



RELICI

## A CRISE DO SEGUNDO GOVERNO VARGAS NO FILME *GETÚLIO*<sup>1</sup>

### *THE CRISIS OF THE SECOND VARGAS GOVERNMENT IN THE FILM GETÚLIO*

*Leonardo Ramires Munhoz*<sup>2</sup>

#### RESUMO

O artigo busca analisar como o filme *Getúlio* (2014), do diretor João Jardim, constrói uma representação sobre os momentos de crise percorridos pelo segundo governo de Getúlio Vargas. Para tanto, utiliza-se dos métodos desenvolvidos pela História Cultural, a partir do conceito de representação social, e das contribuições de historiadores que produziram análises sobre as relações entre história e cinema. O cinema possuiria a capacidade de recriar aspectos visuais e discursivos que permitem, não apenas a problematização sobre o passado, mas, a própria *escritura* do passado de maneira singular e relevante. Dessa forma, o filme de Jardim, utilizando de mecanismos técnicos e representacionais, constrói uma *escritura* fílmica sobre os momentos finais do governo Vargas, produzindo novas maneiras de ver e pensar os acontecimentos narrados.

**Palavras-chave:** Getúlio, cinema; segundo governo Vargas.

#### ABSTRACT

The article seeks to analyze how the film *Getúlio* (2014), by director João Jardim, constructs a representation of the moments of crisis experienced by Getúlio Vargas' second government. To this end, it uses methods developed by Cultural History, based on the concept of social representation, and the contributions of historians who produced analyses on the relationship between history and cinema. Cinema would have the capacity to recreate visual and discursive aspects that allow not only the problematization of the past, but also the writing of the past in a unique and relevant way. In this way, Jardim's film, using technical and representational mechanisms, constructs a filmic scripture about the final moments of the Vargas government, producing new ways of seeing and thinking about the narrated events.

**Keywords:** Getúlio, cinema, Vargas' second government.

---

<sup>1</sup> Recebido em 09/03/2025. Aprovado em 14/04/2025. DOI: [doi.org/10.5281/zenodo.15698673](https://doi.org/10.5281/zenodo.15698673)

<sup>2</sup> Centro Universitário Toledo de Araçatuba. [leomunhoz.3007@gmail.com](mailto:leomunhoz.3007@gmail.com).



RELICI

## INTRODUÇÃO

Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora vos ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História (Getúlio Vargas. *Carta-testamento*, 1954).

Getúlio Vargas foi, com certeza, um político notável na história brasileira. Com sua maneira personalista de fazer política, marcada pela persuasão e manipulação, seus quase vinte anos no comando do país, o levaram de presidente provisório a ditador, durante o Estado Novo, até voltar à presidência por meio de eleições democráticas, nos anos 1950. Suas palavras finais, planejadas e registradas na *carta-testamento*, e o seu suicídio, em 1954, evidenciam o contexto de crise política enfrentada em seu segundo governo (1951-1954).

Em 2014, sessenta anos após esse acontecimento definitivo para a história do Brasil republicano, o diretor João Jardim produziu o filme *Getúlio*, apresentando uma narrativa com os momentos finais do segundo governo de Getúlio Vargas, interpretado por Tony Ramos. A produção fílmica é construída a partir de uma recriação de cenas que evidenciam o agravamento da crise política enfrentada pelo presidente, principalmente após o atentado da Rua Toneleros, que visava Carlos Lacerda, interpretado por Alexandre Borges. Esse fato acaba por isolar ainda mais Vargas, fechado no Palácio do Catete, pois seus opositores o acusam de ser o mandante do crime, tendo em vista que membros da sua guarda presidencial, como Gregório Fortunato, vivido por Thiago Justino, estariam envolvidos no atentado. Nessa conjuntura, acompanhamos Getúlio em seu íntimo, seja por meio das relações familiares, principalmente com a filha Alzira, interpretada por Drica Moraes, ou por meio de seus pensamentos e temores, até o momento fatídico do suicídio.

Fica evidente que o filme *Getúlio* se caracteriza como uma produção de reconstituição histórica e que busca dialogar com os debates historiográficos sobre o período. Mesmo que qualquer filme possa ser considerado como histórico por estar inserido em um dado contexto (FERRO, 1992), há produções que se dedicam a



RELICI

construir suas narrativas ambientadas no passado. Dessa forma, segundo Morettin (1997), as produções cinematográficas de reconstrução histórica, utilizam estratégias representacionais para situar a narrativa em um determinado período histórico. Essas estratégias se consolidam na escolha do tema e da personagem principal, na indumentária, na construção de cenários e na localização espaço-temporal em que se desenrola a trama.

Nesse sentido, pela valiosa representação e escritura fílmica produzida pela película de João Jardim sobre o período de crise do governo Vargas, a produção cinematográfica torna-se o objeto a ser analisado pelo artigo. Busca-se compreender como a produção fílmica representa e constrói uma narrativa sobre o período, analisando os mecanismos técnicos e explicativos utilizados pelo diretor para simbolizar e dar sentido à representação.

Um dos caminhos mais promissores para a análise histórica de produções cinematográficas é o das representações sociais. Ao empreender uma renovação epistemológica, tanto em relação aos enfoques de análise como aos objetos de estudo, a história se beneficiou dos campos abertos por outras ciências sociais, como no caso das representações, desenvolvendo, na década de 1980, a História Cultural.

Deste modo, a utilização das representações sociais foi uma resposta dupla dos historiadores culturais, seja como negação da busca braudeliana pela totalidade histórica, ou, contra a redução marxista do imaginário e das mentalidades apenas ao campo da ideologia. De acordo com o historiador Roger Chartier (1991, p. 183), é necessário, ao superar tais paradigmas, “considerar os esquemas geradores dos sistemas de classificação e de percepção como verdadeiras ‘instituições sociais’, incorporando sob a forma de representações coletivas as divisões da organização social”. Sendo assim, permite a compreensão das várias formas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída e pensada pelos diferentes grupos sociais.

As representações sociais conseguem sobrepor-se ao mundo real, produzindo práticas sociais e exercendo força coesiva sobre os indivíduos; e, por outro lado, são percebidas como construções que conseguem manter a coerência em



RELICI

determinados grupos sociais, ao criar significados para o mundo social por meio de ritos, discursos, imagens, normas e símbolos.

Conjuntamente a renovação de paradigmas pela qual a história passou, novos objetos de estudo foram sendo empregados nas análises culturais, como foi o caso do cinema, principalmente a partir dos estudos pioneiros de Marc Ferro (1992). O historiador francês propôs um caminho epistemológico que considera as imagens como documentos históricos e não como evidências que devem ilustrar as fontes escritas, sendo, portanto, necessário pensar as imagens fílmicas como representações da sociedade. Tal abordagem permitiu a criação de uma ligação complexa entre história e cinema.

Com o conceito de representação, o cinema passa a ser entendido como uma construção social, carregada de sentidos e significados que remetem a um imaginário historicamente construído, tornando-se uma fonte histórica útil para compreender como o passado é representado, recriado e pensado, bem como sobre os novos significados atribuídos a ele em determinado contexto político e social.

O cinema como objeto cultural caracteriza-se pelo entrecruzamento de fatores sociais, econômicos, políticos e ideológicos que marcam uma ação e intenção ao encenar uma sociedade, pautando-se em construções históricas e utilizando de técnicas e de simbolismos para criar a narrativa. Além disso, as produções cinematográficas reconstróem aspectos sociais, políticos e culturais atribuindo novos significados e valores a acontecimentos históricos, portanto, a análise fílmica deve se dar “sobre as representações das relações sociais, em vez de procurar a imitação do passado até ao mais ínfimo pormenor na busca de anacronismos” (VALIM, 2012, p. 285). Tal análise deve buscar na trama as ideias que possibilitam a criação de sentidos para a obra, levando em consideração as distorções, valorizações e encobrimentos que o filme pode conter.

Dessa forma, percebemos o filme *Getúlio*, como um agente produtor de práticas sociais, de representações e de posições políticas, que cria uma leitura do passado, bem como, sobre a figura de Getúlio Vargas e de seu segundo governo.



RELICI

Propõe-se, assim, compreender as posições, estéticas e narrativas, tomadas pelo filme em frente aos acontecimentos históricos e a construção de ligações entre o passado e o contexto de produção do filme, almejando, dessa maneira, compreender a escritura do filme sobre a história.

### **CINEMA E A ESCRITURA FÍLMICA DA HISTÓRIA**

Desde os anos de 1970, o cinema deixou de ser desprezado pelos historiadores e passou a ser considerado como mais uma das inúmeras fontes utilizadas na escrita da História. Foi necessário, no entanto, a superação de certas convicções, como a que entendia o filme como apenas um entretenimento voltado para as massas populares; além da concepção positivista que influenciava muitos historiadores na escolha de seus conjuntos de fontes, privilegiando os documentos escritos.

As imagens em movimento demoraram a adentrar no universo da historiografia. Somente a partir das renovações epistêmicas empreendidas no campo da História, que possibilitaram a emergência de novos métodos de análise, de novas problemáticas e de novas fontes de pesquisa, que o cinema teve sua vez nas análises históricas. O historiador Marc Ferro, contribuindo para os debates, das décadas de 1960 e de 1970, sobre a diversificação e renovação das fontes históricas, mostrou que “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” (FERRO, 1992, p. 86). Dessa maneira, os filmes serão considerados como agentes sociais, pois notados pela sua aparente capacidade de reproduzir em imagens o real; pelo efeito que tais imagens possuiriam em marcar a memória individual e coletiva; e, enfim, pelo testemunho singular que produziriam, revelando mais do que aquilo que gostariam de mostrar (LAGNY, 2009).

Semelhantemente, as renovações desenvolvidas pela História Cultural, nos moldes propostos por Roger Chartier (1991), fizeram emergir novos olhares para as produções culturais. Ao renunciar a predileção pelo campo social, caro a muitos historiadores, para valorizar os desvios culturais produzidos em uma sociedade,



RELICI

ênfatiou mudanças na historiografia, a qual deveria ser realizada pela análise da construção cultural da realidade por meio das práticas culturais e das representações sociais (CHARTIER, 1991). Assim, a partir dessa renovação, os filmes serão considerados como produtos culturais que produzem significações sociais e históricas, realizando interpretações sobre o mundo, tornando-se, portanto, documentos utilizados em um número crescente de trabalhos no campo da história.

Ultrapassado o debate sobre o estatuto das imagens cinematográficas como fontes históricas, novos caminhos se constituíram na relação história e cinema, como o da produção e reflexão sobre o “domínio de uma história que se fará sob a influência do cinema e da imagem” (LAGNY, 2009, p. 100). Ou seja, a capacidade que as produções cinematográficas possuem em representar e interpretar o passado, bem como veicular conhecimentos históricos e historiográficos.

A produção fílmica não será apenas pensada como documento que revelaria o seu contexto de produção, mas, antes, como análise da forma que uma sociedade específica pensa e reflete sobre seu passado, sobre sua história. Ainda mais que as narrativas fílmicas, ditas históricas, possuem uma capacidade de fixar imagens e interpretações do passado nas pessoas, tendo em vista seu poder representacional de uma *realidade* que se mostra.

Os filmes, pois, nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história (LAGNY, 2009, p. 100).

Os filmes históricos podem apresentar duas dimensões: seja na produção de representações do passado e/ou na sua capacidade de construir uma escritura fílmica da história. As ficções históricas cinematográficas dialogam com a historiografia e com a memória social de uma determinada sociedade, na elaboração de sua escrita e interpretação sobre o passado, muitas vezes intervindo nos debates historiográficos e construindo novas leituras sobre versões oficiais da história e experiências do passado ainda mal explicadas, o que “coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado” (FERRO, 1992, p. 19).



RELICI

Essas produções fílmicas emergem da constante e constitutiva tensão entre as representações sociais e a linguagem técnica do audiovisual (NAPOLITANO, 2022). Desse modo, são produzidas a partir de uma forma de narrativa específica, a narrativa cinematográfica, que utiliza sons, cenários, discursos, enquadramentos, figurinos, tons, texturas, imagens, como signos e alegorias, entre outras estratégias que são escolhidas pelos realizadores da produção, encenando determinados acontecimentos ou processos históricos com intenções artísticas, políticas e/ou sociais, intervindo nas questões presentes no contexto de sua produção. “O cinema detém, por conseguinte, a vantagem de apreender simultaneamente o peso do passado e a atração do novo na história” (LAGNY, 2009, p. 105).

Um importante defensor da ideia de que as produções fílmicas possuem a capacidade de constituir em imagens e discursos uma *escrita* sobre o passado, foi o historiador Robert Rosenstone. Partindo de uma concepção da história enquanto *discurso*, Rosenstone, assim como outros pesquisadores, defendia a ideia de que os audiovisuais são formas discursivas de representação do passado (NOVA, 2009). De tal maneira, haveria semelhanças entre os filmes ficcionais que têm como matéria de encenação a história com os procedimentos historiográficos. Isso ficaria evidente na fase de pesquisa, onde realizadores e historiadores, escolhem e analisam fontes primárias e secundárias, interpretando e apresentando hipóteses e explicações sobre eventos, fatos e processos históricos. Assim, também, a montagem da narrativa é uma semelhança entre as duas formas de conhecimento, pois, tanto os diretores como os historiadores, decidem a maneira como irão apresentar a escritura sobre a história. As produções fílmicas e historiográficas podem atender a exigências e demandas sociais, pois dialogam com as problematizações da sociedade em determinados contextos políticos e culturais. Entretanto, não devemos esquecer das claras diferenças entre as duas *escrituras*, na qual o texto historiográfico, diferentemente da narrativa cinematográfica, valoriza os mecanismos de análise e epistemológicos em relação às estratégias de comunicação.



RELICI

No entanto, a capacidade singular dos filmes de ficção histórica em lançar novas perspectivas sobre os acontecimentos do passado, deve ser notada, pois conseguiriam, seja de forma linear ou multilinear, construir emoções e sensações, representar dramas, costumes, processos históricos, bem como a complexidade das relações humanas, que englobariam ideias, convicções, atitudes, ilusões, desejos e motivações. “A História como passado perdido, ‘real insuportável’ e experiência inatingível em sua totalidade se apresenta nos filmes como experiência totalizante de emoção e conhecimento acessível aos espectadores” (NAPOLITANO, 2022, p. 26).

### **A CRISE DO SEGUNDO GOVERNO VARGAS NO FILME *GETÚLIO***

Na primeira cena do filme *Getúlio*, ouvimos a voz do protagonista, com certo tom de mágoa e tristeza, ao mesmo tempo em que a imagem de seu rosto é apresentada em preto e branco, aparentando um homem cansado e abatido pelos acontecimentos.

O presidente narra sua trajetória política, declara que foi líder de uma revolução, governando o país por quinze anos e, para se manter no poder, prendeu e torturou opositores, censurou jornais, fechou o Congresso, impediu que eleições ocorressem, portanto, assume que foi um ditador. No entanto, diz não se arrepender, pois sempre governou para o povo. Deposto pelos militares, voltou a presidência por meio de eleições democráticas, resistindo as tentativas de deposição, porém, nos últimos meses seu governo vinha sendo acusado de corrupção, além de difamações realizadas pelo jornalista Carlos Lacerda, seu inimigo número um.

Após esse momento, percebemos com o desenrolar das cenas, que a produção fílmica se baseia na reconstrução de cenários, vestimentas, mobiliários e aspectos do passado que contribuem para a constituição de um *realismo histórico*. Utilizando de pesquisa histórica e locações no próprio Palácio do Catete, hoje o Museu da República, no Rio de Janeiro, a produção buscou dar maior veracidade e credibilidade à narrativa desenvolvida pela película.



RELICI

Além disso, o diretor constrói sentido para a história por meio da técnica empregada. Com a utilização da câmera quase sempre às costas de Getúlio, como se estivesse mostrando os bastidores daqueles acontecimentos, João Jardim cria para o filme um tom quase que documental, referência ao seu estilo mais frequente de atuação como diretor.

Os enquadramentos, em sua maioria planos fechados que enfocam os rostos dos personagens, destacando as emoções e as expressões, assim como, a trilha sonora dramática, combinam-se na narrativa e simbolicamente relacionam o desconforto, a incerteza, a preocupação e a angústia estampados nos semblantes de Vargas e dos integrantes de seu círculo íntimo ao contexto de crise de seu governo.

De forma semelhante, percebemos a atmosfera do filme carregada de tensões. O interior do Catete é representado, quase sempre, com as cortinas fechadas e as luzes, dos abajures e lustres, acesas, evidenciando a clausura, perigo constante e a ideia de ameaça ao poder presidencial. Sendo assim, o filme, com suas estratégias estéticas e técnicas de reconstrução histórica, “contribui para que determinadas imagens sobre o passado sejam consolidadas e/ou reelaboradas” (MORETTIN, 1997, p. 252). Dessa maneira, o filme representará os momentos mais críticos do final do segundo governo de Getúlio Vargas.

**Imagem 1 – Cena do filme que mostra Getúlio em momento de desespero e raiva.**



**Fonte: Getúlio (2014).**

Em 1954, a presidência de Getúlio enfrentava uma oposição ferrenha por parte de setores mais conservadores da sociedade e das Forças Armadas. Em um ambiente de grande conspiração, o partido União Democrática Nacional, a UDN,



RELICI

empregava violentíssima campanha contra Vargas, ordenando a deposição ou renúncia do presidente. No mês de fevereiro, após João Goulart, no comando do Ministério do Trabalho, propor medida para duplicar o salário-mínimo, Getúlio foi obrigado a substituí-lo, pois, coronéis e tenentes-coronéis do Exército assinaram um memorando opondo-se à reforma de Jango e a outras medidas do governo, evidenciando o descontentamento da oficialidade em relação aos baixos soldos e a incapacidade do governo de modernizar o equipamento militar. “O memorando dos coronéis em fevereiro e a campanha vingativa da UDN tinham enfraquecido o mínimo de apoio da classe média de que o presidente necessitava” (SKIDMORE, 2010, p. 173). Nesse cenário sedicioso, Vargas trocou seu ministro da Guerra por Zenóbio da Costa, no filme interpretado por Adriano Garib, conhecido pela sua defesa da legalidade e pela oposição ao comunismo.

Apesar da inexistência de uma base sólida para seu governo, Getúlio, o experiente político, se equilibrava no poder. Faltava, no entanto, à oposição um acontecimento suficientemente traumático que levasse as Forças Armadas a ultrapassar os limites da legalidade e depor o presidente (FAUSTO, 2015). Esse acontecimento foi o atentado contra Carlos Lacerda, que implodiria de vez o cenário político brasileiro.

O filme representa o atentado como sendo o início do fim do segundo governo Vargas. Na madrugada do dia 5 de agosto, na rua Toneleros, em Copacabana, acompanhamos um pistoleiro abrir fogo contra Lacerda, lutar e depois atirar no major Rubem Vaz, um dos jovens oficiais udenistas da Aeronáutica que se revezavam para proteger o jornalista. Ao longo da cena, acompanhamos Lacerda se refugiar, com seu filho, em seu prédio, de onde sai à rua com uma arma, trocando tiros com o pistoleiro que foge para um táxi, estacionado próximo do local. Carlos Lacerda fica levemente ferido no pé, enquanto o corpo morto do major fica exposto na rua.

Para Vargas, o tiro dado no pé do jornalista acaba por atingir as costas de seu próprio governo, como ele expressa no filme. Já que depois do atentado a oposição foi ainda mais dura e incisiva contra sua presidência, procurando “isolar a ameaça



RELICI

getulista, recorrendo para tal a uma campanha de aniquilamento político de seu principal líder, que é associado a tudo que possa ser considerado uma distorção do sistema democrático” (D’ARAÚJO, 1992, p. 137). O crime cometido fez com que as manifestações e a campanha pela renúncia de Getúlio ganhassem espaço no Congresso, na imprensa e nas ruas.

Lacerda, na posição de vítima, valeu-se do crime e da morte do major como armas políticas estratégicas contra Vargas. Ao utilizar de seu jornal, a *Tribuna da Imprensa*, e de sua influência sobre os meios de comunicação, produziu um verdadeiro espetáculo midiático contra o presidente.

Os editoriais da *Tribuna da Imprensa* se tornavam cada dia mais violentos, agora dramatizados na cabeça do povo pelo quase martírio do autor. Lacerda falava na rádio todas as noites, inventando novas injúrias para descrever os getulistas e suas proezas. A cada ataque, o envelhecido Vargas parecia recuar (SKIDMORE, 2010, p. 174).

Desde o início do governo Vargas, o jornalista, sem conseguir o golpe de Estado, apostou nos meios de comunicação como forma de desestabilizar a figura do presidente, denunciando ou forjando escândalos<sup>3</sup> com o objetivo de comprometer a administração do governo. “Bem desdobrados pelos jornais e pelo rádio, essas denúncias repercutiam durante semanas e aumentavam muito a pressão sobre o governo, além de corroer sua credibilidade e contribuir para o seu isolamento político e social” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 407).

No filme, Carlos Lacerda é representado como uma figura estridente, de traços populistas e obstinada em acabar com a figura pública e pessoal do presidente. Ele sabia utilizar as palavras e possuía um discurso erudito, mas incendiário, que promovia a intriga política. Assim, ao ser entrevistado por repórteres, diz que só um homem é o responsável pelo crime, que segundo ele, é o protetor dos ladrões e cuja impunidade lhe permite agir cometendo atos assim, esse homem seria Getúlio Vargas.

---

<sup>3</sup> Um exemplo de acusação feita contra o governo e que fez com que a maior parte da imprensa se voltasse contra Getúlio, foi o caso do jornal *Última Hora*. Lacerda acusou Samuel Weiner, dono do jornal, de receber facilidades na obtenção de empréstimos do Banco do Brasil, intermediado pelo governo. Apesar de uma investigação ter sido feita pelo Congresso, nenhuma ligação de Vargas com o caso foi comprovada.



RELICI

Em outra cena, ele utiliza da televisão para anunciar que Vargas já não pode ser considerado moralmente uma autoridade legítima.

Dessa forma, sua figura também encarna o golpismo. Na cena em que ele é carregado por soldados e passa por jornalistas com seu pé enfaixado, ao seu lado encontra-se o brigadeiro Eduardo Gomes, forte opositor ao governo Vargas. Os dois representam os setores político e militar que, com sua união, simbolizam a ligação entre as forças golpistas presentes tanto na época de Getúlio como nos anos de 1960.

**Imagem 2 – Cena em que Carlos Lacerda é carregado e ao seu lado está Eduardo Gomes.**



**Fonte: Getúlio (2014).**

O simbolismo que relaciona o movimento golpista com a figura de Carlos Lacerda, pode ser notado no filme, também, por meio das escolhas do diretor ao posicioná-lo em determinada cena. Quando o jornalista, após conversas com o vice-presidente Café Filho, busca apoio para a deposição do presidente no ministro da Guerra, Zenóbio da Costa, Lacerda, sentado, encontra-se em frente de um quadro que representa os militares que articularam e colocaram em prática o golpe que pôs fim ao regime monárquico, instaurando a república no Brasil em 1889. Ligando, dessa forma, o simbolismo golpista com a figura do jornalista.

Como a produção cinematográfica demonstra, a crise deflagrada pelo atentado, no entanto, possuía outras qualidades favoráveis à oposição udenista, encabeçada por Carlos Lacerda. A morte do major Rubem Vaz, insere parte das Forças Armadas no centro da crise política. A frase proferida por Eduardo Gomes, ao lado de Lacerda, de que os responsáveis não ficariam impunes, faz com que a Aeronáutica se transforme em uma força política contra Vargas “e a oportunidade era boa demais –



RELICI

sem muita conversa, os oficiais atropelaram a Constituição, subverteram a hierarquia militar e assumiram a condução de um inquérito por conta própria” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 409).

Apesar disso, nem todos os militares apoiaram os ataques contra Getúlio, muitos se mantinham na legalidade, pois eram favoráveis às propostas políticas e econômicas do presidente. Portanto, fica evidente que existiam concepções e perspectivas conflitantes no próprio seio das Forças Armadas. Segundo o historiador Boris Fausto (2015), pode-se notar a partir do fim do Estado Novo, a emergência de duas perspectivas político-econômicas que se disseminaram entre as três Armas, a nacionalista e a liberal-conservadora, também chamada pelos seus detratores de *entreguista*. Os nacionalistas, mais próximos de Getúlio Vargas, propunham um desenvolvimento baseado na forte industrialização do país, defendendo para isso a maior participação do Estado como regulador da economia e investidor em áreas estratégicas, como petróleo, energia, transporte e siderurgia. Já os *entreguistas*, defendiam uma menor intervenção do Estado na economia, não valorizavam a industrialização e, ao contrário, preferiam uma abertura maior ao capital estrangeiro, além da defesa de pautas moralistas e conservadoras, por isso, ligados aos partidários da UDN.

Podemos notar, assim, na cena em que militares se reúnem para discutir os acontecimentos recentes, enquanto muitos pedem a renúncia do presidente, outros defendem a legalidade, dizendo que a Constituição ainda estava em vigor. Seria necessário que a polícia apresentasse provas contra Vargas para, depois, se fosse o caso, tomar medidas mais drásticas.

Nas cenas iniciais em que Getúlio fica sabendo sobre o atentado, mesmo abalado, se mostra racional e busca a todo instante se desvencilhar das acusações e ordena que sua guarda pessoal seja dissolvida para melhor ser investigada, além de autorizar que membros da Aeronáutica organizassem o inquérito policial militar. Apesar das investigações terem sido iniciadas pela Polícia Civil, como o filme apresenta, a Aeronáutica montou todo um aparato investigativo na Base Aérea do



RELICI

Galeão, se transformando em um verdadeiro poder paralelo, inclusive, chamado pelos getulistas de *República do Galeão*.

Com as investigações, descobre-se que a arma utilizada pelo pistoleiro era do mesmo calibre das utilizadas pela guarda presidencial. Além disso, chega-se até o taxista, que fazia ponto próximo ao Palácio do Catete, que denuncia o nome de Climério de Almeida, guarda pessoal do presidente da República, como um dos participantes do atentado. Não demora até que os membros da investigação cheguem até o chefe da guarda, Gregório Fortunato.

Enquanto Getúlio buscava defender-se dos ataques da oposição, no plano político-partidário, o Congresso fervilhava de debates acalorados entre os deputados governistas e os contrários ao governo. Os ataques mais acirrados e eficazes partiam da ala dominante da UDN conhecida como *banda de música* (FAUSTO, 2006), formada por políticos como Aliomar Baleeiro, Adauto Lúcio Cardoso, Bilac Pinto e pelo líder da oposição Afonso Arinos, interpretado por Daniel Dantas. Um dos temas acusatórios para legitimar a deposição de Vargas, seria uma possibilidade de autogolpe que atingiria a democracia, como ocorrera em 1937, com o golpe do Estado Novo. Dessa maneira, Arinos pronuncia um discurso que posiciona a renúncia de Getúlio como o remédio para a crise política enfrentada pelo Brasil naquele momento, no entanto, segundo o deputado, não seria essa a disposição do presidente que “teria o gosto pelo poder”.

Em uma discussão entre Afonso Arinos e o líder do governo, Gustavo Capanema, percebemos essa desconfiança em relação ao presidente e sua disposição para o autoritarismo. Arinos o acusa de ser culpado pelo crime e mesmo com a oposição dos jornais, que apresentam os fatos do atentado cotidianamente, Getúlio não renunciaria e estaria planejando um novo golpe para se manter no poder, pois ele seria “incompatível com o regime democrático”. Capanema responde que isso seria impossível, já que as eleições presidenciais haviam sido marcadas. Arinos, então, retruca: “Deputado, ditador é como mau caráter, não muda só tira férias”. De fato, Vargas possuía um feitio de mando. “Propenso a soluções autoritárias, confiante



RELICI

no poder pessoal, escolado em golpes e levantes, ele simplesmente não sabia atuar num ambiente democrático” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 402).

A responsabilidade de Getúlio como mandante do crime, apesar de ser utilizada de forma obsessiva pela oposição e, em específico por Carlos Lacerda, tanto nos meios de comunicação como nos discursos proferidos pelos deputados, não ficou comprovada pelo inquérito. Ficando claro que Vargas não tinha conhecimento direto sobre o atentado, até porque, o presidente, não concordaria com uma ação tão mal organizada. Dessa forma, “mesmo seus inimigos mais irredutíveis, passado o calor da hora, reconheceriam que esteve alheio aos acontecimentos, quando mais fosse porque a insensatez não se incluía entre seus defeitos” (FAUSTO, 2006, p. 187).

No entanto, a situação se complicaria ainda mais para o presidente, quando o coronel Scaffa, interpretado por Alexandre Nero, que comandava o inquérito da Aeronáutica, entra no Palácio do Catete para revistar os armários e aposentos de Gregório, enquanto ele se encontrava preso sob interrogatórios marcados pela violência. Os arquivos retirados e, depois, liberados para a imprensa, mostraram que existia “mesmo muita corrupção em volta de Getúlio. As transações ilegais aconteciam em larga escala, estavam envolvidos inúmeros assessores e figuras públicas, além de pelo menos um membro de sua família – o filho Manuel Vargas” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 409).

Nesse contexto, a produção de João Jardim construirá a figura de Getúlio como um homem velho e cansado, relacionando sua condição ao próprio enfraquecimento do governo. Tais características são evidenciadas na cena em que Vargas tem dificuldade em amarrar seus sapatos e precisa da ajuda da filha Alzira. Ao mesmo tempo, a preocupação constante em seu semblante o faz pensar no que lhe ocorreria caso houvesse uma tentativa de golpe contra ele. Suas noites são acompanhadas por pesadelos nos quais está sendo preso por forças militares.

A reclusão do presidente no Palácio do Catete, em seus últimos dias, representa o isolamento político do governo Vargas, tendo em vista que a opinião pública se encontrava contra ele, aumentando as vozes dos brasileiros que queriam



RELICI

a sua renúncia, como é visto nas cenas em que populares, próximo ao Catete, manifestam-se pedindo a saída do presidente. Em outro momento do filme, Getúlio em viagem a Belo Horizonte, é vaiado até chegar ao seu destino. Nesse contexto conturbado, outras propostas de renúncia ao presidente foram realizadas, todas elas recusadas por Vargas, que afirmava só sair morto do Palácio.

Ao mesmo tempo, num clima de desagregação do poder e de perigo potencializado pelas ofensivas das Forças Armadas que, com a assinatura por parte de vários generais de uma carta, exigiam a renúncia de Vargas, o Catete passou a ter uma atmosfera de guerra, com metralhadoras, trincheiras e sacos de areia para defesa local e proteção do presidente.

Na madrugada do dia 24 de agosto, Vargas convocou uma reunião com seus ministros e familiares próximos. Nela alguns ministros, defendiam a renúncia, enquanto outros, eram favoráveis a resistência armada contra os golpistas, assim como Alzira. Entre falas acaloradas, percebemos Getúlio pensativo, seu semblante preocupado e seu rosto cabisbaixo.

**Imagem 3 – Cena da reunião convocada por Vargas.**



**Fonte: Getúlio (2014).**

Buscando uma solução e, ao mesmo tempo, defender sua honra e seu nome, Getúlio pede para os ministros militares manterem a ordem e o respeito à Constituição, estando disposto a solicitar uma licença, afastando-se para que as investigações fossem apuradas e os responsáveis encontrados. No entanto, assevera que se tentarem um golpe, estaria disposto até mesmo ao sacrifício, e os opositores só levariam dali o seu cadáver.



RELICI

Enquanto Getúlio descansava em seus aposentos, Lacerda e os antigetulistas festejavam, comemorando não apenas a licença, mas a *deposição* do presidente. Contudo, o descanso de Vargas foi curto. Informado de novos fatos, como a intimação de seu irmão para depor na Base Aérea do Galeão, da traição de seu ministro da guerra, Zenóbio, que afirmou que a licença era definitiva, além da forte pressão da cúpula militar pela renúncia, o sacrifício de sua vida ganhava tons reais, porque segundo ele: “vivo eu não me entrego”.

A partir disso e com uma construção de cenas carregadas de tensão, o filme encena o último ato de Getúlio Vargas. Após posicionar sua carta-testamento ao lado da cama, Getúlio se suicida com um tiro de revólver disparado contra seu coração. O silêncio toma conta da narrativa. Seu suicídio acaba por virar o jogo e mudar a sorte da oposição antigetulista, “que, desnorteada, viu escapar a oportunidade de acirrar a crise, desmoralizar o presidente com a renúncia e abrir caminho para o golpe militar – foi o último triunfo político de Getúlio” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 411).

Já que o suicídio de Vargas desencadeou uma intensa mobilização popular, que “nutria-se das exortações contidas na carta-testamento, lançada ao ar logo após sua morte” (FAUSTO, 2006, p. 191), o que levou multidões a atacarem as sedes dos principais jornais da oposição, como a *Tribuna da Imprensa*, e a embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro, símbolo máximo das forças imperialistas que prejudicavam o Brasil.

Para construir essa atmosfera carregada de sentimentos e inserir o espectador no contexto de comoção da época, o filme utiliza imagens reais de arquivo, que documentam o luto e a angústia da população no velório e no cortejo fúnebre do presidente. Tais imagens apresentam o choro, a comoção e o desespero, evidenciando que a figura de Vargas possui um forte apelo emocional sobre o povo, talvez pela construção histórica de sua figura como defensor dos humildes e dos direitos dos trabalhadores, corporificado como o *pai dos pobres*.

A produção cinematográfica quando revisita o passado, produz questionamentos sobre o próprio contexto de sua criação. Dessa forma, com a



RELICI

representação sobre a crise do governo de Getúlio Vargas, o filme de João Jardim constrói uma justaposição de temporalidades. O diretor acaba por espelhar a crise do governo Vargas ao início da crise percorrida pelo governo de Dilma Rousseff. Assim como o governo de Getúlio, o governo Dilma, enfrentou uma crise política desencadeada por problemas econômicos e pelas denúncias de corrupção, assim como manifestações de largos setores políticos e sociais contrários ao seu mandato. Relação, também, possível, na medida em que foram dois políticos que se constituíram e se elegeram na defesa do desenvolvimento baseado no Estado e do bem-estar social, buscando atingir principalmente as classes trabalhadoras. Entretanto, se valendo de relações políticas conflitantes e contraditórias para se manter no poder, exemplo claro disso, foram as escolhas para vice-presidentes.

E, dessa maneira, a produção fílmica demonstra a intimidade com o poder e retrata o seu significado e a complexidade das relações políticas. De acordo com o diretor, em entrevista<sup>4</sup>, o filme foi concebido para tentar explicar como o país funciona e como nos relacionamos com a política e, assim, não haveria ninguém que, ao ser eleito, resolveria todos os problemas do Brasil. O filme, portanto, se constitui como reflexão sobre o passado e o presente, levando em consideração uma consciência histórica e, por isso, se torna uma fonte histórica, “não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir” (LAGNY, 2009, p. 110).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de João Jardim produz uma escritura fílmica sobre o segundo governo de Getúlio Vargas, baseando-se em elementos narrativos e técnicos que, ao utilizar das análises historiográficas por meio da pesquisa realizada pelos produtores, constrói uma interpretação e releitura sobre os momentos finais de Vargas na presidência. Com a reconstituição de personagens, figurinos, cenários da época

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/o-getulio-de-joao-jardim/>.



RELICI

retratada e o emprego de técnicas próprias do documentário, a produção busca construir um *realismo histórico*, visando demonstrar a grandiosidade e a complexidade da história do país.

O filme demonstra as relações políticas que escapam do controle do próprio presidente, evidenciando a complexidade do contexto em que Vargas estava inserido, porque marcado por grupos de oposição e movimentos golpistas, que arquitetaram uma forte campanha antigetulista, utilizando da mídia e da discordância das Forças Armadas para produzir a instabilidade política, que levou Getúlio ao suicídio.

Sua morte não permitiu que um golpe de estado ocorresse, pois levou às ruas uma população comovida pelo ato e pelas últimas palavras de Getúlio, que frearam as investidas golpistas, como o filme demonstra em suas últimas cenas. No entanto, o golpe seria desferido dez anos mais tarde contra um herdeiro político de Vargas, João Goulart, o que colocou fim ao regime democrático no país e instaurou uma ditadura que cassou, torturou e assassinou opositores do regime.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Carta Testamento** – Getúlio Vargas, 1954. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/getulio-vargas/carta-testamento-de-getulio-vargas>>. Acesso em: 10 de out. de 2024.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**, v. 5, p. 173-191, 1991.

D'ARAUJO, Maria Celina. **O segundo governo Vargas 1951-1954: democracia, partidos e crise política**. São Paulo: Ática, 1992.

FAUSTO, Boris. **Getúlio Vargas: o poder e o sorriso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2015.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GETÚLIO. Direção: João Jardim. Brasil: Globo Filmes, 2014.



RELICI

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da Unesp, 2009.

MORETTIN, Eduardo. A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949). **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, v. 5, p. 249-271, 1997.

NAPOLITANO, M. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história. **História: Questões & Debates**. Curitiba v. 70, n. 1, p. 12-44, jan./jun. 2022.

NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da Unesp, 2009.

O GETÚLIO de João Jardim. **Papo de Cinema**, 9 de maio de 2014. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/o-getulio-de-joao-jardim/>>. Acesso em: 20 de nov. de 2024.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil**: de Getúlio a Castello (1930-1964). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion (org.); VAINFAS, Ronaldo (org.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.