***GETÚLIO (2014):* O MODELO DA ESTRUTRA NARRATIVA DA REDE GLOBO E GLOBO FILMES**

Ana Lívia Lourenço Ferreira

Graduada em Licenciatura em História pelo Instituto Federal de Goiás

analivialourencoferreira@hotmail.com

1. **Introdução**

As narrativas audiovisuais se dispõem como documentos de análise aos historiadores, é importante considerar que devido à forte demanda mercadológica os filmes são produzidos e chegam ao público em larga escala. O Brasil a partir da década de 70 entra para o que se denomina de “Cinema de Retomada”, passando a novamente ter leis de incentivo destinadas a cultura, e a partir de 1998 passa a contar com a produtora Globo Filmes em circulação. Dentre as obras que contam com a parceira dessa empresa, temos o filme Getúlio do ano de 2014, com a direção de João Jardim. A narrativa do filme circunstância os últimos 19 dias de vida do presidente Vargas, contemplando ações que levaram o presidente ao seu suicídio em 24 de agosto de 1954.

Buscando problematizar essa fonte fílmica, nos propomos a tentar entender como sua narrativa se desenvolve em diálogo com os modelos de estrutura delimitados pela Rede Globo e Globo Filmes. É de suma importância entendermos qual o lugar social do Grupo Globo, o que irá refletir em seus modos de trabalho e como dialogam e se posicionam no tempo presente, pois precisamos considerar que o audiovisual se situa como uma escrita da história, ou seja por meio delas os veículos midiáticos globais se colocam nas lutas do tempo presente.

Afim de buscar entender a recepção do filme aparecem as críticas cinematográficas, as quais realizam diálogos do filme com o tempo presente e problematizam sua vinculação com o Grupo Globo e qual a influência disso para a narrativa fílmica. As críticas nos permitem observar as diversas camadas de leitura, entendendo que o leitor também é um coprodutor de significados da obra.

A partir dos pontos expostos tentaremos entender melhor como se elabora a história do cinema brasileiro, a relação desse campo ficcional que busca elaborar suas narrativas a partir do campo histórico, e como o Conglomerado Global se constitui a partir dessas referencias e elabora suas narrativas influenciando em obras como *Getúlio (2014),* um personagem tão importante para a política nacional, e que ainda influencia na contemporaneidade por meio do discurso de obras fílmicas como essa. O Grupo Global se posiciona como um dos veículos midiáticos com maior visibilidade do cenário nacional, sendo assim esse trabalho historiográfico buscara entender a sua estrutura narrativa a partir do filme Getúlio, não perdendo de vista considerar o simbolismo e historicidade contidos na mesma.

1. **Justificativa**

**2.1 Cinema e História**

O cinema como outros meios audiovisuais ganharam legitimidade no campo da História a partir da expansão das fontes no século XX. Com a essa ampliação contemplando os meios audiovisuais, os historiadores voltam seu olhar para essa possibilidade de documento histórico, cabe ressaltar que os pioneiros no uso do cinema como fonte foram Marc Ferro e Pierre Sorlin. Pensando nisso, Rossini (2006), observa como a televisão e cinema buscam na História um ambiente para suas narrativas, de modo que esses se constituem como uma representação, obras de ficção.

Rossini (2006), expõe qual o papel do historiador ao analisar o cinema, sendo que o mesmo não deve procurar na obra cinematográfica uma reconstituição histórica, ao invés disso cabe a ele perceber os discursos produzidos sobre o passado. A partir do momento em que se propõe investigar um filme, deve-se questionar o lugar de fala de quem realizou o filme, qual o enfoque foi dado, porque a escolha de tais fontes, quais os fatos selecionados, quais as implicações das mudanças dos conteúdos históricos, sendo que tudo isso junto leva a um discurso no presente. Napolitano (2004), reforça o quão importante é entender as adaptações, omissões e falsificações no filme, sendo que o que menos importa é saber se esse foi fiel ou não a História. As fontes audiovisuais constituem-se então enquanto produtoras de discurso histórico e como interpretes do passado.

Napolitano (2004), aponta que para Pierre Sorlin, Eduardo Morettin e Alcides Ramos, o historiador deve partir do próprio filme, de seus significados internos, os quais resultam na base ideológica de representação do passado. Ao se problematizar o que diz e como diz no filme, deve haver uma crítica sistemática que dê conta da fonte histórica e do seu conteúdo. De acordo, com Napolitano (2004) é importante buscar diálogos do filme analisado com outros documentos, discursos históricos e materiais artísticos por exemplo. A isso se dá o nome de dialogismo, conceito o qual Bakhtin desenvolve e diz que diversos discursos dialogam e se inter-relacionam, ocasionando uma percepção de mundo. Nas palavras do autor,

A relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano do sentido (não como objeto ou exemplo linguístico), entabularão uma relação dialógica. (BAKHTIN, 2003, p. 346-347)

Ramos (2002) aponta como Marc Ferro é um pioneiro em mostrar como os filmes ficcionais podem ser pensados como documento histórico. No que se refere aos pensamentos de Ferro tais filmes podem produzir uma contra análise da sociedade, sendo que o mais importante do filme de ficção está em sua capacidade de dialogar com o presente, mediante isso a chamada Nova História, que busca romper com o positivismo, acaba por incorporar os filmes de ficção como documentos históricos.

Pierre Sorlin ainda vai além dos pensamentos de Ferro, ao refletir acerca dos filmes de ficção, pois propõe pensar não somente o que o filme pretende dizer, mas como ele diz e como diz, constituindo uma análise do discurso. Ramos (2002) nos aponta como os filmes podem trazer consigo discursos de fala do tempo presente, ou seja, podemos pensar como os realizadores, por meio de seus lugares sociais, se posicionam a partir de determinados temas.

**2.2 Filme *Getúlio (2014)* e a estrutura narrativa da Rede Globo e Globo Filmes**

*Getúlio* é um filme lançado em 1º de maio de 2014 com direção de João Jardim, tendo nessa obra cinematográfica sua estreia na ficção. Como diretor conduziu os filmes Janela da Alma (2002), Pro Dia Nascer Feliz (2007), Lixo Extraordinário (2009) e Amor? (2010). Cabe citar que antes disso Jardim atuou em outras funções como editor da série Agosto (1993) da Rede Globo.

Pensando acerca da estrutura narrativa da Rede Globo e Globo Filmes, observa-se que “narrativas carregam simbolismo e historicidade, ao recorrerem às convenções e outros elementos dos repertórios culturais nos quais nasceram.” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 272). Ricoeur (1994) já nos chamava a atenção para que “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal” (RICOEUR, 1994, p. 15). As obras audiovisuais se manifestam como escritas audiovisuais da história, e as mesmas buscam na “cultura histórica” sua matéria prima de trabalho. O termo entre aspas é cunhado por Rusen (2007), o qual se refere as produções que uma sociedade desenvolve acerca das suas experiências no tempo, as narrativas televisivas e fílmicas se enquadram nessas elaborações sociais. Nas próprias palavras do autor,

A cultura histórica nada mais é, de início, do que o campo da interpretação do mundo e de si mesmo, pelo ser humano, no qual devem efetivar-se as operações de constituição de sentido da experiência do tempo, determinantes da consciência histórica humana. (RUSEN, 2007, p. 121)

Pensando sobre a estrutura narrativa adotada pelo Conglomerado Globo[[1]](#footnote-1) não podemos perder de vista que as obras estéticas se inserem em uma lógica de mercado, ou seja, os produtos globo são feitos tendo por referência uma “visão de mercado”. Santos e Cardoso (2011) apontam que tal empresa se insere no ramo dos filmes a partir de 1998, tendo por referência um cinema de retomada no Brasil, de modo que o cinema que antes influenciou na estética televisiva na década de 1970, passa agora a buscar nas obras televisivas os referencias estéticos, técnicos e linguísticos. Sobre isso Rossini (2014) diz que,

Afinal, se fazer um cineminha foi a forma de melhorar a qualidade estética da TV brasileira e garantir de vez o público para os produtos audiovisuais ficcionais televisivos, nos anos 70, talvez inverter a moeda seja a forma atual de revisar a linguagem do cinema nacional e, assim, reaproximá-lo daquele público que o Padrão Globo de Qualidade pedia: a classe média brasileira, sempre conservadora em sua moral e gosto estético. (ROSSINI, 2014, p. 32-33)

As obras midiáticas se desenvolvem a partir de uma determinado “Padrão de Qualidade”, e com relação aos filmes existem objetivos de divulgação e uso traçados, pois

A estrutura das Organizações Globo, principalmente a da Rede Globo de Televisão, ajuda a divulgar os filmes: são feitas matérias de bastidores enquanto o filme está em produção e entrevistas com atores ou diretores, que são exibidas em telejornais e outros programas e, quando do lançamento no cinema, propagandas são inseridas nos intervalos da programação. Além disso, as produções contam com o apuro técnico característico da emissora, que, desde a década de 1970, estabeleceu um “padrão de qualidade” alto. Após encerrar a carreira no circuito exibidor e de ser lançado para consumo doméstico, o filme ganha espaço na grade da TV – O Auto da Compadecida e Caramuru foram inicialmente apresentados como micros séries. (SANTOS; CARDOSO, 2011, p. 76)

Stam (2009) já pensava como o cinema contemporâneo passa a ser entendido como um *continuum* da televisão, a partir disso podemos pensar como as obras da Rede Globo e Globo Filmes acabam entrelaçando suas narrativas, fatores esses condicionados por exemplo por uma ótica mercadológica. Pois, segundo Duarte (2013),

[...] a construção do que hoje se chama Padrão Globo de Qualidade, para além dessa infraestrutura competente e capacitada, está estreitamente ligada, como não poderia deixar de ser, ao setor produtivo da emissora, responsável pela realização da maior parte dos programas de sua grade, cuja meta principal é o aumento do consumo de sua programação e dos produtos por ela ofertados ao mercado televisual, traduzido em termos de audiência e participação do telespectador. (DUARTE, 2013, p. 332)

Sabendo então como é cristalizado o perfil de narrativa do Grupo Globo e qual é seu objetivo principal, podemos nos questionar de como ficam as escolhas dos diretores nas obras. Em *Getúlio (2014),* temos que nos questionar de como o diretor consegue fazer suas leituras e interpretações na obra, entendendo que possui uma narrativa que deve ir de acordo com o que a empresa global propõe. Barthes pensa que,

O afastamento do Autor (com Brecht, poderíamos falar aqui de um verdadeiro «distanciamento», diminuindo o Autor como uma figurinha lá ao fundo da cena literária) não é apenas um fato histórico ou um ato de escrita: ele transforma de ponta a ponta o texto moderno (ou o que é a mesma coisa - o texto é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta). (BARTHES, 2004, p.3)

Cabe aqui a reflexão proposta por Barthes (2014) de que para o nascimento do leitor ocorrer, é preciso que a figura do autor desapareça na obra. Ao mesmo tempo devemos observar Jardim também como um leitor que ao se apropriar de diversas fontes, as internaliza e emprega no filme. Ou seja nos deparamos com uma questão complexa que requer uma análise em nossa pesquisa, buscar pensar como *Getúlio (2014)* se desenvolve pensando no nosso problema que é a narrativa da Globo Filmes e Rede Globo, e ainda tendo em vista como fica o papel do diretor nessa obra. Além do mais devemos pensar a própria história do cinema brasileiro, para entendermos nossa fonte.

**2. 3 Recepção**

Ramos (2002), pensando o processo de recepção e produção de significados do cinema, pontua como o crítico é capaz de influenciar a opinião do espectador. Sobre isso Gomes diz que,

Se a crítica de cinema tem uma função mediadora entre a obra e o leitor, ela aqui assume seu papel de informar e paralelamente de formar. Ramón Carmona (2002) esclarece que a crítica torna legível, compreensível aquele conjunto de signos por vezes desordenados, visto num filme e, desta forma, impõe ao leitor/espectador uma maneira de mirar e em consequência de entender e interpretar a obra. Ao “traduzir” o filme para o leitor, a crítica acaba por contaminar o processo interpretativo que este mesmo leitor e potencial espectador viria a fazer da obra experienciada. A significação “construída” (Bordwell, 1991) pela crítica através de um discurso plausível e justificado convence e contamina a avaliação do leitor sobre o filme. (GOMES, 2006)

Entretanto o autor também ressalta que não raramente o público escolhe assistir uma obra e diverge da opinião crítica. Sobre a função da crítica Cardoso (2011) aponta que essa “se situa numa tênue fronteira entre uma proposta de intervenção social e uma maneira de compreender a linguagem artística.” (CARDOSO, 2011, p. 251).

Barthes (2007), aponta que a crítica é uma metalinguagem, e sendo assim o papel da crítica não é descobrir verdades nas obras, mas sim elaborar uma linguagem que possua validade, sendo assim se elaboram significados. Ramos (2002) ressalta que os textos críticos são fontes que podem ser utilizadas pelo historiador, mas o mesmo deve entender as suas especificidades, o que tona possível o entendimento do texto em si.

Ramos (2006), nos diz como é preciso que ocorra o debate não somente da concepção e discurso das obras, mas também do seu consumo e apropriação por parte do público. Ramos (2006) afirma que, “A obra de arte cinematográfica só exerce a plenitude de seu papel histórico quando entra em contato com o público.” (RAMOS, 2006, p. 3).

Do mesmo modo que o discurso possui uma temporalidade, a recepção também se insere em um tempo. É preciso mapear as atitudes no tempo, Ramos (2006), considera que a perspectiva recepcional busca identificar as condições históricas que levaram o receptor da obra em um determinado período histórico. Ou seja, a mesma obra de arte é recebida de diferentes formas em diferentes momentos. O historiador deve buscar “transcender a própria obra e passar a compreender o modo como a película atuou sobre os seus receptores e como estes a assimilaram/interpretaram. A historicidade, desta forma, será percebida em sua plenitude.” (RAMOS, 2006, p. 5)

Pensando acerca do filme *Getúlio (2014),* nos deparamos com inúmeras críticas cinematográficas do mesmo. Pensando na recepção da obra cinematográfica a partir de suas críticas, algumas questões fazem-se importantes de debate. Zilberman (1989) em sua obra nos aponta como devemos pensar quem é a nossa crítica, essa é uma pergunta chave para o desenvolvimento do trabalho de investigação da recepção. Buscando refletir as proposições de Zilberman (1989) e relacionando com nosso problema, observamos que no século XXI vivemos permeados pelos meios de comunicação, o que facilita a veiculação e propagação de informações, como por exemplo as críticas cinematográficas. Sobre isso Ramos (2002) diz que,

É importante ter isso em mente: para que uma interpretação história possa desenvolver todas as suas potencialidades, o pesquisador deve estar atento, necessariamente, ao veículos de divulgação nos quais os artigos em foco foram publicados. Provavelmente, isso tornará possível o restabelecimento da diversidade/ complexidade do fenômeno da produção de significados. (RAMOS, 2002, p. 53)

Adorno (2002), já apontava a sua preocupação com a sociedade do consumo de massa, podemos pensar até que ponto os comentários cinematográficos não se tornaram críticas “fast food”, sendo produzidas em larga escala visando o consumo por parte do público, e consequentemente acompanhando o alto ritmo de lançamentos de filmes. Pensado sobre a estética da recepção no cinema Droguett (2007) nos diz que,

Falar de uma estética da recepção cinematográfica significa referir-se ao “espectador-receptor”, e não é o mesmo que assumir o ponto de vista institucional dos sistemas de produção midiática; o espectador é o consumidor de imagens, membro de uma “sociedade de consumo” ou de uma comunidade ideológica – grupo social que orbita o terreno da arte, aquele que aprecia a obra tal como esta é apresentada e se identifica principalmente com a ação que o espetáculo propicia. Sua relação com o novo está, de certa forma, regulada pela instituição midiática que possibilita tal reconhecimento. (DROGUETT, 2007, p .7)

A crítica de cinema virtual na última década se difundiu, e segundo pesquisas suas avaliações influenciam diretamente na bilheteria dos filmes. O portal Metrópoles em 2017 divulgou dados que os filmes bem e mal avaliados por websites de crítica americana como Metacritic (1999) e Rotten Tomatoes (1998), renderam respectivamente altos e baixos lucros. No caso do filme *Getúlio (2014)* podemos pensar como as críticas entendem o filme, e como o próprio público recebe e internaliza esses comentários, os quais são produtores de um discurso.

1. **Objetivos**

3.1 Objetivo Geral

O presente projeto de pesquisa apresenta como objetivos gerais:

* + 1. Problematizar como o Filme *Getúlio (2014)* se circunstancia a partir do modelo da estrutura narrativa da Rede Globo e Globo Filmes
    2. Contribuir para o avanço dos estudos dessa área, entendendo que tal problema e fonte carecem de pesquisas científicas.
  1. Objetivos específicos

O projeto apresenta como objetivos específicos:

* + 1. Pensar a relação dos campos da história e ficção, e como os mesmos são apropriados pela Rede Globo e Globo Filmes.
    2. Investigar como o filme *Getúlio (2014)* é elaborado sob influência de uma estrutura narrativa desenvolvida pela Rede Globo e Globo Filmes, tendo como conceito norteador o dialogismo.
    3. Problematizar as críticas cinematográficas do filme *Getúlio (2014)* tendo em vista os pressupostos da teoria da estética da recepção, e assim compreender como os discursos constroem a narratividade do Conglomerado Globo.

1. **Hipóteses**
   1. Assim como em *Getúlio (2014),* a Globo Filmes elabora suas narrativas tendo como referência as telenovelas produzidas pela Rede Globo, visando o mercado a serem destinadas do cinema à grade televisiva.
   2. Por meio de *Getúlio (2014),* observa-se que o Conglomerado Globo por meio de um “padrão de qualidade” de seus produtos audiovisuais, acabam tendo um posicionamento com o tempo presente e suas lutas.
2. **Pressupostos teóricos metodológicos**

É interessante buscarmos entender inicialmente o sentido da ficção frente à própria história, compreendendo uma breve trajetória historiográfica pertinente a esse tema.

White (2006),traz à tona como existem relações e diferenças entre a escrita histórica e a narrativa ficcional, de modo que a narrativa é utilizada também pelos historiadores, os quais se apropriam de componentes poéticos e retóricos em seu enredo. Ambas as formas narrativas são descritas como construções, caracterizam um discurso, sendo que demonstram segundo White (2006), uma verdade sob o ponto de vista de quem escreveu, afim de convencer o leitor.

Ginzburg (2007), esmiúça acerca de como costumeiramente os historiadores eliminam a ficção em suas narrativas. Buscando pensar as relações entre o verdadeiro (história) e o falso (ficção), Ginzburg (2007) esboça como o mito é uma imagem verdadeira dos usos e costumes, pois esses precisam ser críveis nessas narrativas, constituindo assim algo verossímil. A escrita de ficção desse modo, permite mapear testemunhos valiosos, pois tem como base a fantasia, sendo assim a obra ficcional constitui uma matéria de história. Para Ginzburg (2007), portando é cabível que se construa uma história verdadeira a partir de uma falsa.

Pesavento (2006), nos diz como a literatura utiliza o real como referente em sua narrativa. Nesse sentido, podemos pensar como a ficção, a qual pode se ambientar no vivido, elabora suas representações sobre o mundo. Sendo que, do mesmo modo que a ficção pensa e constrói acerca do real, tal qual faz a história enquanto disciplina. Sendo assim, qual a diferença entre história e ficção? Respondendo essa indagação Pesavento (2006) diz que o historiador atinge a verossimilhança, sendo que esse ao representar o passado busca atingir uma possível resposta sobre o seu problema, produzindo assim versões sobre a história.

Como objeto de estudo o historiador tem à disposição o mundo, considerando que esse é o lugar da ação humana. Sendo assim, a ficção expressa formas de pensar e agir, manifesta uma sensibilidade e consequentemente um discurso, e é justamente isso interessa o historiador, buscar analisar esses discursos. A partir disso, observamos como a ficção se apresenta como uma possibilidade de acesso ao imaginário de entendimento do social, constituindo um tipo de linguagem.

Como diz Pesavento (2006), o historiador não concebe um sentido fechado em suas fontes, ele ao contrário disso os descobre, e por conseguinte acaba conferindo um significado. A partir disso entendemos que, a ficção tem a liberdade de criar a partir de algo, já ao historiador lhe cabe o questionamento, investigação e o seu respectivo significar.

Pesavento (2006), pontua algo interessante, considerando que o historiador ao explicar as respostas de suas perguntas, acaba por inventar o passado, se situando em uma chamada ficção controlada. Essa é condicionada e regulada pelo trato com as fontes, pelo próprio ofício do historiador e por último as estratégias de argumentação ao reconstituir o tempo.

Como já dito por Pesavento (2006), a história e a ficção têm um mundo a sua disposição, devido ser nele que o indivíduo desempenha suas ações. Nesse sentido, surge o conceito de representação, o qual é utilizado segundo Pesavento (2006) diz, como um conceito elaborado mentalmente para explicar o mundo. As representações se colocam no lugar da realidade, sem se confundir com ela, mas se baseando nela. Sendo assim, para pensarmos a ficção precisamos compreender o conceito de representação.

Chartier (1991), compreende como a representação do real é elaborado por distintos grupos sociais, os quais tendem a legitimar um lugar social, e por consequência tendem a impor seus valores por meio de uma luta de representação, ocorrendo portando uma dominação no campo do simbólico. Ao dispor de todo um mundo enquanto representação, é preciso entender que essa é ligada a prática social. De modo que, a representação juntamente com a prática social resulta em uma identidade social. Sendo assim, a representação precisa ser entendida antes de mais nada como uma prática social

Ao pensarmos a representação segundo Chartier (1991), devemos entender não apenas em uma imagem presente e um objeto ausente. Mais que isso, é necessário compreender que a representação vem revestida de um discurso próprio, o qual advém de um lugar social como nos aponta Michel de Certeau (2002), autor que diz que as produções de discurso vem de um específico lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Esse lugar é capaz de modificar o modo de trabalho e o tipo do discurso do indivíduo, pois o lugar social em que esse está inserido pode permitir ou proibir determinadas problemáticas. Portanto, devemos segundo Chartier (1991) nos atentar para o lugar social do grupo e consequentemente pensar sobre as condições e processos dos que entendem, atuam e produzem sentido sobre o real, sendo essa ação claramente uma prática social constituindo uma representação coletiva.

Entendo que as falas advém de um lugar social especifico, devemos considerar que os discursos são impregnados de sentidos múltiplos, pensando nisso Lima (2017, aponta que para Bakhtin o ato de compreensão de uma obra já é uma resposta, uma ação responsiva. Buscando entender o espectador como elaborador de discurso, Gomes diz que,

O espectador, historicamente situado, molda e é moldado pela experiência cinematográfica, num processo dialógico sem fim. O conhecimento e a interpretação do processo cinematográfico deve, sem dúvida, levar em conta este diálogo que reconhece a participação concreta e ativa do espectador de filmes. (GOMES, 2005, p. 1142)

Buscando entender o dialogismo Lima (2017), esmiúça que os discursos estão permeados por outros discursos os quais se relacionam, e fazem com que o receptor elabore uma reação seja ela verbal ou não, a essa relação entre discursos se dá o nome de dialogismo. Entende-se portanto o enunciado como permeado de diversos outros enunciados e de que “nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito.” (STAM, 2009, p. 256) Para o projeto é importante buscar entender como as narrativas da Rede e Globo e Globo Filmes, são elaboradas pelos receptores do filme, a crítica cinematográfica.

Jauss (2002), apresenta que a recepção é formadora de sentido, sendo assim o leitor também é um co-produtor da obra de arte, aqui é importante considerar que esse sentido faz parte de um contexto histórico. Sendo assim, precisamos pensar quem é nossa crítica cinematográfica atual, como esse meio entende a obra, dentre outras questões. É preciso aqui buscar referenciais como Eagleton (1991), que busca entender a função do crítico a partir da expansão da esfera privada na Inglaterra em meados do século XVIII, considerando que a partir da institucionalização do crítico, o seu trabalho perde o caráter social.

Pensando no cenário nacional brasileiro, temos nossa fonte, o filme *Getúlio (2014).* Existem diversas críticas cinematográficas virtuais acerca do filme, e a partir da seleção de algumas buscaremos realizar uma análise tendo por pressupostos a teoria da estética da recepção. Pensando em como trabalhar com esse material, Silva aponta que,"

A principal arma teórica de Jauss é o princípio da pergunta e resposta, definido metodologicamente como dialético (estabelece-se por meio do diálogo com o texto) e filosoficamente como “horizonte” (reconstitui o horizonte de expectativas). Significa abordar a recepção da obra e o efeito por ela causado. O método contém três etapas: compreensão, interpretação e aplicação. A compreensão é fundamentada na lógica da pergunta e da resposta. Se o texto equivale a uma resposta, compreendê-lo significa chegar à pergunta à qual ele respondeu. Jauss transfere essa ideia para o plano histórico: a hermenêutica literária tem a tarefa de dar compreensão às obras do passado, reconstruindo o horizonte original. Por esse método, as três etapas são assim entendidas: o horizonte progressivo (compreensão) da experiência estética, que reconstitui a apreensão do texto através da leitura; o horizonte retrospectivo da compreensão interpretativa (interpretação), com a função de esclarecer detalhes, elucidar conjeturas e procurar sentidos, e leitura reconstrutiva (aplicação), conhecimento histórico, que localiza o texto na época, as mudanças por que passou e que provocou e o modo como foi assimilado no decorrer do tempo. (SILVA, 2014, p. 4)

Buscaremos a compreensão das críticas cinematográficas através do método dialético, tendo como processos do trabalho a compreensão, interpretação e aplicação. Ao mesmo tempo devemos cortejar nossa fonte fílmica, e reconhecer qual foi a conjuntura histórica que elaborou a ação de assimilação e interpretação do nosso receptor no tempo.

**6. Tipologia das Fontes**

A fonte selecionada para a investigação de nosso problema e elaboração de nosso projeto o filme Getúlio, lançado em 01 de maio de 2014, constituindo um documento de análise audiovisual. Dirigido pelo jornalista João Jardim, em sua primeira obra cinematográfica de ficção, conta com a produção executiva de Carla Camurati, coprodução de Globo Filmes, Copacabana Filmes, Fogo Azul Filmes e Midas Filmes, roteiro de George Moura, direção de fotografia de Walter Carvalho, trilha sonora original por Federico Jusid, nacionalidade brasileiro, duração de 100 minutos e distribuição feita pela Copacabana filmes.

Serão utilizadas críticas cinematográficas acerca do filme disponíveis em websites. Esses comentários se encontram em sites de grande circulação nacional como a Folha de São Paulo, Omelete, Adoro Cinema, C Cine 10, Botequim Cultural e Críticas de Filmes.

Por último, o trabalho se constituirá de textos que nos darão suporte à investigação das fontes, os mesmos serão apresentados na bibliografia desse projeto, sendo que serão incluídos novos debates no desenvolvimento do trabalho.

**7. Cronograma**

1. Primeiro semestre: Elaboração do primeiro capítulo; Leituras a respeito da história e ficção; Pensar acerca da estrutura narrativa da Rede Globo e Globo Filmes utilizando o dialogismo; Observar como Getúlio Vargas é representado em outros obras globais.
2. Segundo semestre: Elaboração do segundo capítulo; Leituras acerca da teoria da estética da recepção; Pensar o papel do crítico e como a crítica virtual se desenvolve; Análise e problematização das críticas selecionadas acerca de Getúlio *(2014).*
3. Terceiro semestre: Elaboração do terceiro capítulo; Analisar a fonte fílmica pensando como a mesma se desenvolve em meio as narrativas globais; Investigar a escrita audiovisual do filme, como um diálogo do Conglomerado Globo com o tempo presente;
4. Quarto semestre: Apresentação das conclusões, revisão e apresentação da dissertação.

# **Fonte:**

Getúlio. Direção: João Jardim. Produção executiva: Carla Camurati. Interpretes: Tony Ramos, Drica Moraes, Alexandre Borges, Adriano Garib, Marcelo Medici, Alexandre Nero e outros. Roteiro: George Moura. Brasil. Distribuição: Copacabana filmes, 2014, 100min.

FRIAS FILHO, Otavio. *Crítica: Cinebiografia ‘Getúlio’ é filme persuasivo, apesar de didático.* Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1447498-critica-cinebiografia-getulio-e-filme-persuasivo-apesar-de-didatico.shtml> Acesso em: 11 de julho de 2018.

HESSEL, Marcelo. *Filme de intriga palaciana faz a ponte com um Brasil mais contemporâneo.* Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/getulio-critica> Acesso em: 11 de julho de 2018.

RUSSO, Francisco. *O homem por trás do presidente*. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-219648/criticas-adorocinema/> Acesso em: 11 de julho de 2018.

FAUSTINO, Emílio. *Um filme modesto para um grande homem*. Disponível em: <http://www.ccine10.com.br/getulio-critica/> Acesso em: 11 de julho de 2018.

DALENOGARE, Waldermar. *Getúlio- 2014.* Disponível em: <http://dalenogare. com/2014/05/getulio-2014/> Acesso em: 11 de julho de 2018.

MELLO, Renato. *Crítica de Getúlio*. Disponível: <http://botequimcultural.com.br/critica-getulio/> Acesso em: 11 de julho de 2018.

**8. Bibliografia**

ABDALA JUNIOR, Roberto. *Cabra marcado para morrer: um filme entre história e memória*. Anos 90, Porto Alegre, v. 24, n. 45, p. 267-292, jul., 2017.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O que é crítica*. In: Crítica e verdade. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CARDOSO, Maria Abadia. *Tempos sombrios, ecos de liberdade: a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: Mortos sem sepultura*. São Paulo: Hucitec, 2011.

CERTEAU, Micheu de. *A escrita da história*; tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel. - 2ed.- Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados, 11 (5), 1991.

DROGUETT, Juan. *Estética da recepção cinematográfica – sobre os efeitos receptivos da produção midiática*. Comunicação & Inovação, São Caetano do Sul, v. 8, n. 15:(2-10) jul./dez., 2007

DUARTE, Elizabeth Bastos. *Como caracterizar qualidade em relação à produção da Rede Globo de Televisão.* Estudos em Jornalismo e Mídia, v. 10, n. 2, jul./dez., 2013.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 79- 93.

GOMES, Regina. *Teorias da recepção, história e interpretação de filmes: um breve panorama.* 2005. Disponível em: < http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-teorias-recepcao-historia-interpretacao-filmes.pdf>. Acesso em: jun. 2018.

GOMES, Regina. *Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor*. Crítica Cultural, v. 1, n. 2, jul./dez., 2006.

JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Marília Dalva Teixeira de. *Dialogismo e construção de sentido nos estudos de Bakthin e do Círculo*. Revista Prolíngua, v. 12, n. 2, out./dez., 2017.

MORAES, Felipe. *A crítica ainda influencia na bilheteria? Os números mostram que sim.* 2017. Disponível em:< https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/a-critica-ainda-influencia-bilheterias-os-numeros-mostram-que-sim> Acesso em: jun. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *Fontes Audiovisuais: a História depois do papel*. In: PINSK, Carla Bassanezi. (Org) Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2004, p. 235-289.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e literatura: uma velha-nova história*. In COSTA, Cléria Botelho da e MACHADO, Maria Clara Tomaz. História e literatura: identidades e fronteiras. Uberlândia: EDUFU, 2006.

RAMOS, Alcides Freire. *Terra em transe (1967, GLAUBER ROCHA): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, v. 3, ano III, n. 2, Abril/ Maio/ Junho, 2006.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. 364p.; 21cm- (Coleção História). p. 15- 129.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução Constança Marcondes Cesar - Campinas, SP: Papirus, 1994. (Tomo 1)

ROSSINI, Miriam de Souza. *As marcas televisivas na atual produção cinematográfica brasileira.* Revista Geminis, v.1, ano 5, n. 1, p. 19-33, Jan./Jun., 2014.

ROSSINI, Miriam de Souza. *O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico*. In: LOPES, Antonio Herculano. VELLOSO, Monica Pimenta. PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org) História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 113- 120

RUSEN, Jorn. *História viva, Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico*. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: editora Universidade de Brasília, 2007.

SANTOS, Roberto Elísio dos. CARSOSO, João Batista Freitas. *A Globo Filmes e o cinema de mercado: padronização e diversidade.* Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 72-85, janeiro/abril, 2011.

SILVA, Ana Cláudia Salomão da. *Observações sobre a aplicação da metodologia da estética da recepção a Helena de Machado de Assis*. Revista Eletrônica de Estudos Literários, n. 14, s. 3, ano 10, 2014.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema.* 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.

WHITE, Hayden. *Enredo e verdade na escrita da história*. In: MALEBRA, Jurandir: A história escrita: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006, p. 191- 210.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

1. O Grupo Globo é composto por um conjunto de empresas midiáticas, sendo elas a TV Globo, Globo Filmes, Globosat, Infoglobo, Editora Globo, Som Livre, Sistema Globo de Rádio, ZAP, Globo.com. Disponível em: < http://www.grupoglobo.globo.com/> Acesso em: Julho de 2018. [↑](#footnote-ref-1)