por outro lado, a classe trabalhadora obteve garantias sociais inéditas em comparação aos governos autoritários da

Primeira República. Não por acaso, a redemocratização após o Estado Novo foi marcada pela mobilização dos trabalhadores para manutenção e obtenção de novos direitos sociais, apoiando Getúlio Vargas e seus herdeiros políticos em disputas eleitorais de caráter regional e nacional. A vivência democrática da classe trabalhadora, inaugurada por Getúlio Vargas com a fundação do PTB, tornou-se preponderante nos embates políticos que marcaram a segunda metade do século XX até a contemporaneidade.

No diálogo travado entre as imagens dos filmes de Eduardo Escorel e Alfredo Palácios, o rosto da multidão mostra a atuação popular nas festividades decorrentes do êxito brasileiro na Segunda Guerra Mundial. De maneira até certo ponto convergente, os fragmentos evocam a popularidade do governante naquela circunstância, relacionando-a aos esforços empenhados pela classe trabalhadora e pelas forças armadas na vitória contra a tirania que acometeu a Europa.

O rosto da multidão sugere um efeito de coesão nacional nas celebrações pela paz mundial, porém alude à divisão política no âmbito da redemocratização do país. Nesse sentido, os longas-metragens de Escorel e Palácios mostram imagens de grandes atos públicos promovidos pelo movimento Queremista – o rosto da multidão demarca a posição popular na defesa de Getúlio como seu representante legítimo no âmbito do processo democrático; assim, contrapõe aqueles que intentavam afastar Vargas da cena política apontado para os seus anos de governo autoritário.

Através dos fragmentos das mobilizações queremistas, nos quais avistamos o rosto da multidão, as imagens tomam posição na história, contrariando a perspectiva que relega a emoção como prática política no horizonte democrático. Se, por um lado, a emoção pode ser associada à passionalidade e ao condicionamento popular à idolatria de governantes autoritários, por outro lado, as imagens do arquivo imagético revelam a emoção segundo a preponderância do povo frente ao projeto democrático proposto por Getúlio Vargas. De fato, a emoção demarca a ação política dos trabalhadores na luta pela manutenção e conquista de novos direitos sociais.

Figura 55: a emoção como prática política democrática e transformadora da realidade social



Fonte: imagens adaptadas dos filmes *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956) e *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016). Nota: o primeiro fotograma refere-se à figura 16 do capítulo 2, enquanto o segundo, à figura 50 do capítulo 4.

Nesse arquivo imagético, fragmentos do longa-metragem *Revolução de 30* evocam a atuação dos operários em reivindicações de direitos sociais a partir do ciclo de greves iniciado em 1917, que foi interrompido pela repressão policial dos governos da Primeira República. O anticomunismo foi emblemático na repressão às organizações promovidas pelos trabalhadores. Segundo o filme de Sylvio Back, a coação do Estado brasileiro ao operariado, ainda na Primeira República, teve continuidade e foi aprimorada nos anos que se seguiram ao golpe civil-militar de 1930.

Em *Revolução de 30*, avistamos o rosto da multidão através das imagens em que os trabalhadores caminham em direção à câmera; com olhares atentos ao aparato cinematográfico seus movimentos sugerem transpor o limite da tela. Desse modo, atentamos para a histórica atuação da classe trabalhadora na luta para obtenção de direitos sociais: sua adesão às restrições autoritárias do primeiro ciclo de governo Vargas aparece como contrapartida à obtenção desses direitos, demonstrando o apoio dos trabalhadores a Getúlio Vargas. É nesse sentido que o autoritarismo da Era Vargas não inviabilizou o avanço dos trabalhadores em direção à democracia em novos contextos sociopolíticos.

Assim, o rosto da multidão visto em *Revolução de 30* encontra-se com o rosto da multidão observado em fragmentos dos outros dois filmes. Chama especial atenção a correspondência entre os trabalhadores na linha de trem, no longa-metragem de Sylvio Back, com a multidão no cortejo fúnebre de Getúlio Vargas, segundo imagem destacada no filme de Alfredo Palácios. Através da correlação desses fragmentos, o presidente é rememorado pela vocação democrática dos

trabalhadores, mesmo que a formação da classe trabalhadora brasileira tenha a marca do autoritarismo da Era Vargas.

Figura 56: o rosto da multidão rememora Getúlio Vargas e os trabalhadores rumo à democracia



Fonte: imagens adaptadas dos filmes *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956) e *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980). Nota: o primeiro fotograma refere-se à figura 23 do capítulo 3, enquanto o segundo, à figura 20 do capítulo 2.

Na conjunção de fragmentos dos diferentes filmes pesquisados, as imagens apresentam contrapontos que produzem as lembranças dos governos de Getúlio Vargas; assim, o rosto do militarismo coloca-se frente ao rosto da multidão. No longa-metragem de Sylvio Back, o rosto do militarismo é emblemático em revelar a conservação do autoritarismo na sociedade brasileira ao longo do período republicano, apresentando Getúlio Vargas como partícipe dessa estruturação sociopolítica.

Em *Revolução de 30*, avistamos a classe trabalhadora nas imagens de operários junto à maquinaria fabril. Imóveis, os sujeitos aparecem como imagem a ser contemplada numa relação entre o humano e a máquina que sugere o controle autoritário dos trabalhadores; assim, o rosto do militarismo aparece em oposição à perspectiva emancipatória da classe trabalhadora produzida pelo rosto da multidão.

Para isso, o rosto do militarismo no longa-metragem de Sylvio Back possui correlações com os demais filmes de arquivo. Em *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, avistamos o governante junto ao general e à criança com vestes que remetem à farda militar. O longa-metragem de Alfredo Palácios destaca a coalização entre o grupo político de Getúlio Vargas e as forças armadas, lembrando o primeiro ciclo de governo Vargas como um pacto autoritário entre civis e militares.

Figura 57: repressão aos trabalhadores – traço do militarismo que rememora Getúlio Vargas



Fonte: imagens adaptadas dos filmes *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980) e *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956). Nota: o primeiro fotograma refere-se à figura 24 do capítulo 3, enquanto o segundo, à figura 9 do capítulo 2.

O rosto do militarismo mostra que a Era Vargas caracterizou-se pelo amplo apoio da sociedade civil à repressão da diversidade política, demarcando o nacionalismo exacerbado do período. Com isso, o rosto do militarismo revela que a aliança política autoritária do primeiro ciclo de governo Vargas não estava restrita ao âmbito dos altos escalões das forças armadas.

Revolução de 30 rememora a fase discricionária de Getúlio Vargas por meio de imagens que mostram a perspectiva antipopular de parcela do movimento tenentista, que apoiou Getúlio na sublevação de 1930. Além disso, o filme revela a assimilação do militarismo pela classe média, que principiava nas cidades brasileiras desde a década de 20. O rosto do militarismo visto no longa-metragem de Sylvio Back corresponde-se com *Imagens do Estado Novo 1937-45* e *Getúlio Vargas – glória de um povo*, expressando a preponderância da extrema direita vinculada ao movimento integralista na composição da base ideológica do primeiro ciclo de governo Vargas.

Nessa perspectiva, o rosto do militarismo estabelece ligações simbólicas entre o autoritarismo brasileiro e o totalitarismo nazifascista. Para tanto, o longa-metragem de Eduardo Escorel apresenta uma sequência criada com base no fragmento de um cinejornal nazista, revelando a recepção, nas ruas brasileiras, aos militares alemães em visita ao país e o entusiasmo que a propaganda nazista aparentou com relação ao movimento integralista brasileiro.

Em vista das correspondências que o rosto do militarismo cria entre as imagens dos filmes de Sylvio Back, Eduardo Escorel e Alfredo Palácios, as

rememorações de Getúlio Vargas apontam para a vinculação entre o autoritarismo da Era Vargas e a consolidação de um novo ciclo de governos discricionários a partir do golpe civil-militar de 1964.

Imagens do Estado Novo 1937-45 apresenta fragmento em que vemos o artífice do Plano Cohen – que revelou a falaciosa arquitetura de um projeto de golpe comunista no Brasil. O documentário de Escorel revela que o autor do falso plano atuava junto ao serviço secreto integralista; Olímpio Mourão Filho teve papel destacado no integralismo, no golpe civil-militar do Estado Novo e no golpe civil-militar que deu lugar ao regime militar. Em todos os casos, as mídias serviram aos propósitos golpistas difundindo a informação de que o Brasil estaria acossado pelo comunismo.

Na atualidade, observamos o reavivamento do dogma integralista “Deus, Pátria e Família” na política brasileira, sobretudo, nas diretrizes ideológicas do presidente Jair Bolsonaro. Além disso, em novo contexto tecnológico e midiático, as informações falsas servem à promoção de uma espécie de pânico moral da sociedade brasileira em relação ao *esquerdismo* – termo que atualiza a ideia persecutória de um país em crise permanente devido à atuação política da esquerda.

Com efeito, o governo discricionário de Getúlio Vargas é rememorado como intercessor do autoritarismo político de ontem e hoje; assim, no arquivo imagético formado pelos diferentes filmes, a imagem de Getúlio Vargas que sobrevive e se faz presente é aquela caracterizada pela ambivalência produzida nas contraposições entre o rosto do militarismo e o rosto da multidão.

Figura 58: o autoritarismo da Era Vargas atualiza-se em diferentes contextos sociopolíticos



Fonte: imagens adaptadas dos filmes *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980), *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956) e *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016) Nota: o primeiro fotograma refere-se à figura 27 do capítulo 3, enquanto o segundo, à figura 10 do capítulo 2; o terceiro e quarto fotogramas correspondem às figuras 39 e 40 do capítulo 4.

Neste arquivo imagético, por sua vez, o rosto da elite tem relação intrínseca com o rosto do militarismo. *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* rememora o primeiro ciclo de governo Vargas através da compatibilização entre classe trabalhadora, setores militares e grupos oligárquicos. Porém, esse arranjo político revela-se como uma convenção provisória, de modo que as ligações entre o rosto do militarismo e o rosto da elite configuram contraponto ao rosto da multidão.

As imagens dos filmes de Alfredo Palácios e Sylvio Back destacam a assimilação de Getúlio Vargas no âmbito da elite econômica e política do país. Getúlio teve condições favoráveis à ascensão política tanto no domínio regional como nacional devido à sua origem na oligarquia rural gaúcha.

Figura 59: o governo autoritário de Vargas e a aliança política entre a elite e os militares



Fonte: imagens adaptadas dos filmes *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo* (GETÚLIO..., 1956) e *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980) Nota: o primeiro fotograma refere-se à figura 8 do capítulo 2, enquanto o segundo, à figura 28 do capítulo 3.

Embora a narrativa daqueles vitoriosos na sublevação de 1930 afirmasse uma mudança no paradigma político e social do país, o longa-metragem de Sylvio Back aponta para relativa imobilidade da estrutura política nacional marcada pelo conservadorismo autoritário das elites brasileiras. Em resposta ao protagonismo popular na luta por direitos sociais, a elite encontra apoio em setores da caserna. Portanto, a imagem de Getúlio Vargas que se faz presente revela o personagem histórico cindido entre as condições para construção da frente política popular e o contramovimento político encampado pelas elites em associação com os militares.

Com isso, as imagens rememoram o período discricionário de Getúlio Vargas através da aliança entre os militares, a elite econômica e a classe média – esta forjada nas condições autoritárias do projeto de uma sociedade de consumo. Nesse sentido, a imagem da classe média afirma-se mais na perspectiva relacionada à elite econômica e ao militarismo, e menos em direção à classe trabalhadora.

Os longas-metragens de Eduardo Escorel e Sylvio Back apresentam o rosto da elite através de imagens que remetem a determinado cotidiano. Tanto nos fragmentos em que avistamos os sujeitos coreografando com olhares direcionados à câmera, quanto na face da modelo que exhibe produtos de toalete, o rosto da elite revela-se segundo a aparência da liberdade vinculada ao consumo – mesmo que com a consolidação de governos autocráticos no país.

Figura 60: rosto da elite evoca o autoritarismo do governo de Getúlio em diferentes contextos



Fonte: imagens adaptadas dos filmes *Imagens do Estado Novo 1937-45* (IMAGENS..., 2016) e *Revolução de 30* (REVOLUÇÃO..., 1980) Nota: o primeiro fotograma refere-se à figura 40 do capítulo 4, enquanto o segundo, à figura 29 do capítulo 3.

As correlações entre o rosto da elite e o rosto do militarismo sugerem o apoio da classe média brasileira a governos que reprimem a atuação popular na política. O militarismo aparece como fiador da hegemonia de uma coalisão autoritária – promovida ao longo do primeiro ciclo de governo Vargas e revigorada em resposta aos avanços democráticos caracterizados pela participação cidadã nas disputas políticas para garantia e formulação de novos direitos sociais.

Em suma, diante do passado autoritário que se faz presente e em vista de uma perspectiva libertadora frente ao futuro, as lembranças de Getúlio Vargas produziram o arquivo imagético apresentado por esta tese. Assim, as imagens de Getúlio Vargas que sobrevivem e se mostram presentes são aquelas que aparecem através de contrapontos, configurando sentidos no limiar entre os governos autoritário e democrático que caracterizam sua trajetória política. Ao analisarmos *Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*, *Revolução de 30* e *Imagens do Estado Novo 1937-45*, observamos que os filmes de arquivo justapõem os períodos em que foram lançados ao contexto sociopolítico que vivenciamos na atualidade: momento marcado pelo avanço de governantes imbuídos de perspectivas autoritárias, porém caracterizado pela vigília contra os retrocessos democráticos.

REFERÊNCIAS

- ABDALHA, A. O plano de Bolsonaro sobre ‘excludentes de ilicitudes’. Nexo Jornal, 2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/10/01/O-plano-de-Bolsonaro-sobre-%E2%80%99excludentes-de-ilicitude%E2%80%99> Acesso em: 29 ago. 2019.
- AB’SÁBER, T. **Dilma Rousseff e o ódio político**. São Paulo: Hedra, 2005.
- ABREU, J. R. **Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e Cinejornal Brasileiro (CJB): o cinema como tecnologia educativa no Governo Vargas (1930-1945)**. 2014. 182 f. Dissertação (Mestrado em Educação Tecnológica) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, CEFET/MG, Belo Horizonte, 2014.
- ABREU, L. A. **Getúlio Vargas: a construção de um mito (1928-30)**. Porto Alegre: Edipucrs, 1997.
- ABREU, N. C. P. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. 2002. 808 f. Tese. (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2002. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284244?mode=full> Acesso em: 29 abr. 2019.
- AGOSTINI, R. MEC cortará verba de universidade por ‘balbúrdia’ e já enquadra UnB, UFF e UFBA. Jornal O Estado de São Paulo on-line, 2019. Disponível em: <https://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,mec-cortara-verba-de-universidade-por-balburdia-e-ja-mira-unb-uff-e-ufba,70002809579> Acesso em: 18 nov. 2019.
- ALBUQUERQUE, A. Protecting democracy or conspiring against it? Media and politics in Latin America: A glimpse from Brazil. **Journalism** v. 20, n. 7, jul., p. 906-923, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1464884917738376> Acesso em: 06 out. 2019.
- ALESSI, G. Bolsonaro: ‘Brasil tem direitos em excesso. A ideia é aprofundar a reforma trabalhista’. Jornal El País on-line, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/22/politica/1540230714_377475.html Acesso em: 21 nov. 2019.
- _____. Adesão à greve geral contra reformas cresce e fura a bolha “fora Temer”. Jornal El País on-line, 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/25/politica/1493142273_498795.html Acesso em: 21 jul. 2019.
- ALMEIDA, R. M. Movimento integralista resiste e vê bom momento para difusão de suas ideias. Jornal Folha de São Paulo on-line, 2018. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/12/movimento-integralista-resiste-e-ve-bom-momento-para-difusao-de-suas-ideias.shtml> Acesso em: 01 ago. 2019.

A PRIMEIRA Missa no Brasil (painel). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3355/a-primeira-missa-no-brasil-painel>. Acesso em: 29 de mar. 2019.

AUMONT, J. **El rostro en el cine**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.

BADIOU, A. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BACK, S. **Sylvio Back: filmes noutra margem**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 1992.

_____. Biobibliofilmografia. Destinatário: Márcio Zanetti Negrini, 24 abr. 2019. 1 mensagem eletrônica.

BALÁZS, B. **El hombre visible, o la cultura del cine**. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Passagens**. 2ª ed. v. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. **Imagens de pensamento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

_____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLLE, W. **Fisiognomia da metrópole**. São Paulo: EDUSP, 1994.

CANDIDO, A. Prós e contras. In: Volta ao poder: a correspondência entre Getúlio Vargas e a filha Alzira 1946-1948. CRUZ, A. N.; MOREIRA, R. L. (org.). v.1. p. 9-11. Rio de Janeiro: FGV Editora / Ouro sobre Azul, 2018.

CAPELATO, M. H. R. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CAPES. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. **Catálogo de teses e dissertações**. Disponível em: <http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/> Acesso em: 01 dez. 2017.

CARVALHO, J. M. **Os bestializados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASTRO, C. C. M. **O Governo Democrático de Getúlio Vargas através dos Cinejornais**. 2013. 179 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, 2013.

CHARLEAUX, J. P. Impeachment, Bolsonaro e Ustra. Um coronel da ditadura homenageado no congresso. Nexo Jornal on-line, 2016. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/04/18/Impeachment-Bolsonaro-e-Ustra.-Um-coronel-da-ditadura-homenageado-no-Congresso> Acesso em: 20 set. 2019.

CHAUÍ, M. **Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro**: escritos de Marilena Chauí. v. 2., 2ª ed. Rocha. A. (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.

_____. Democracia: criação de direitos. **Síntese**. v. 45, n. 143 p. 409-422, set./dez., 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.20911/21769389v45n143p409/2018> Acesso em: 5 nov. 2019.

_____. Comunicação e democracia. **Paulus**. v. 1, n. 2, p. 18-32, jun./dez., 2017. Disponível em: <https://fapcom.edu.br/revista-paulus/index.php/revista-paulus/article/view/21/34> Acesso em: 19 nov. 2019.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Filmografia brasileira**. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p> Acesso em: 30 jul. 2017.

CINEMATECA SYLVIO BACK – VOL. 2 Direção: Sylvio Back. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2016. 3 DVDs, 672 min., sonoro, c/ legenda pt.

COLETTA, R; BRANT, D. Bolsonaro nega praticar censura, mas defende valores cristãos na cultura. Jornal Folha de São Paulo on-line, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/bolsonaro-nega-praticar-censura-mas-defende-valores-cristaos-na-cultura.shtml> Acesso em: 19 nov. 2019.

CORREIO DO POVO. Frota diz à CPI que assessores ligados à presidência comandam ‘milícias digitais’. Jornal Correio do Povo on-line, 2019. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/pol%C3%ADtica/frota-diz-%C3%A0-cpi-que-assessores-ligados-%C3%A0-presid%C3%A2ncia-comandam-mil%C3%ADcias-digitais-1.376602> Acesso em: 18 nov. 2019.

CPDOC. Fatos e imagens: artigos ilustrados de fatos e conjunturas do Brasil. **Lista de temas: Góes Monteiro**, 2019a. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/biografias/goes_monteiro Acesso em: 16 nov. 2019.

- _____. A Era Vargas: dos anos 20 a 1945. **Francisco Campos**, 2019b. Disponível em:
https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/francisco_campos
 Acesso em: 19 nov. 2019.
- CRARY, J. 24/07 **Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CUTRS. “Começamos a ganhar direitos e deixar de ser escravos com Getúlio”, afirma Lula em São Borja. Central Única dos Trabalhadores Rio Grande do Sul – CUTRS. Disponível em: <http://cutrs.org.br/comecamos-a-ganhar-direitos-e-deixar-de-ser-escravos-com-getulio-afirma-lula-em-sao-borja/> Acesso em: 13 jan. 2020.
- DATA FOLHA. Preso, Lula mantém liderança em disputa pela presidência. Data Folha Instituto de Pesquisas, 2018. Disponível em:
<http://datafolha.folha.uol.com.br/eleicoes/2018/04/1965039-presos-lula-mantem-lideranca-em-disputa-pela-presidencia.shtml> Acesso em: 10 jul. 2018.
- DELEUZE, G. **A Imagem-movimento: cinema 1**. Lisboa: Documenta, 2016.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. v. 3, 2ª ed., São Paulo: Editora 34, 2012.
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- _____. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. MICHAUD, G.; MASÓ, J.; BASSAS, J. (Org.) Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. **Fra Angelico, Dissemblance et figuration**. Paris: Flammarion, 1995.
- _____. **Remontajens del tiempo padecido: el ojo de la historia, 2**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblios-Universidad del Cine, 2015a.
- _____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.
- _____. **Quando as imagens tomam posição: o olho da história, 1**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- _____. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

- _____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. **Diante da imagem.** São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **¡Qué emoción! ¿Qué emoción?** Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- _____. Olhos livres da história. **Revista Ícone**, Recife, v. 16, n. 2, p. 161-172, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/238900> Acesso em: 14 mar. 2019.
- _____. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454> Acesso em: 01 mar. 2019.
- EL PAÍS. O dia histórico da votação do impeachment, em imagens. *Jornal El País on-line*, 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/17/album/1460917530_590996.html#foto_gal_1 Acesso em: 20 nov. 2019.
- ERA VARGAS 1930-1935. Direção: Eduardo Scorel. São Paulo: Produtoras: Brasil 1500, Cinefilmes, Tatu Filmes, Distribidora Logon, 2016. 3 DVDs, 196 min., sonoro, s/legenda.
- SCOREL, E. Eduardo Morettin e Mônica Almedia Kornis entrevistam Eduardo Scorel. [Entrevista concedida a] Eduardo Morettin e Mônica Almedia Kornis. **Artcultura**, Uberlândia, v. 11., n. 18, p. 109-124, jan.- jun., 2009.
- FAUSTO, B. **História concisa do Brasil.** São Paulo: Edusp, 2015.
- _____. **Getúlio Vargas: o poder e o sorriso.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **O pensamento nacionalista autoritário.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FERREIRA, J. **O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular 1945 - 1964.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. O nome e a coisa: o populismo na política brasileira. In: **O populismo e sua história: debate e crítica.** FERREIRA, J. (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- FERREIRA, J; CASTRO, A. G. **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

- FOLHA DE SÃO PAULO. Em diálogos gravados, Jucá fala de pacto para deter avanço da Lava Jato. Jornal Folha de São Paulo on-line, 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1774018-em-dialogos-gravados-juca-fala-em-pacto-para-deter-avanco-da-lava-jato.shtml> Acesso em: 10 jul. 2018.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Temer dá a militares controle sobre áreas sensíveis do governo. Jornal Folha de São Paulo on-line, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/03/temer-da-a-militares-controle-sobre-areas-sensiveis-do-governo.shtml> Acesso em: 10 jul. 2018.
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Atlas da violência 2019. Fórum Brasileiro de Segurança Pública: homicídios, raça e violência – violência contra a mulher. Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/atlas-da-violencia-2019/> Acesso em: 29 ago. 2019.
- FREIRE, R. L. **Retrospectiva Cinematográfica Maristela**. Rio de Janeiro: s/ editora, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/30901789/Retrospectiva_cinematogr%C3%A1fica_Maristela Acesso em: 29 abr. 2019.
- FUCS, J. Integralistas estão de volta e resgatam camisas verdes. O Estado de São Paulo on-line, 2019. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,integralistas-estao-de-volta-e-resgatam-camisas-verdes,70003126265> Acesso em: 20 dez. 2019.
- GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura, rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GASPAR, A. B. Cinco ‘fake news’ que beneficiaram a candidatura de Bolsonaro. Jornal El País on-line, 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/18/actualidad/1539847547_146583.html Acesso em: 6 nov. 2019.
- GETÚLIO VARGAS. Direção: Ana Carolina Soares Teixeira; Roteiro: Ana Carolina Soares Teixeira e Manuel Maurício Albuquerque; Montagem: Luiz Carlos Saldanha, Marisa Leão; Produção: Nei Sroulevich, Ana Carolina Soares Teixeira, M. Faria Jr. São Paulo: Zoom Cinematográfica, 1974. 35mm, 2.200m, 76 min., sonoro, s/legenda.
- GETÚLIO VARGAS – GLÓRIA E DRAMA DE UM POVO. Produção e direção: Alfredo Palácios; Montagem: José Canizares. São Paulo: Transamérica Filmes e Distribuidora Maduro, 1956. 35mm, 2.300m, 85 min., sonoro, s/legenda.
- GOMES, A. C. O Estado Novo e o debate sobre o populismo no Brasil. **Sinais Sociais** v. 9, n. 25, maio/ago., p. 9-38, 2014. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/cc6b27dc-5b8d-4e2f-9318-0d1a7c84e2aa/Revista+->

[+Sinais Sociais 25 web.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=cc6b27dc-5b8d-4e2f-9318-0d1a7c84e2aa](#) Acesso em: 05 fev. 2017.

_____. Propaganda política, construção do tempo e mito Vargas: calendário de 1940. In: XXII ANPUH, 2003, João Pessoa. **Anais do XXII Simpósio Nacional de História**. João Pessoa: 2003. p. 1-6. Disponível em: <http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.22/ANPUH.S22.696.pdf> Acesso em: 01 mar. 2018.

_____. **A invenção do trabalhismo**. 3ª ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2005.

_____. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. In: **O populismo e sua história: debate e crítica**. FERREIA, J. (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GUTFREIND, C. F. Kracauer e os fantasmas da história. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 6, n. 15, p. 129-144, 2009. Disponível: <http://dx.doi.org/10.18568/cm.c.v6i15.149> Acesso em: 28 jul. 2017.

_____. Arquivos de imagem fílmica: o realismo e a catástrofe histórica. In XX Compós, 2011, Porto Alegre. **Anais XX Encontro Anual da Compós**. Porto Alegre: 2011, p. 1-12. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1593.pdf Acesso em: 18 dez. 2019.

HADDAD, N. Documentário revê Estado Novo em imagens raras. *Folha de São Paulo*, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/03/documentario-reve-estado-novo-em-imagens-raras.shtml?loggedpaywall> Acesso em: 29 out. 2019.

HARTOG, F. **REGIMES DE HISTORICIDADE: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

HISTÓRIA e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação. **Filmes e ensino superior de história**. Disponível em: <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/filmes-e-ensino-superior-de-histoacuteria.html> Acesso em: 03 ago. 2017.

IBOPE. Lula fica à frente na disputa pela presidência da República, no cenário com Haddad como opção do PT Bolsonaro aparece na liderança. Ibope Inteligência, 2018. Disponível em: <http://www.ibopeinteligencia.com/noticias-e-pesquisas/lula-fica-a-frente-na-disputa-pela-presidencia-da-republica-no-cenario-com-haddad-como-opcao-do-pt-bolsonaro-aparece-na-lideranca/> Acesso em: 18 ago. 2019.

IMAGENS DO ESTADO NOVO 1937-45. Roteiro: Eduardo Scorel e Flávia Castro; Direção: Eduardo Scorel; Montagem: Eduardo Scorel e Pedro Bronz. São Paulo: Tatu Filmes, Cinefilmes, 2016 (pré-estréia). DCP, 227 min., sonoro, s/legenda.

- INDEPENDÊNCIA ou Morte (O Grito do Ipiranga). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Verbetes da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1431/independencia-ou-morte-o-grito-do-ipuranga-o-grito-do-ipuranga>. Acesso em: 05 de abr. 2019.
- JANGO. Argumento: Silvio Tendler; Direção: Silvio Tendler; Montagem: Francisco Sérgio Moreira. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, Rob Filmes, 1984. 35mm, 3.211m, 117min., sonoro, s/legenda.
- JORGE, F. **Getúlio Vargas e o seu tempo: um retrato com luz e sombra**. v.1. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
- KAMINSKI, R. Sylvio Back e o cinema 'desideologizado'. In: PENAFRIA, M.; BAGGIO, E.; GRAÇA, A.; ARAUJO, D. (orgs.) **Ver, ouvir, ler os cineastas: teorias dos cineastas** – vol. 1. Covilhã, 2016.
- _____. **Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70**. 2008. 476 f. Tese. (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/14666/TESE%20ROSANE%20KAMINSKI%20PDF.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 03 set. 2019.
- _____. **A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960**. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.
- KINEPOLITICOM Grupo de Pesquisa em Cinema, Audiovisual, Estética, Comunicação e Política. **Filmografia**. Disponível em: <https://kinepoliticom.wordpress.com/filmografia/> Acesso em: 22 nov. 2017.
- KORNIS, M. A. Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas de 1950. In: MORETTIN, E. M.; NAPOLITANO, M. N.; KORNIS, M. A. (orgs.) **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.
- KRACAUER, S. **Historia: las últimas cosas antes de las últimas**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.
- _____. **Teoria del cine**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.
- LADEIRA, P. Novo governo retira letreiro do Ministério do Trabalho, agora extinto. Jornal Folha de São Paulo on-line, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/novo-governo-retira-letreiro-do-ministerio-do-trabalho-agora-extinto.shtml?origin=folha> Acesso em: 13 jan. 2020.
- LEANDRO, A. Falkenau: a vida póstuma das imagens. **Significações**, São Paulo, v. 37, n. 34, p. 105-121, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68116> Acesso em: 4 set. 2019.

MOREIRA, R. L. Antonio Augusto Borges de Medeiros (verbete). In: CPDOC Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. 2009. p. s.n. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/antonio-augusto-borges-de-medeiros> Acesso em: 01 jun. 2018.

MORETTIN, E. V. **Cinema e História: uma análise do filme “Os Bandeirantes”**. 1994. 238 f. Dissertação. (Mestrado em Artes – Teatro, Cinema e Artes Plásticas) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1994.

_____. **Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil**. 2001. 200 f. Tese. (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2001.

_____. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE. Roteiro e direção: Nelson Pereira dos Santos; Montagem: Carlos Alberto Camuyrano; Rio de Janeiro: L.C. Barreto, Regina Filmes, Embrafilme, 1984. 35mm, 4.740m, 173min., sonoro, s/legenda.

NETO, L. **Getúlio: dos anos de formação à conquista do poder (1882-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Getúlio: Do governo provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Getúlio: Da volta pela consagração popular ao suicídio (1945-1954)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

OLIVEIRA, A.; BETIM, F. Greve dos caminhoneiros, vitrine desproporcional para a ‘intervenção militar’. Jornal El País on-line, 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/30/politica/1527703161_738090.html Acesso em: 20 nov. 2019.

O MUNDO EM QUE GETÚLIO VIVEU. Roteiro, direção e produção: Jorge Ileli; Montagem: Maria Guadalupe Landini. São Paulo: Entrefilmes, 1963. 35mm, 2.145m, 72 min., sonoro, s/legenda.

ORENSTEIN, J.; CORSALETTE, C.; FRAGA, O. O fim do Ministério do Trabalho e a história da pasta. Nexo Jornal, 2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/podcast/2018/11/07/O-fim-do-minist%C3%A9rio-do-Trabalho.-E-a-hist%C3%B3ria-da-pasta> Acesso em: 28 jul. 2019.

OS ANOS JK: UMA TRAJETÓRIA POLÍTICA. Roteiro: Silvio Tendler, Antônio Paulo Ferraz, Francisco Quental; Direção: Silvio Tendler; Montagem: Francisco Sérgio Moreira, Gilberto Santeiro. Belo Horizonte: Terra Filmes, 1980. 35mm, 3.148m, 110min., sonoro, s/legenda.

- PARTIDO DOS TRABALHADORES. Em São Borja, Lula resgata Getúlio e promete repor direitos. Portal do Partido dos Trabalhadores, 2018. Disponível em: <https://pt.org.br/em-sao-borja-lula-resgata-getulio-e-promete-repor-direitos/> Acesso em: 19 jul. 2019.
- PEREIRA, M. **Cinema e Estado Novo - Trabalho e Nacionalismo em Marcha**. 2002 149 f. Dissertação. (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2002.
- PEREIRA, M. V. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso da subjetivação. **Pro-Posições**, Campinas, v. 23, n. 1, p.183-195, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-73072012000100012> Acesso em: 18 jan. 2020.
- PIAUÍ; Questões cinematográficas. Getúlio, glória e drama de um povo – paixões em fúria: Revista Piauí On-line, 2013. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/getulio-gloria-e-drama-de-um-povo-paixoes-em-furia/> Acesso em: 01 jun. 2018.
- PINEL, V. **Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes del cine**. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2008.
- PINHEIRO, P. S. **Política e trabalho no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1975.
- _____. **O Estado autoritário e os movimentos populares**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- _____. **A classe operária no Brasil, 1889-1930: documentos vol. I: o movimento operário**. São Paulo: Alfa Omega, 1979.
- _____. **Escritos indignados: polícia, prisões e política no Estado autoritário**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. Transição política e não-estado de direito na República. In: **Brasil: um século de transformações**. PINHEIRO, P. S.; WILHEIM, J.; SACHS, I. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PINHO, A.; MAIA, D.; MOREIRA, M. Enem deixa de abordar ditadura militar pela 1ª vez desde 2009. Jornal Folha de São Paulo on-line, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2019/11/enem-deixa-de-abordar-ditadura-militar-pela-1a-vez-desde-2009.shtml?origin=folha> Acesso em: 4 nov. 2019.
- PRIMEIRA Missa no Brasil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1260/primeira-missa-no-brasil> Acesso em: 29 de mar. 2019.

- PUTTI, A. Bolsonaro diz 'não ter dúvidas' de que nazismo é movimento de esquerda. Revista Carta Capital on-line, 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-diz-nao-ter-duvidas-de-que-nazismo-e-movimento-de-esquerda/> Acesso em: 15 nov. 2019.
- RÁDIO AURIVERDE: A FEB NA ITÁLIA. Roteiro e direção: Sylvio Back; Montagem: Francisco Sérgio Moreira. Curitiba e Rio de Janeiro: Sylvio Back Produções Cinematográficas e Embrafilme, 1991. 35mm, 70 min., sonoro, s/legenda.
- RAMOS, F; MIRANDA, L. F. (org.). Cinejornal In: ENCICLOPÉDIA do cinema brasileiro. São Paulo: Editora Senac, 2000. p. 133-135.
- RANCIÈRE, J. **Figuras de la historia**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.
- _____. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- _____. **A partilha do sensível: estética e política**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RÊGO, D. L. **Imagem e política: estudo sobre o Cine Jornal brasileiro (1940-1942)**. 2007. 118 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2007.
- REIS, D. A. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- REVOLUÇÃO DE 30. Roteiro e direção: Sylvio Back; Montagem: Laércio Silva. Curitiba: Sylvio Back Produções Cinematográficas, 1980. 35mm, 2.755m, 122 min., sonoro, s/legenda.
- RIBEIRO, J. A. **A era Vargas 1882-1950: o primeiro governo Vargas**. v. 1. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2001.
- _____. **“Missão Lula”: a outra história da Lava Jato**. E-book. Edição do autor, 2019.
- RIBEIRO, J. Bolsonaro quer tipificar invasão de propriedade por MST e MTST como prática terrorista. Jornal O Globo on-line, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/bolsonaro-quer-tipificar-invasao-de-propriedade-por-mst-mtst-como-pratica-terrorista-22702521> Acesso em: 25 nov. 2019.
- ROCHA, D. S. **A campanha eleitoral de Getúlio Vargas no cinema em 1950**. 2009. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, UMEESP, São Bernardo do Campo, 2009.

- ROSSINI, M. S. **As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real**. 1999. 382 f. Tese. (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 1999.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. Exploración, experiencia y emoción de archivo: a modo de introducción. **Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**. v. 2, n. 2, p. 220-223, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14591/aniki.v2n2.190> Acesso em: 01 jul. 2019.
- SCHWARCZ, L. M. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SILVA, A. C. M. **Ensino de história, cinema, imprensa e poder na Era Vargas (1930-1945)**. 2005. 239 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2005.
- SILVA, H. **Vargas: uma biografia política**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004.
- SILVA, J. M. **1964**. Golpe midiático-civil-militar. 6ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- _____. **Getúlio**. 7ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- _____. **Corruptos de estimação**: e outros textos sobre o golpe hiper-real. Porto Alegre: Sulina, 2016.
- _____. Fake news, a novidade das velhas falsificações. In: FIGUEIRA, J; SANTOS, S. (org.) **As fake news e a nova ordem (des)informativa**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. p. 33-46.
- SINGER, A. **Os sentidos do lulismo**: reforma gradual e pacto conservador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **O lulismo em crise**: um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. Quatro notas sobre as classes sociais nos dez anos do lulismo. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 7-14, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v26n1/0103-6564-pusp-26-01-00007.pdf> Acesso em: 28 jul. 2019.
- _____. Brasil, junho de 2013: classes e ideologias cruzadas. **Novos estudos**, São Paulo, n. 97, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002013000300003 Acesso em: 28 jul. 2019.
- SPERB, P. Com lema copiado por Bolsonaro, integralismo tem raro acervo preservado no RS. Folha de São Paulo on-line. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/12/com-lema-copiado-por-bolsonaro->

[integralismo-tem-raro-acervo-preservado-no-rs.shtml](#) Acesso em: 20 dez. 2019.

STRECK, L. L. Luz, câmara, ação: a espetacularização da Operação Lava Jato no caso Lula ou como o direito foi predado pela moral. In: **O caso Lula: a luta pela afirmação dos direitos fundamentais no Brasil**. MARTINS, C. Z.; MARTINS, V. T.; VALIM, R. (org.). E-book. São Paulo: Editora Contracorrente, 2017.

TATU, F. Press Book. Site do filme Imagens do Estado Novo 1937-45, 2018. Disponível em: https://e44be641-5fc2-4540-9bb2-35ec12be9385.filesusr.com/ugd/99eb32_3383dc952842420798ce3aa8499a9ad3.pdf Acesso em: 14 jan. 2020.

TAVARES, D. Subjetividades transbordantes: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e história. **Doc on-line Revista digital de cinema documentário**, Covilhã, n. 15, p. 111-142, 2013. Disponível em: http://doc.ubi.pt/15/dossier_denise_tavares.pdf Acesso em: 20 dez. 2019.

THE INTERCEPT BRASIL. Como e por que o Intercept está publicando chats privados sobre a Lava Jato e Sergio Moro. The Intercept Brasil, 2019. Disponível em: <https://theintercept.com/2019/06/09/editorial-chats-telegram-lava-jato-moro/> Acesso em: 16 ago. 2019.

TOMAIM, C. S. **Janela da Alma**: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

TV FOLHA. Íntegra de entrevista de Lula à Folha. TV Folha, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zCzco42kRAg> Acesso em: 26 jul. 2019.

URIBE, G; BRANT, D; FIORATTI, G. Bolsonaro quer tomar o controle de dinheiro da ANCINE em flerte com censura. Jornal Folha de São Paulo on-line, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/bolsonaro-quer-tomar-o-controle-de-dinheiro-da-ancine-em-flerte-com-censura.shtml?loggedpaywall> Acesso em: 18 nov. 2019.

XAVIER, I. Cinema e abertura. In: XAVIER, I; BERNARDET, J.; PEREIRA, M (Orgs.). **O desafio do cinema**: a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 38-46.

_____. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. **Artcultura**. v. 11, n. 18, jan-jun 2009, p. 9-24.

1930 – TEMPO DE REVOLUÇÃO. Roteiro: Sérgio Augusto; Direção: Eduardo Escorel; Edição: João Henrique Jardim. São Paulo: Cinefilmes, 1990. Videoteipe, 48 min., sonoro, s/legenda.

32 – A GUERRA CIVIL. Roteiro: Sérgio Augusto; Direção: Eduardo Escorel; Edição: Aritaná Dantas. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1993. 35mm, 48 min., sonoro, s/legenda.

35 – O ASSALTO AO PODER. Roteiro: Sérgio Augusto, Eduardo Escorel, Paulo Sérgio Pinheiro; Direção: Eduardo Escorel; Montagem: Pedro Bronz. Rio de Janeiro, São Paulo: Tatu Filmes, Brasil 1500, Cinefilmes, 2002. 35mm, 100 min., sonoro, s/legenda.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

ABREU, L. A. A construção de uma “verdadeira nação no Brasil”: nacionalismo, autoritarismo e corporativismo. **História: Debates e Tendências**, Passo Fundo, v. 15, n. 1, p. 268-282, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5335/hdtv.15n.1.5289> Acesso em: 20 abr. 2016.

_____. 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

AUMONT, J. MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2012

_____. **Análisis del film**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

BADIOU, A; TRUONG, N. **Elogio ao amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BIRMAN, J. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. **Natureza Humana – Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 105-128, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf> Acesso em: 11 nov. 2018.

BUCK-MORSS, S. **Origen de la dialéctica negativa**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.

CASSETTI, F; DI CHIO, F. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica., 2007.

CASTELLS, M. **Ruptura: a crise da democracia liberal**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

CHAUÍ, M. **Cultura e democracia**. 4ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 1989.

DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Bergsonismo**. 2ª ed. São Paulo: Editoria 34, 2012.

- ELSAESSER, T. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.
- FARGE, A. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.
- FAUSTO, B. **A revolução de 1930**: historiografia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FERREIRA, J. O Carnaval da tristeza: os motins urbanos do 24 de agosto. In: CASTRO, A. G. (Org). **Vargas e a crise dos anos 50**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- FOUCAULT. M. **A arqueologia do saber**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- _____. **As palavras e as coisas**. 10ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- _____. **A sociedade punitiva**: curso no Collège de France (1972-1973). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- GARDIES. R. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.
- GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GOMES, A. C. Trabalhismo e democracia: o PTB sem Vargas. In: CASTRO, A. G. (Org). **Vargas e a crise dos anos 50**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- GOMES, A. C.; D' ARAÚJO. **Getulismo e trabalhismo**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- GUTFREIND, C. F. Figuras do mal no filme biográfico brasileiro. **Significação**, São Paulo, v. 40, n. 40, p. 96-110, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2013.71673> Acesso em: 28 jul. 2017.
- JORGE, F. **Getúlio Vargas e o seu tempo**: um retrato com luz e sombra v. I (1883-1900). 2ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, editor, 1987.
- _____. **Getúlio Vargas e o seu tempo**: um retrato com sombra e luz v. II (1900-1925). São Paulo: T. A. Queiroz, editor, 1994.
- KRACAUER, S. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LEANDRO, A. Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão. In: XXIV Compós, 2015, Brasília. **Anais XXIV Encontro Anual da Compós**. Brasília: 2015. p. 1-17. Disponível em:

http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo_com-autoria_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204_2837.pdf Acesso em: 11 jul. 2019.

LINDEPERG, S. O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 51, p. 9-34, 2013. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862013000100002 Acesso em: 12 dez. 2019.

MAIA, Tatyana; ALBARNAZ, Cássio; MITSUE, Cristiane. O trabalhismo de Jango em imagens: cinejornais da Agência Nacional (1963-1964). **Intercom – RBCC**, São Paulo, v. 41, n. 1, p. 119-135, 2018. Disponível em:
<http://www.scielo.br/pdf/interc/v41n1/1809-5844-interc-41-1-0119.pdf> Acesso em: 01 ago. 2018.

NEGRINI, M. Z.; GUTFREIND, C. F. Cinebiografias ficcionais e a representação da Era Vargas na contemporaneidade. **Animus – Revista Interamericana de Comunicação Midiática**. v. 18, n. 36, p. 220-235, 2019. Disponível em:
<http://dx.doi.org/10.5902/2175497728695> Acesso em: 20 jun. 2019.

RANCIÈRE, J. Las razones del desacuerdo. In: **Cine y Filosofía: las entrevistas de Fata Morgana**. BERNINI, E; GAETANO, R; DOTTORINI, D. (Org.). Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papyrus Editora, 2013.

RIBEIRO, J. A. **A era Vargas**, volume 2: 1950-1954. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2001.

_____. **A era Vargas**, volume 3: agosto 1954: a crise e a morte do presidente. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2001.

SELIGMANN-SILVA, M. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVA, H. **1931: os tenentes no poder**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **1937: todos os golpes se parecem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. **1945: porque depuseram Vargas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **Nos braços do povo: 1951-1954**. São Paulo: Editora 3, 1975.

TRAVERSO, E. **Melancolia de esquerda: Marxismo, História e Memória**. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

ANEXO I – ESTADO DA ARTE

Na revisão das pesquisas que abordam, sob diferentes enfoques, o tema dos governos de Getúlio Vargas no cinema, verificamos a recorrência de estudos que privilegiam os filmes criados durante o primeiro ciclo de governo (1930-1945). A fase democrática, por sua vez, foi pesquisada de maneira menos recorrente.

Na dissertação intitulada *Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e Cine Jornal Brasileiro (CJB): o cinema como tecnologia educativa no Governo Vargas*, Janaína Abreu (2004) discute, sob o ponto de vista da educação, o CJB e o INCE como projetos pedagógicos dos sucessivos governos de Getúlio, entre 1930 e 1945. Para isso, utilizou atas do *Convênio Cinematográfico Educativo* realizado no *Salão da Escola Nacional de Belas Artes*, em 1933.

Também na perspectiva da educação, André Silva (2005) realizou a dissertação *Ensino de história, cinema, imprensa e poder na Era Vargas (1930-1945)*. Nessa pesquisa, o autor compara os conteúdos relacionados à educação presentes em cinejornais aos livros de história direcionados ao ensino secundário brasileiro, entre 1931 e 1956.

Sob o ponto de vista da história, localizamos a dissertação *Cinema e Estado Novo – trabalho e nacionalismo em marcha*, de Marcelo Pereira (2002). O autor dedicou-se a investigar parte dos filmes de propaganda produzidos entre 1937 e 1945. A partir das recorrências temáticas do 1º de maio e da Marcha para o Oeste, abordou dois aspectos basilares do varguismo: o trabalho e o nacionalismo.

Em *Janela da Alma: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário*, Cássio Tomaim (2006) dedicou sua pesquisa de mestrado em história ao exame de elementos narrativos do *Cine Jornal Brasileiro*. O estudo revela as imagens de multidões como um “todo orgânico” (TOMAIM, 2006, p. 281)⁷⁶, que corroborariam efeito de homogeneidade nacional; portanto, servindo ao projeto ufanista do Estado Novo que, em imagens, realizara-se pela primazia do todo em detrimento do indivíduo.

No programa de pós-graduação em multimeios, identificamos a dissertação de Daniela Rêgo (2007), cujo título é *Imagem e política: estudo sobre o Cine Jornal Brasileiro (1940-1942)*. O trabalho é dedicado aos estudos dos cinejornais em uma

⁷⁶ Como referência, adotamos a publicação em livro dessa dissertação.

abordagem que visa a compreender a militarização do corpo, tendo-o como parte do ideário disciplinar de autoritarismo no Estado Novo.

Em comunicação e artes, a dissertação *Cinema e História: uma análise do filme “Os Bandeirantes”*, de Eduardo Morettin (1994)⁷⁷, investigou o filme de 1940, realizado por Humberto Mauro e produzido pelo *Instituto Nacional de Cinema Educativo* – INCA. O autor observa a história a partir do cinema, compreendendo o filme sob três aspectos: o cinema educativo nos anos 30; o bandeirantismo como enfoque cinematográfico de uma perspectiva histórica preponderante na década de 30; e a Marcha para o Oeste, como projeto nacionalista do Estado Novo presente no curta-metragem *Os Bandeirantes*, de 1940.

Já no tema de sua tese, Eduardo Morettin (2001) dedicou-se aos *Limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil*. Nessa pesquisa, a narrativa de 1937, do diretor Humberto Mauro, foi investigada sob os seguintes ângulos, concernentes ao projeto de Estado liderado por Vargas: o descobrimento do Brasil como instrumento da historiografia realizada naquele período; o cinema educativo como elo entre a narrativa e a proposição do que era entendido por filme histórico; o Estado varguista e a propaganda política; o canto coral como recurso sonoro do filme e sua função disciplinar junto à ideia de unidade nacional presente naquele regime.

Por sua vez, na pesquisa de mestrado intitulada *O governo democrático de Getúlio Vargas através dos cinejornais*, Clarissa Castro (2013) parte da perspectiva historiográfica para compreender como o getulismo mostra-se nos filmes de atualidades da fase democrática de governo (1951-1954). Com isso, analisa como foram travados diálogos entre o presidente e sua base de sustentação popular.

Por fim, na área de comunicação, consultamos a dissertação *A campanha eleitoral de Getúlio Vargas no cinema em 1950*, de Daniela Rocha (2009), que realiza análise de conteúdo dos cinejornais para compreender a construção da imagem do candidato nos filmes de propaganda daquele período.

⁷⁷ A dissertação e a tese de Eduardo Morettin estão reunidas no livro *Humberto Mauro, cinema, história* (MORETTIN, 2013).

ANEXO II – FILMOGRAFIA DA PESQUISA

FILMES DE ARQUIVO

GETÚLIO VARGAS. Direção: Ana Carolina Soares Teixeira; Roteiro: Ana Carolina Soares Teixeira e Manuel Maurício Albuquerque; Montagem: Luiz Carlos Saldanha, Marisa Leão; Produção: Nei Sroulevich, Ana Carolina Soares Teixeira, M. Faria Jr. São Paulo: Zoom Cinematográfica, 1974. 35mm, 2.200m, 76 min., sonoro, s/legenda.

GETÚLIO VARGAS – GLÓRIA E DRAMA DE UM POVO. Produção e direção: Alfredo Palácios; Montagem: José Canizares. São Paulo: Transamérica Filmes e Distribuidora Maduro, 1956. 35mm, 2.300m, 85 min., sonoro, s/legenda.

IMAGENS DO ESTADO NOVO 1937-45. Roteiro: Eduardo Escorel e Flávia Castro; Direção: Eduardo Escorel; Montagem: Eduardo Escorel e Pedro Bronz. São Paulo: Tatu Filmes, Cinefilmes, 2016 (pré-estréia). DCP, 227 min., sonoro, s/legenda.

JANGO. Argumento: Silvio Tendler; Direção: Silvio Tendler; Montagem: Francisco Sérgio Moreira. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, Rob Filmes, 1984. 35mm, 3.211m, 117min., sonoro, s/legenda.

O MUNDO EM QUE GETÚLIO VIVEU. Roteiro, direção e produção: Jorge Ileli; Montagem: Maria Guadalupe Landini. São Paulo: Entrefilmes, 1963. 35mm, 2.145m, 72 min., sonoro, s/legenda.

OS ANOS JK: UMA TRAJETÓRIA POLÍTICA. Roteiro: Silvio Tendler, Antônio Paulo Ferraz, Francisco Quental; Direção: Silvio Tendler; Montagem: Francisco Sérgio Moreira, Gilberto Santeiro. Belo Horizonte: Terra Filmes, 1980. 35mm, 3.148m, 110min., sonoro, s/legenda.

RÁDIO AURIVERDE: A FEB NA ITÁLIA. Roteiro e direção: Sylvio Back; Montagem: Francisco Sérgio Moreira. Curitiba e Rio de Janeiro: Sylvio Back Produções Cinematográficas e Embrafilme, 1991. 35mm, 70 min., sonoro, s/legenda.

REVOLUÇÃO DE 30. Roteiro e direção: Sylvio Back; Montagem: Laércio Silva. Curitiba: Sylvio Back Produções Cinematográficas, 1980. 35mm, 2.755m, 122 min., sonoro, s/legenda.

1930 – TEMPO DE REVOLUÇÃO. Roteiro: Sérgio Augusto; Direção: Eduardo Escorel; Edição: João Henrique Jardim. São Paulo: Cinefilmes, 1990. Videoteipe, 48 min., sonoro, s/legenda.

32 – A GUERRA CIVIL. Roteiro: Sérgio Augusto; Direção: Eduardo Escorel; Edição: Aritanã Dantas. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1993. 35mm, 48 min., sonoro, s/legenda.

35 – O ASSALTO AO PODER. Roteiro: Sérgio Augusto, Eduardo Escorel, Paulo Sérgio Pinheiro; Direção: Eduardo Escorel; Montagem: Pedro Bronz. Rio de Janeiro,

São Paulo: Tatu Filmes, Brasil 1500, Cinefilmes, 2002. 35mm, 100 min., sonoro, s/legenda.

FILMES BIOGRÁFICOS DE FICÇÃO

BAILE PERFUMADO. Direção: Paulo Caldas, Lírio Ferreira; Roteiro: Hilton Lacerda, Paulo Caldas, Lírio Ferreira; Montagem: Vânia Debs; Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Eletrobrás, Banco do Nordeste do Brasil, 1997. 35mm, 2.500m, 93min., sonoro, s/legenda.

CHATÔ, O REI DO BRASIL. Direção: Guilherme Fontes; Roteiro: Guilherme Fontes, Matthew Robbins, João Emanuel Carneiro. Rio de Janeiro: Zoebra Filmes, 2015. DCP, 102min., sonoro, s/legenda.

ETERNAMENTE PAGÚ. Direção: Norma Bengell; Roteiro: Norma Bengell, Márcia de Almeida e Geraldo Carneiro; Montagem: Dominique Paris; Rio de Janeiro, São Paulo: Flai Cinematográfica, Sky Light Cinema, Maksoud Plaza, Embrafilme, 1988. 35mm, 2.850m, 100min., sonoro, s/legenda.

GETÚLIO. Direção: João Jardim; Roteiro: George Moura. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2014, DCP, 140min., sonoro, s/legenda.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE. Roteiro e direção: Nelson Pereira dos Santos; Montagem: Carlos Alberto Camuyrano; Rio de Janeiro: L.C. Barreto, Regina Filmes, Embrafilme, 1984. 35mm, 4.740m, 173min., sonoro, s/legenda.

O CASO DOS IRMÃOS NAVES. Direção: Luís Sérgio Person; Roteiro: Luís Sérgio Person e Jean-Claude Bernardet; Montagem: Glauco Mirko Laurelli; São Paulo: MC Produção e Distribuição Cinematográfica; Lauper Filmes Ltda, 1967. 35mm, 2.395m, 85min., sonoro, s/legenda.

OLGA. Direção: Jayme Monjardim; Roteiro: Rita Buzzar; Montagem: Pedro Amorim; Rio de Janeiro: Globo Filmes, Lumière, Nexus Cinema, Europa Filmes, 2004. 35mm, 3850m, 141min., sonoro, s/legenda.

PARAHYBA, MULHER MACHO. Direção: Tizuka Yamasaki; Roteiro: Tizuka Yamasaki e Joffily Filho; Montagem: Lael Rodrigues. Rio de Janeiro: CPC - Centro de Produção e Comunicação Ltda, Embrafilme, Sky Light Cinema, 1983. 35mm, 2.424m, 88min., sonoro, s/legenda.

SONHO SEM FIM. Direção: Lauro Escorel Filho; Roteiro: Walter Lima Jr., Nelson Nadotti; Montagem: Gilberto Santeiro. Rio de Janeiro: Cinefilmes, Eduardo Escorel. 1986. 35mm, 2.650m, 119min. sonoro, s/legenda.

NEM SANSÃO NEM DALILA. Direção: Carlos Manga; Roteiro: Victor Lima; Montagem: Carlos Manga e Waldemar Noya. Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., 1954. 35mm, 2465m, 90min., sonoro, s/legenda.

ANEXO III – FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS*Getúlio Vargas – glória e drama de um povo*

Produtora: Cinematográfica Maristela
Produção: Mario Audrá Junior; Alfredo Palácios
Direção: Alfredo Palácios
Roteiro: Alfredo Palácios
Montagem: José Cañizares
Direção de fotografia: Ferenc Fekete
Direção de som: Felix Braschera
Narração: Juliano Randal
Música: José C. Viana
Acervos consultados: Museu Histórico Nacional; Agência Nacional
Ano de produção: 1955
Ano de lançamento: 1956

Revolução de 30

Produtora: Sylvio Back Produções Cinematográficas; Usina de Kyno
Direção: Sylvio Back
Argumento e roteiro: Sylvio Back
Comentadores críticos: Edgar Carone; Boris Fauto; Paulo Sérgio Pinheiro
Assistente de direção: Maraidith Flores
Som direto: Miguel Sagatio
Montagem: Laércio Silva
Efeitos: Truca
Consultores de imagem: Carolos Roberto de Souza; Cosme Alves Netto; José Carvalho Motta; Jurandir Noronha; Valêncio Xavier; Antonio Jesus Pfeil; Miche; do Espírito Santo; Oldemar Blasi; Anita Murakami.
Pesquisa musical e arquivo fonográfico: Jairo Severiano

Acervos consultados: Fundação Cinemateca Brasileira; Cinemateca do Museu de Arte Moderna; Cinemateca do Museu Guido Viaro; Arquivo Leuenroth UNICAMP; Fundação José Augusto; Primo Carbonari; Coleção Estevão Rainer Harbach; CPDOC Fundação Getúlio Vargas; Museu de Imagem e do Som – RJ; Museu Paranaense; Departamento do Filme Cultural da EMBRAFILME; Edgar Carone; Arquivo de Aécio de Andrade.

Ano de produção: 1980

Ano de lançamento: 1980

Imagens do Estado Novo 1937-45

Produtoras: Brasil 1500; Tatu Filmes; Cinefilmes;

Produção: Cláudio Kahns

Direção: Eduardo Scorel

Argumento: Dulce Pandolfi

Roteiristas: Flávia Castro; Eduardo Scorel

Pesquisa de imagem: Antonio Venancio

Pesquisa de documentos escritos: Leticia Carvalho

Narração: Eduardo Scorel

Música: Hemerlino Neder; Newton Carneiro

Montagem: Pedro Bronz; Eduardo Scorel

Edição de som e mixagem: João Jabace

Coordenação de finalização: Marcelo Pedrazzi

Acervos de imagem: Acervo General Mourão Filho; Arquivo Helio Silva – Universidade Candido Mendes; Arquivo Nacional; Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro; British Movietone; Bundesarchiv; Centro Técnico Audiovisual Ministério da Cultura; Cinédia; Cinemateca Brasileira; Cinemateca do Museu de Arte Moderna; Filme Archive; Fox Movietone; Fundação Getúlio Vargas – CPDOC; Fundação Biblioteca Nacional; Fundação Gregório de Mattos; Getty Images; Global Imageworks; HBO; Hemeroteca Fundação Biblioteca Nacional; Iconographia Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais; ITN Source; Fox Films; Jornal do Comércio; Museu Hipólito

da Costa; O Estado de São Paulo; O Globo; National Film Archive – NARA; Photofest; The Screen Traveller; Transit Films; University of South Carolina; Fox Movietone.

Acervos de imagens familiares: Alves de Lima; Amadeo Boggio; Costa Bello; Castro Maia; Moura Monteiro; Peixoto Araújo; Soares Sampaio; Vasquez.

Fonte de pesquisa musical: Jairo Severiano, *Getúlio Vargas e a música popular*; Instituto Moreira Salles.

Ano de produção: 2005-2015

Ano de lançamento: 2016

ANEXO IV – SINOPSE DOS FILMES ANALISADOS

Getúlio Vargas – glória e drama de um povo

Realizado após o suicídio de Getúlio Vargas, este documentário reúne trechos de cinejornais sobre o presidente, inclusive cenas raras de uma reunião social realizada em 1921, quando Getúlio era Secretário da Agricultura do Governo Borges de Medeiros. Filme completamente desconhecido dos historiadores, é um dos primeiros documentários brasileiros composto essencialmente de imagens de arquivo (FREIRE, 2011, p. 45).

Revolução de 30

Revolução de 30 é um filme colagem de uma trintena de documentários e filmes de ficção dos anos 20, e alguns, inclusive, realizados posteriormente, mas cuja temática remonta àquela década, tão instigante quanto subestimada. [...] Documentário-ficção, *Revolução de 30* é a primeira incursão do cinema brasileiro, em termos de coletânea, ao vasto e desconhecido universo do disco e do cinema mudo políticos. E daí extrai um visual inédito e um sonoro rico em sátiras e críticas ferinas, que invadem o espectador com um misto de espanto, descoberta e curiosidade pelo seu próprio passado. Num país de amnésia crônica, a síntese do possível é flagrada pelo *Revolução de 30*: toda ambiguidade do Movimento de Outubro sobressai de corpo inteiro – uma contribuição alegremente assumida pelo filme (BACK, 2002, p. 77).

Imagens do Estado Novo 1937-45

Recorrendo a vasto material de arquivo, entre cinejornais, fotografias, cartas, filmes familiares e de ficção, trechos de diário e canções populares, o documentário reavalia a herança do período ditatorial de Getúlio Vargas (1937-1945). Através da comparação e análise desses registros heterogêneos, produzidos para fins diversos, da propaganda política à celebração familiar, o filme explora as diversas camadas da trama política do regime do Estado Novo, expondo suas fontes de inspiração externas, sua forma de funcionamento e contradições (TATU..., 2018, p. 4).

ANEXO V – IMAGENS COMPLEMENTARES

Figura 61: *O descobrimento do Brasil*, Victor Meirelles



Fonte: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Reprodução fotográfica de Lula Rodrigues (PRIMEIRA..., 2019).

Figura 62: *O descobrimento do Brasil*, Cândido Portinari



Fonte: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Reprodução fotográfica autoria desconhecida (A PRIMEIRA..., 2019).

Figura 63: Lula visita o mausoléu de Getúlio Vargas



Fonte: fotografia de Guilherme Santos – *Sul 21* (CUTRS, 2018).

Figura 64: extinção do Ministério do Trabalho, em 2019



Fonte: *Jornal Folha de São Paulo* on-line. Fotografia de Pedro Ladeira – *Folhapress* (LADEIRA, 2019).

Figura 65: o “verde-amarelismo” no impeachment de Dilma Rousseff



Fonte: *El País* on-line. Primeira fotografia de Sebastião Moreira – *EFE*; segunda fotografia de Nacho Doce – *Reuters* (EL PAÍS, 2016).

Figura 66: “verde-amarelismo” e intervenção militar na greve dos caminhoneiros, em 2018



Fonte: *El País* on-line. Fotografia de Leo Correa – AP (OLIVEIRA, A.; BETIM, F, 2018).