

FERNANDA SILVA CHAVES

**JOGOS ETÓTICOS E JOGOS DOCUMENTAIS:
A CONSTRUÇÃO DOS *ETHÉ* NO DOCUMENTÁRIO
*RUA DE MÃO DUPLA***

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013**

FERNANDA SILVA CHAVES

**JOGOS ETÓTICOS E JOGOS DOCUMENTAIS:
A CONSTRUÇÃO DOS *ETHÉ* NO DOCUMENTÁRIO
*RUA DE MÃO DUPLA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Lingüísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística do Texto e do Discurso.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Emília Mendes.

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013**

Dissertação defendida por Fernanda Silva Chaves em 11-03-2013 e aprovada pela banca examinadora, constituída pelos seguintes professores (as):

Prof.^a Dr.^aEmília Mendes – UFMG
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Helcira Maria Rodrigues de Lima - UFMG

Prof. Dr. Melliandro Mendes Galinari - UFOP

“[...] o tempo diminuto de um gesto apanhado no processo de uma vida (esta que se inscreve em um filme em um instante para logo se apagar, e se reinscrever novamente), dá prova de que o tempo inumano da corrosão (com sua escala que suplanta a de todas as vidas singulares) ainda não cobriu de todo esse outro tempo humano [...]. Só a delicada e atenciosa insistência de prolongar a duração (de um plano, de uma conversa, de um olhar, de uma respiração) pode conduzir a câmera (por princípio indiferente ao sofrimento dos homens) e entrar numa composição com algo (uma força, uma potência) que ultrapassa seu poder de registro automático, para além de toda *visible evidence*. Chamamos a isso testemunho. É aquele que recolhe restos e refugos – os vestígios de uma forma de vida – chamemos testemunha”.

GUIMARÃES, César. *Documentário, testemunha do presente*. In: FURTADO, Beatriz [org.]. *Imagem Contemporânea: cinema, TV, documentário, videoarte, game*. Vol.1. São Paulo: Hedra, 2009, p. 48.

AGRADECIMENTOS

Talvez esta seja a parte mais difícil de ser redigida em um trabalho tão longo e com tantos porquês a serem respondidos. Talvez porque não haja uma teoria ou um pressuposto que norteie essa redação afetada pelas emoções e subjetividades que, em um trabalho de cunho acadêmico, tendem a ser camufladas - não anuladas, há de se saber!

Ao mesmo tempo, para aqueles que ousam transgredir a regra e fazer deste lugar berço da expressão mais ordinária, intimista; a seção *Agradecimentos* é o ambiente onde o pesquisador “abre suas gavetas”. Nelas, caixa após caixa, acha nas memórias remotas os fatos que nortearam sua própria trajetória e, nela, encontra os personagens que a seu modo e tempo estiveram ali, na co-construção do que aqui está materializado.

Assumindo aqui os perigos da transgressão ao gênero *Agradecimentos* e, inspirada no que fez minha orientadora, Emília Mendes¹ em sua tese, contarei a história de três mestres – termo que utilizo para designar aquele que ensina e conduz. A estes, de antemão agradeço e contextualizo a seguir:

Era meninota ainda. Nas noites de sexta, depois da novela, a contragosto de minha mãe, assistia ao Globo Repórter. E dentre todos os programas que vi, uma cena ficou marcada: a repórter Ilze Scamparini sentada em um barco de pesca bem artesanal se deslocava em direção à câmera que estava no mesmo nível do espelho d’água do rio, bem à margem. O barco parava, ela levantava, a câmera seguia seu movimento e, passos depois, ela se assentava em um tronco de árvore caído onde lhe esperavam membros da população ribeirinha, personagens da sua matéria. Naquele dia decidi: seria jornalista!

Já na faculdade, primeiros períodos, nas sempre agitadas aulas de TV, chega um homem alto e elétrico. Atento e reflexivo, era seu primeiro dia de aula como professor. Camisa azul, pasta de couro pendurada, cabelo meio despenteado, visivelmente ansioso. Perguntou o que cada um queria trabalhar como jornalista e, ficava claro, ele tinha muita coisa a ensinar!

Sérgio Utsch foi meu primeiro “mestre”, e com ele muito aprendi. O mais importante, no entanto, veio do que ele nem sempre falava explicitamente, mas que registrei nas entrelinhas: era preciso olhar para o sujeito que habitava o interior de cada entrevistado! Era preciso, no afã pela notícia, na rotina dura de produção, desvendar os mistérios de quem

¹ MENDES, Emília. Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas. Belo Horizonte: POSLIN/FALE/UFMG. Tese de Doutorado, 2004. 267f.

era a essência do seu personagem, para, então, dar “alma” à matéria. Era preciso ser curioso, perspicaz – simples, não simplista – e, principalmente, sensível o suficiente para contar aquela história.

Acredito que ele nem se lembre de falar dessas coisas assim! Não me refiro aqui às palavras, mas ao sentido que ficou. O que importa é que foi na minha leitura do seu trabalho apaixonado - naquele misto de vontade e admiração – que essas entrelinhas ganharam sentido. A você, meu querido amigo, meus sinceros agradecimentos. A paixão pelo documentário surgiu da capacidade de olhar o “outro”; como você me ensinou.

Inevitavelmente, o cinema documentário tornou-se meu foco obsessivo de investigação. Ainda na graduação, especificamente na minha monografia, foi a professora Helcira Lima que primeiro acolheu as minhas inquietações. Minha segunda “mestra”, pacientemente me ensinou a importância da reflexão acadêmica acerca do que para mim, então, era concreto e incrivelmente ideológico. Mais que isso, mostrou-me que pelo viés do discurso era possível investigar uma produção documental e descobrir possibilidades de análise que extrapolavam a técnica, os planos, o roteiro. A produção documental se abria com um universo a desvendar! Foi Helcira Lima que me levou pela primeira vez a uma biblioteca de Universidade Federal e, pacientemente, me ensinou a localizar os livros na estante. Foi com Helcira Lima que dei meus primeiros passos no campo do discurso. Por insistência e incentivo dela, após a graduação, me enveredei para o território da Análise do Discurso (AD). Muito obrigada por não ter desistido de mim, querida Helcira!

Inserida no POSLIN, entre tantos linguistas que falavam de conceitos tão abstratos e estranhos, eu, com minha visão comunicacional, tinha nas mãos um pretense objeto que guardava como um baú do tesouro. Em meio a tantas hipóteses, tantas dúvidas do que fazer, de como fazer, de como lidar com as possibilidades que meu instigante objeto me apresentava, foi minha terceira “mestra”, Emília Mendes, uma entusiasta deste projeto, que me segurou pela mão e disse “vamos lá!”. Foi ela, ainda nas disciplinas isoladas, que me apontou caminhos possíveis de análise que dariam conta da complexidade da produção.

Emília Mendes foi a “mestra” que a cada observação me mostrou que era possível ir além e fazer melhor. Principalmente, foi ela que soube ser branda, exigente, sincera, coerente, divertida e incrivelmente acolhedora no tempo e na medida certa!

Aqui, um parêntese especial para a querida Professora Ida Lúcia Machado, que com sua candura e generosidade ensinou, ouviu e opinou tão pacientemente acerca do que tanto me inquietava. Como não agradecê-la, querida Ida?

A esses atores, somam-se os professores do POSLIN que, durante o curso, ao longo das disciplinas e eventos, trouxeram-me suas contribuições que somente colaboraram para que esta pesquisa fosse construída. Também, aos amigos das eternas discussões dos corredores, das mesas na cantina e das mesas do “Maleta”: Carolina Reis, Raquel Aoki, Maira Guimarães, Ivanete Soares, Argus Abreu e Ivan Figueiredo.

Contada minha simplória história, meus agradecimentos vão àqueles para quem as palavras são insuficientes para expressar o que preciso aqui dizer. Aos meus pais, Geraldo e Glória, agradeço pela torcida, às vezes calada e tímida, de quem se esforçava para entender, afinal, “o que você estuda mesmo, minha filha?”. Às irmãs: Bia, Flor, Ju e Jaque, meu obrigada por dividir os momentos de angústia e renúncia! Ao querido amigo João Artur, agradeço pelos momentos em que soube me ouvir, dividir meus anseios e aliviar meu cansaço. Aos tios e tias – Vera, Rômulo, Fátima e Romeu - que vibraram de longe, o meu muito obrigada! Aos colegas de trabalho – Joilma, Jusmar, Henriqueta e Ana Paula - que aguentaram a irritação das noites mal dormidas a fio, que “seguraram a barra” na minha ausência. Agora serei uma pessoa melhor e menos ocupada! À amiga Aline Mara, que na sua ausência-presente sempre tirava no fundo da alma uma palavra de bom ânimo, carinhosa e amiga. Aos colegas de sempre, Caio Pacheco, Léo Quintino e Juliana Rezende, meu carinho e meu muito obrigada! Agradeço ao Sr. Etelson Hauck - esse alemão alto, de voz firme e coração de pai - que tantas vezes me incentivou a seguir e que tanto me exigiu, tanto me ensinou. Obrigada por tudo!

Por fim, agradeço a Deus por ter me dado a oportunidade, a força e a disciplina necessária para cumprir este desafio. Manter-me no mercado de trabalho e me dedicar a uma tarefa tão complexa – e tão incrivelmente compensadora – não foi fácil! Mas consegui; e sei que não consegui sozinha! Obrigada!

RESUMO

A finalidade desta dissertação é analisar a construção simultânea da “imagem de si” e do “outro” a partir da situação proposta pelo documentário-jogo *Rua de Mão Dupla* (2004), do cineasta mineiro Cao Guimarães. Constituem também nossos objetivos: analisar os *ethé* construídos a partir dos discursos verbo-icônicos da referida produção na busca de verificar quais construções étóticas são recorrentes e/ou dissonantes entre os seis participantes do documentário; identificar os imaginários sociodiscursivos que foram convocados em cada construção étótica – bem como o seu papel na construção dos *ethé* e, por fim, discutir possíveis caminhos para futuras pesquisas acerca dos discursos da imagem em movimento, no cinema documental/factual na Análise do Discurso. Estabeleceremos como base da nossa metodologia a aplicação das categorias de análise previstas na Grade de Análise de Imagens em Movimento, proposta por Mendes (2012). Além do mais, abarcaremos aqui as reflexões sobre noções como: *ethos*, imaginários sociodiscursivos, patemias, entre outras; além da análise da imagem cinética. Através das nossas análises, concluímos que os *ethé* projetados pelos participantes estão diretamente relacionados às relações de discórdia e concórdia que postula Mendes (2011b), especificamente, aos efeitos de empatia, simpatia e antipatia entre os sujeitos. Ao mesmo tempo, concluímos que há uma intencionalidade na forma como a narrativa fílmica foi construída por meio de uma narrativa baseada em uma tensão dramática progressiva, que culmina no clímax da produção. Como contribuição para a Análise do Discurso, esta pesquisa oferece novas formas de entendimento e aplicação da noção de *ethos*; a reflexão acerca de uma nova abordagem teórica relacionada à noção; uma nova proposta de metodologia e as possibilidades de investigação, sobretudo, das imagens em movimento, além da aplicação de conceitos fundadores da Análise do Discurso em um objeto ligado a uma nova forma de cultura audiovisual, frente a qual a AD, certamente, começa a se confrontar.

RÉSUMÉ

La finalité de cette dissertation est analyser la construction simultanée “de l’image de soi” et “de l’autre” à partir de la situation proposée par le documentaire-jeu *Rue Double Sens* (2004), du cinéaste de Minas Gerais Cao Guimarães. On constitue aussi comme nos objectifs: analyser les *ethé* construits à partir des discours verbo-íconiques de la renvoyée production à la recherche de vérifier quelles constructions ethotiques sont les plus fréquentes et/ou dissonantes parmi les six participants du documentaire; identifier les imaginaires sociodiscursifs lesquels ont été convoqués à chaque construction ethotique – ainsi que leur rôle dans la construction des *ethé* et, enfin, discuter des possibles chemins à des futures recherches à propos des discours de l’image em mouvement, dans le cinéma documentaire/factuel dans l’Analyse du Discours. On établira basé dans notre méthodologie, l’application des catégories d’analyse prévues dans la Grille d’Analyse d’Images en Mouvement proposée par Mendes (2012). En plus, on recouvrira ici les réflexions sur les notions telles que: *ethos*, des imaginaires sociodiscursifs, pathémies parmi d’autres; en plus d’analyse de l’image cinétique. À travers nos analyses on conclue que les *ethé* projetés par les participants sont directement liés aux relations de divergence et concordance qui postule Mendes (2011b), spécifiquement, aux effets d’empathie, sympathie et antipathie entre les sujets. À la fois, qu’il y a une intentionnalité dans la forme comme le récit filmique a été construite via un récit basé dans une tension dramatique progressive qui arrive au point culminant de la production. Cette recherche offre comme contibution pour l’Analyse du Discours des nouvelles formes de compréhension et application de la notion d’*ethos*; la réflexion sur une nouvelle approche théorique de la notion; une nouvelle proposition de méthodologie et les possibilités d’enquête, surtout, des images en mouvement, en plus de l’application de concepts fondateurs de l’Analyse du Discours dans un objet lié à une nouvelle forme de culture audiovisuelle devant laquelle l’AD, sûrement, commence à se confronter.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura -	1	Enquadramento do início dos Blocos	29
Figura -	2	Enquadramento do fim dos Blocos	29
Figura -	3	Exemplo de letreiro no início dos Blocos	30
Figura -	4	Exemplo de segundo letreiro no início dos Blocos	31
Figura -	5	O Ato de Linguagem e seus Sujeitos (reprodução)	44
Figura -	6	Fluxograma da nossa Metodologia de Análise	46
Figura -	7	Quadro dos Sujeitos da linguagem para gêneros do Discurso Cinematográfico	47
Figura -	8	Quadro das Categorias da Grade de Análise de Imagens	55
Figura -	9	Esquemática adaptada dos planos cinematográficos segundo escala	61
Figura -	10	Quadro de Procedimentos discursivos da construção descritiva	67
Figura -	11	Auto-registro Rafael Soares	88
Figura -	12	Exemplos do uso do Grande Plano	91
Figura -	13	Objetos pela casa em Planos Médio e Grande Plano	92
Figura -	14	Saberes de experiência	96
Figura -	15	Saberes de crença	96
Figura -	16	Saberes de crença	97
Figura -	17	Plano geral com Rafael Soares	98
Figura -	18	Plano sequência folha de papel	99
Figura -	19	Plano sequência folhinha	99
Figura -	20	Exemplos de plano destaque	100
Figura -	21	Saberes de experiência	104
Figura -	22	Saberes de opinião	105
Figura -	23	Saberes de opinião	105
Figura -	24	Patemia	106
Figura -	25	Patemia	106
Figura -	26	Patemia	113
Figura -	27	Patemia	113
Figura -	28	Patemia	114
Figura -	29	Patemia	114
Figura -	30	Plano geral e zenital	117
Figura -	31	Exemplos plano zenital	117
Figura -	32	Mostração	118
Figura -	33	Mostração	118
Figura -	34	Mostração	118
Figura -	35	Patemia	123
Figura -	36	Patemia	123
Figura -	37	Patemia	123
Figura -	38	Plano detalhe	125
Figura -	39	Exemplos plano zenital	126
Figura -	40	Modo descritivo - localização	127
Figura -	41	Objetos bizarros pela casa	128
Figura -	42	Objetos bizarros pela casa	128
Figura -	43	Saberes de opinião	130

Figura -	44	Saberes de opinião	130
Figura -	45	Patemia	131
Figura -	46	Patemia	131
Figura -	47	Patemia	132
Figura -	48	Patemia. Frase: "Eu quero que você chore um dia..."	132
Figura -	49	Patemia. Palavra: "intolerância"	132
Figura -	50	Plano Sequência	135
Figura -	51	Exemplos Ppano zenital	135
Figura -	52	Descrição - localização	136
Figura -	53	Variedade de objetos pela casa	137
Figura -	54	Variedade de objetos pela casa	138
Figura -	55	Variedade de objetos pela casa	138
Figura -	56	Patemia	140
Figura -	57	Patemia	140
Figura -	58	Patemia	141
Figura -	59	Patemia	141
Figura -	60	Patemia	142
Figura -	61	Quadro dos <i>ethé</i> projetados por participante	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 SOBRE O CINEMA DOCUMENTAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO	17
1.1 Cinema documental mundial e brasileiro	17
1.2 Cinema documental brasileiro contemporâneo	21
1.3 Vida e obra de Cao Guimarães	23
1.4 Rua de Mão Dupla	25
1.4.1 Algumas análises	25
1.4.2 Aspectos da produção	27
2 QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO	33
2.1 O gênero na AD e o gênero documental	33
2.1.1 O gênero na AD	33
2.1.2 O gênero documental	36
2.2 Os sujeitos da linguagem em RMD	41
2.2.1 A Teoria Semiolinguística	41
2.2.2 Os Quadros dos Sujeitos do Discurso	44
2.3 Sobre a noção de ethos	50
2.4 Grade de Análise de Imagens Móveis	55
2.4.1 Estrato icônico	56
2.4.1.1 Dimensão situacional	56
2.4.1.2 Elementos técnicos da imagem cinética	57
2.4.1.2.1 Som ambiente	58
2.4.1.2.2 Planos: classificação por escala, ângulos e formas	59
2.4.1.3 Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem	65
2.4.1.3.1 Os modos de organização	65
2.4.1.3.1.1 Modo descritivo	66
2.4.1.3.1.2 Modo narrativo	69
2.4.1.3.1.3 Modo argumentativo	74
2.4.1.3.2 Imaginários sociodiscursivos	76
2.4.1.3.3 Categorias etóticas e patêmicas	79
2.5 Estrato verbal	83
2.5.1 Categorias de Língua	83
3 ANÁLISES	85
3.1 Bloco I	87
3.1.1 Rafael Soares	87
3.1.1.1 Dimensão situacional do texto e da imagem	89
3.1.1.2 Elementos técnicos da imagem cinética	90
3.1.1.3 Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem	93
3.1.2 Eliane Lacerda	99
3.1.2.1 Elementos técnicos da imagem cinética	100
3.1.2.2 Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem	101
3.2 Bloco II	107
3.2.1 Mauro Neuwander	107
3.2.1.1 Elementos técnicos da imagem cinética	107
3.2.1.2 Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem	109
3.3.1 Paulo Dimas	116
3.3.1.1 Elementos técnicos da imagem cinética	116
3.3.1.2 Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem	119

3.3	Bloco III	124
3.3.1	Eliane Marta	124
3.3.1.1	Elementos técnicos da imagem cinética	124
3.3.1.2	Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem	126
3.3.2	Roberto Soares	134
3.3.2.1	Elementos técnicos da imagem cinética	134
3.3.2.2	Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem	136
4	CONCLUSÃO	143
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149

INTRODUÇÃO

Na introdução de seu livro sobre o documentário brasileiro contemporâneo, Lins & Mesquita (2008) colocam em questão as razões pelas quais a produção documental vem atraindo um crescente interesse por parte de pesquisadores de cinema, além da conquista ascendente do público frequentador das salas de cinema brasileiras.

Trata-se de um interesse crescente que pode ser constatado pelo aumento do número de produções documentais na última década, pela criação de festivais exclusivos para essa modalidade de cinema e pela ampliação de editais públicos voltados para o fomento dessas produções. Também são percebidos o aumento do número de publicações e debates em seminários em torno da temática.

O “*boom* do documentário”, como intitula as autoras, se estende ainda para outras formas de expressão artística e midiática “que parece corresponder a uma atração cada vez maior pelo ‘real’” (LINS & MESQUITA, 2008, p. 8), que fazem com que ficções cinematográficas e televisivas invistam em uma espécie de estética de teor documental presente, ainda, nos espaços de arte contemporânea.

Especificamente no que tange ao cinema documental contemporâneo, acrescentamos as mudanças oriundas da particularização da abordagem cinematográfica, que coloca em primeiro plano a noção do sujeito e a forma como ele se projeta como ponto central das narrativas.

Foi a partir da noção de “homem sem qualidades²”, de Guimarães (2007), que o sujeito do documentário foi entendido como sujeito da experiência e, portanto, “senhor do discurso”. E como esse discurso se constituía, então? Era ele o instrumento forte pelo qual aquele sujeito incompreendido dizia de si, era fato. Mas, como? A partir do quê?

Guimarães (2006) aborda a singularidade do sujeito como figura lógica de um cinema documental que, desde os remotos tempos, dos nossos primeiros contatos com o teledocumentário, vem apresentando mutações que fazem do sujeito de hoje o cerne de suas produções. Trata-se de um retorno ao que há de mínimo, mais comum e cotidiano nesses sujeitos.

² Guimarães (2007) relaciona o “sujeito sem qualidades” à noção de sujeito ordinário: o homem nem médio, nem massificado que ganhou evidência no século XIX e que hoje é representado pelos suportes midiáticos da publicidade, das narrativas da TV e da internet e etc. O autor acredita que esse homem ordinário permanece no limite entre o individual e a superexposição: “aquém e além da visibilidade que lhe é imposta”.

O autor acima citado defende a importância dos estudos que elegem a singularidade como figura lógica e categoria estética de análise, na tentativa de “dar conta” do surgimento desses sujeitos ordinários no filme documentário. Aliás, nas narrativas multimidiáticas, que se espalham pelos novos suportes: os vídeos na internet, as redes sociais, os dispositivos móveis e um universo de possibilidades de análises que as ciências sobre o homem – sobretudo a linguagem – inevitavelmente não de confrontar.

É necessário, segundo Guimarães (2006), retirar esses sujeitos comuns do domínio indiferenciado e pasteurizado das narrativas midiáticas para fixá-los em uma particularidade que lhes proporcione a chance de exibir suas muitas faces, “a improbabilidade do seu rosto, a comunicabilidade da sua fala – irreduzível a uma proposição ou a um conteúdo determinado” (GUIMARÃES, 2006, p. 41).

Charaudeau (2010b) contextualiza uma espécie de retorno desse sujeito para o plano central dos discursos midiáticos, bem como o abandono da velha concepção de que este seria apenas portador das idéias da sociedade. Segundo o pesquisador, houve uma época em que as Ciências Humanas e Sociais passaram a desconsiderar a voz do sujeito. Hoje, dentro de um contexto contemporâneo, há uma espécie de retorno da relevância do sujeito enquanto ser individual (e também coletivo). Segundo entende o estudioso, à medida que descobre a si mesmo e de que maneira pode se relacionar com o outro, esse sujeito desvenda a identidade que pode construir de si e deste outro.

Nesse breve contexto, eis que esta pesquisa se insere tomando por objeto o instigante documentário *Rua de Mão Dupla* (2004), do cineasta mineiro Cao Guimarães. Mais que a simulação de uma experiência possível e, no mínimo, curiosa, a produção nos abriu a possibilidade de investigação desse sujeito ordinário - usado por Guimarães (2006) - a partir das teorias do discurso: especificamente a Análise do Discurso, onde nos inserimos como filiação teórica.

A noção de *ethos* herdada da retórica torna-se, dessa forma, nosso eixo central de investigação. A este, unimos novos elementos ao partilhar do entendimento de que o enunciador, em seu dizer, também cria um *ethos* do seu outro.

E eis que nosso desafio de pesquisa é lançado tomando como elemento um objeto instigante – extenso, complexo e híbrido (na medida em que se insere em um universo ainda pouco explorado, a videoarte) - que representa um momento de transformação estética e narrativa das produções documentais, além de uma transformação na forma de entendimento de uma noção fundadora das teorias do Discurso.

Frente a este cenário, nosso objetivo de pesquisa é analisar como se dá a construção simultânea da “imagem de si” e da imagem do “outro” a partir do jogo narrativo proposto pelo documentário *Rua de Mão Dupla*. Em virtude das restrições temporais impostas pela pesquisa, nossa análise estará focada nos discursos dos sujeitos enunciadore e destinatários da produção.

Para que esse objetivo se cumpra, no Capítulo 1, apresentaremos um breve histórico do cinema documental no Brasil e no mundo; a contextualização do que de fato representa a nova noção de cinema documental contemporâneo, além da apresentação do nosso objeto.

No Capítulo 2 discorreremos sobre o Quadro Teórico e Metodológico, que será usado como base para nossa análise, especificamente, na tentativa de definir o gênero documentário, o Quadro de Sujeitos da Linguagem, proposto por Charaudeau (2008), e sua adaptação, proposta por Machado e Mendes (2012). Dissertaremos também sobre o arcabouço teórico que permeia as noções de *ethos* e, por fim, sobre as categorias de análise que compõem a Grade de Análise de Imagens, elaborada por Mendes (2012), sobre a qual baseamos nossa metodologia de análise.

O Capítulo 3 será dedicado exclusivamente à análise das situações de comunicação, registros da experiência dos seis participantes da produção, ou seja, os jogadores do jogo.

Ao final, pretendemos tentar dar alguma contribuição para os estudos sobre gêneros documentais a partir da AD, e discutir caminhos para futuras pesquisas acerca do discurso das imagens em movimento e do cinema documental/factual.

1 SOBRE O CINEMA DOCUMENTAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Considerações iniciais

Neste capítulo, em um primeiro momento, apresentaremos um breve histórico do surgimento do cinema documental mundial e brasileiro. Nosso intuito é discorrer sobre os aspectos-chave que darão ao leitor uma visão global do gênero e da trajetória dessas produções que, aqui, como recorte, estão voltadas para sua fase intitulada “contemporânea”: lugar onde o *corpus* da pesquisa se insere.

Em um segundo momento, abordaremos alguns aspectos do nosso objeto, o documentário *Rua de Mão Dupla* (2004) - mais especificamente suas particulares enquanto vídeo-instalação -, além de algumas considerações sobre a produção, vindas de estudiosos do cinema.

1.1 Cinema documental mundial e brasileiro

Segundo Penafria (1999), o surgimento do cinema documental no mundo se deu em 1895, em Paris, quando os irmãos *Lumière* apresentaram em seu Cinematógrafo *Lumière* a projeção da intitulada *La sortie des ateliers Lumière*³, que registrou a saída das operárias de um ateliê, os operários de bicicletas e os patrões em suas carruagens até o momento em que um porteiro fechava a porta.

Essa e outras produções apresentadas pelos irmãos, a partir dos registros da vida que seguia, receberam denominações diversas como *documentaires*, *actualités*, *expedition films*, *travel films* e, segundo a autora (*apud* Barnouw, 1983, p.19), após 1907, *travelogues*.

Além dos registros do cotidiano, esses filmes voltavam seu olhar para os experimentos e análises científicas, além dos movimentos de animais como os pássaros e os cavalos. A intenção era registrar a atividade e a ação do mundo, sobretudo, o que escapava ao olho humano.

Por volta de 1903, por meio do desenvolvimento das técnicas de montagem, os pioneiros do cinema de ficção começavam a agregar novas nuances às imagens em movimento. Ainda segundo Penafria (1999), a possibilidade de criar tensão nas narrativas

³ A saída das oficinas *Lumière* (tradução nossa com objetivo didático, visto que a produção não foi lançada em português).

tornava-se efetiva e popular, fato que contribuiu para que os registros documentais fossem postos em segundo plano. O público, já entediado com o modelo de produção que se destinava à reprodução da realidade, entregava-se às possibilidades das histórias romanceadas.

No entanto, Penafria (1999) alerta que, erroneamente, alguns autores atribuem o surgimento do cinema ao surgimento dos tipos *documentaires*. Segundo defende a autora, o documentário não nasceu com o cinema. O que nasceu com o cinema foi o princípio de toda não ficção que seria a invenção da imagem em movimento, o registro dos seus atores naturais no meio em que os rodeava.

Nesse contexto, não existia uma definição da prática documental. O que existia era apenas o registro de meras atividades humanas e animais. O registro *in loco* do início do cinema seria, dessa forma, o princípio identificador do documentário, que só mais adiante assumiria contornos próprios.

Inicia-se então uma fase de construção de uma identidade para a produção documental que, para a autora, surgiu a partir da década de 1920, com as produções que marcaram o que, no documentário, era absolutamente essencial: imagens que digam respeito ao que existe fora do filme e a organização das imagens obtidas *in loco* através da edição, segundo uma determinada forma⁴.

Já o reconhecimento da produção documental deu-se, explica Penafria (1999), nos anos de 1930, com o movimento do documentarista britânico que trouxe como legado a instauração dos termos “documentário” e “documentarista”, além da efetiva afirmação e desenvolvimento das produções por profissionais do gênero. Destaque da autora para a obra do escocês John Grierson (1898 – 1972) que, com sua escola, contribuiu para que o documentário criasse sua identidade própria.

Penafria (1999) pontua que a produção documental de Grierson foi legitimada pela criação e funcionamento de instituições subsidiadas pelo governo, que contribuíram para a afirmação e a institucionalização dessas produções e dos documentaristas.

No Brasil, o início da atividade cinematográfica data, segundo Leite (2005), da chegada do Cinematógrafo *Lumière* – trazido pelos imigrantes italianos – em 1896. No ano seguinte, o "estranho" equipamento foi apresentado na cidade do Rio de Janeiro para um grupo de espectadores. A partir daí, não há um consenso entre os estudiosos da história do

⁴ Penafria (1999) cita como precursores do documentário o americano Robert Flaherty (1884-1951) e o russo Dziga Vertov (1895 – 1954), porque os considera como dois pilares que assentaram o posicionamento do documentário e do documentarista no panorama de produção de imagens em movimento. Além do mais, segundo defende a autora, esses cineastas abriram caminho para a afirmação da identidade do documentário.

cinema brasileiro sobre qual foi o primeiro filme produzido no Brasil e, portanto, sobre o que seria o marco fundador no cinema nacional⁵.

O cinema documental brasileiro, segundo o autor, ascende após a falência da Bela Época⁶ do cinema nacional, como uma tentativa de sobrevivência do mercado cinematográfico em um panorama monopolizado pelas produções hollywoodianas. Surgiram, assim, os curtas-metragens documentais e os cinejornais que, ao longo dos anos de 1920, foram essenciais para a manutenção do cinema documental no Brasil. Em 1932, antes mesmo da implementação do Estado Novo de Getúlio Vargas, foi instaurada a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais nas salas de cinema de todo país. Logo após, vieram os filmes escolares de 16 mm, destinados à circulação em escolas e casas de cultura.

Já no Estado Novo, especificamente em 1937 - assim como aconteceu na Itália fascista e na Alemanha nazista -, a sétima arte (sobretudo as produções documentais) passou a desempenhar um papel de propaganda política, com o objetivo de construir uma imagem harmônica do nosso país, a partir da figura central de Getúlio Vargas, o “pai do cinema nacional”, conforme afirma Leite (2005).

Segundo aponta o autor, o Estado entendia que a produção de filmes inspirados em acontecimentos históricos enaltecia a soberania brasileira e contribuía para a elevação do nível cultural das massas: argumento suficiente para que essas produções fossem prontamente apoiadas com recursos públicos. Assim sobreviveu o cinema documental brasileiro até meados de 1945.

Segundo Bernadet (1985), nessa época, o curta-metragem brasileiro estava fadado aos moldes dos cinejornais, filmes sobre turismo ou oficiais do Governo que, embora importantes e reveladores sob alguns aspectos, não criavam um cinema crítico. O autor pontua

⁵ Leite (2005) cita que, para alguns estudiosos, a primeira produção do cinema nacional, conforme defende o estudioso Paulo Emílio, deve ser atribuída a Afonso Segreto, que no dia 19 de junho de 1989, na sua chegada de uma viagem à Europa, quando, ainda no navio, filmou a Baía de Guanabara. Já para José Inácio de Melo Souza, o início do cinema nacional pode ser atribuído ao advogado José Roberto da Cunha Salles que, em 27 de novembro de 1987, depositou um relato contendo a invenção que chamou de “Fotografias Vivas” na seção de Pedidos de Privilégios do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Na ocasião, o advogado anexou amostras contendo fragmentos de dois filmes com 12 fotogramas que, somados, originariam um segundo de filmagem.

⁶ Segundo Jean Claude Bernadet (1985), a Bela Época do Cinema Brasileiro correspondeu ao período de 1907 a 1911. Nesse período, a produção de filmes se expandiu juntamente com a ampliação e a consolidação de um circuito exibidor das produções. Tal movimento deu-se como consequência do aumento das salas de exibição pelo país e da mudança do posicionamento dos donos dessas salas, que passaram a assumir os papéis de exibidores e produtores dos filmes. O autor aponta que o final da Bela Época aconteceu em 1911, já que no ano seguinte a Indústria cinematográfica brasileira lançou apenas uma produção comercial. Um dos motivos para a queda brusca do número de produções foi a chegada dos filmes estrangeiros (americanos) ao Brasil. Com a I Guerra Mundial, a produção norte-americana se infiltrou no mercado brasileiro, afastando suas principais concorrentes européias. A produção no Brasil de filmes ficcionais diminuiu drasticamente e as produções americanas ganharam terreno porque, entre outros fatores, possuíam qualidade superior às produções nacionais.

que foi no decorrer da década de 1950, com os primeiros documentários oriundos do Cinema Novo, que essas produções começaram a ganhar melhor projeção, a partir do cruzamento entre o interesse de se falar dos problemas da sociedade brasileira e do uso da linguagem cinematográfica.

Para Bernardet (1985) o contexto sociocultural do início dos anos de 1960 foi marcado por diversas tendências ideológicas que esperavam que as artes não só expressassem a problemática social do país, mas contribuíssem para a transformação da sociedade. Despontou, assim, um gênero que Bernardet (1985) chamou de “modelo sociológico”.

Lins e Mesquita (2008) contextualizam que, nessas produções “sociológicas”, o ato de “dar voz ao ‘outro’” tornou-se uma questão importante para o cineasta. As entrevistas, que passaram a ser procedimentos privilegiados, projetavam na produção a “voz do povo”, que era tomada como exemplo para reforçar (ou ilustrar) um argumento muitas vezes elaborado antes das filmagens e, não raramente, baseado em teorias sociais. “As implicações políticas do Cinema Novo parecem ter criado uma situação especial para o documentário, que continuou recorrendo a ‘voz do saber’ para construir com clareza os significados sociais e políticos visados pelos filmes” (LINS & MESQUITA, 2008, p. 22). Para as autoras, o mecanismo de produção e significação desses filmes passava do particular (personagem) para uma esfera geral.

Segundo Bernardet (1985), a fase posterior do cinema documentário nacional, já a partir da década de 1970, foi marcada pela migração das produções para o que o autor chama “registro das tradições populares”; voltado para a arquitetura, artes plásticas, artes populares, cultura e música.

Lins e Mesquita (2008) pontuam que a década de 1990 foi marcada por importantes transformações na forma de se produzir documentários. Tais produções passavam a obedecer a uma nova ordem estética e narrativa, incentivada pela chegada dos equipamentos digitais com alta mobilidade e pelo barateamento dos processos de produção e criação das obras. Tornava-se possível fazer um documentário praticamente sozinho, com a manipulação de imagens de arquivo dos museus e cinematecas. Os documentários ganharam espaço nos canais de TV por assinatura; eclodiram as produções independentes; foram reformuladas, paulatinamente, as velhas fórmulas do documentário moderno⁷.

⁷ Lins e Mesquita (2008b) conceituam documentários modernos como conjunto de obras de 16 a 35mm, produzido no decorrer dos anos de 1960, de curtas ou médias metragens e circulação restrita, realizadas principalmente pelos cineastas do Cinema Novo.

Para as autoras, *Cabra marcado para morrer* (1964/1984) de Eduardo Coutinho, marcou os novos caminhos para o documentário brasileiro. A partir de Bernadet (1985), as autoras defendem que o filme não se preocupava mais em trazer grandes fatos com personagens de expressão; ao contrário, era voltada para episódios fragmentados e seus sujeitos anônimos (esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia). O cinema de Coutinho, segundo termo utilizado pelas autoras, inaugurou o ciclo de produções do “indivíduo em busca do indivíduo”.

Iniciado em 1964 e interrompido pelo Golpe Militar, o filme pretendia contar a história do líder camponês João Pedro Teixeira (assassinado a mando de camponeses), usando os moradores da região como atores para uma ficção baseada em “fatos reais”. Quando Coutinho retoma o documentário (em 1980), segundo Lins e Mesquita (2008), os camponeses estavam transformados pela experiência histórica que viveram (a própria Ditadura Militar) e o projeto do filme já havia sido alterado pelos quase vinte anos de interrupção. Coutinho resolve, então, ouvir os camponeses e expor as experiências vividas a um balanço, uma retomada, agora, de forma individual.

1.2 Cinema documental brasileiro contemporâneo

Segundo Oricchio (2008), o cinema contemporâneo brasileiro ficcional (na compreensão do autor, o cinema comercial) teve seu início após o Governo Fernando Collor de Mello (1990-1992), com a extinção de órgãos estatais de fomento à produção cinematográfica: Embrafilme, Fundação do Cinema Brasileiro e Concine.

Com o *impeachment* de Collor (dezembro de 1992), o então presidente Itamar Franco criou medidas emergenciais para a salvação do cinema brasileiro (fadado ao desaparecimento pela falta de incentivos governamentais e pelo pouco interesse do mercado privado em investir recursos em produções cinematográficas). Entre essas medidas estão o Concurso de roteiros “Resgate do Cinema Brasileiro” e a criação das leis de incentivo fiscal: Lei Rouanet e Lei do Audiovisual. O ano de 1995 foi marcado pelo início da chamada “Retomada” do cinema nacional.

Já o cinema documental contemporâneo, segundo Lins e Mesquita (2008), data do final da década de 1990, com o crescimento do número e da representatividade das produções documentais em nível mundial. No Brasil, diferente do cinema de ficção, a produção documental não sucumbiu à crise dos anos de 80 e 90. Com a “Retomada” do cinema

brasileiro, o documentário conquistou grandes produções (longas e médias metragens), e se beneficiou de programas públicos de fomento via editais. Além do mais, ele estabeleceu uma relação mais consistente com a produção independente e a TV aberta.

Lins e Mesquita (2008) contextualizam que, no início dos anos de 1990, o cinema documental estabeleceu sua relação íntima com a mídia. Se por um lado os elementos estéticos do “Cinema Verdade” da década de 1960 foram reciclados e associados aos programas de sensacionalistas de TV (que fazem da representação da miséria a base para seu espetáculo midiático), por outro lado, multiplicaram-se as produções com tendências à particularização do enfoque que, em vez de almejam grandes sínteses, desenvolveram seus roteiros sob abordagens mínimas, a partir de experiências estritamente individuais.

Para as autoras, trata-se da valorização da subjetividade do homem comum, em que o valor da produção se volta para o registro das particularidades do sujeito. Ao mesmo tempo, a dimensão mais plástica dessas produções e a evolução das tecnologias proporcionaram um diálogo direto entre as produções documentais e a videoarte.

Inserido em um processo de ressignificação dos hábitos cotidianos relacionados a essa cultura, o cinema documental contemporâneo brasileiro é hoje, segundo Teixeira (2004), um domínio que adquiriu enorme relevo na produção audiovisual contemporânea.

Para o autor, o documentário, na atualidade, ao invés de sucumbir aos diagnósticos de uma possível perda de conexão com a realidade, se apossa e se alimenta de novos materiais e realidades virtuais emergentes, reatualizando-se e compondo peças híbridas de grande impacto expressivo e comunicacional.

Conforme contextualiza o estudioso, por sua atual imponentia, o documentário reverberou no âmbito da reflexão acadêmica, pressionando teóricos, pesquisadores e críticos a uma visão de procedimentos e concepções que, por muito tempo, o considerou como uma espécie de “primo-pobre do verdadeiro cinema – o ficcional” (TEIXEIRA, 2004, p. 8). Dessa forma, ser documentarista, reforça o autor, seria uma meia-identidade do cineasta.

Teixeira (2004) defende que, dos anos de 1920 em diante, a cisão entre o Cinema de Ficção e o Cinema de Realidade (o documentário) foi essencial para a conquista da imposição de uma narratividade própria, originada de uma mecânica de associação linear entre imagens que fora estabelecida a partir de um típico “saber contar histórias”, herdado da literatura.

O autor aborda a emergência das estéticas videográficas oriundas das imagens eletrônicas como antecessoras das imagens digitais. A partir de 1980, os níveis de estratificação destas imagens no campo do documentário ganharam fôlego quanto à

hibridação dos meios, das formas, das estéticas e dos processos artísticos, gerando desafios aos pensadores e criadores do campo do documentário.

Assim, defende Teixeira (2004), a linha de força do pensamento pós-moderno (ou contemporâneo, como chamado por alguns teóricos) é a polarização entre uma tradição documental que se recusava a inovar e o investimento na hibridez do gênero. Tais remanejamentos na história do documentário tornam-se mais reiterativos na medida em que o gênero ocupa um lugar de relevância na reflexão e na produção audiovisual contemporânea, em que se altera seu regime de produção de imagens e se ganha complexidade nos processos produtivos.

Toda essa contextualização histórica foi essencial para traçar uma linha do tempo que nos conduzisse ao primeiro recorte do nosso objeto de pesquisa: produções documentais, brasileiras, contemporâneas. O contexto foi indispensável também para justificar a escolha do nosso objeto de análise, que é uma produção que se diferencia do chamado “documentário sociológico” porque, ao contrário deste, ela é marcada por essa particularização do enfoque no sujeito da narrativa, traz abordagens mínimas, ligadas ao universo domiciliar e privado desses sujeitos, além de dialogar com as novas tecnologias de produção de imagens documentais.

Do universo que abriga as produções do cinema contemporâneo nacional, elegemos o documentário *Rua de Mão Dupla*, ano 2004, do cineasta mineiro Cao Guimarães, como nosso objeto de análise. A seguir, discorreremos um pouco sobre o autor e sua obra.

1.3 Vida e obra de Cao Guimarães

Antes de abordarmos aspectos do nosso objeto de análise, apresentaremos aqui, dados sobre a trajetória de Cao Guimarães, segundo informações disponíveis no *site* institucional do idealizador da produção⁸.

O cineasta e artista plástico Cao Guimarães nasceu em 1965, em Belo Horizonte, Brasil; cidade onde vive e trabalha. Desde o fim dos anos 80, exhibe seus trabalhos em diferentes museus e galerias como Tate Modern, Guggenheim Museum, Museum of Modern Art NY, Gasworks, Frankfurten Kunstverein, Studio Guenzano, Galeria La Caja Negra e Galeria Nara Roesler. Participou de eventos como a XXV e a XXVII Bienal Internacional de São Paulo e Insite Biennial 2005 (San Diego/Tijuana). Seus filmes já participaram de diversos festivais como o Festival de Locarno (2004, 2006 e 2008), a Mostra Internacional de Arte

⁸ Cf. em <www.caoguimaraes.com>, acesso em 15 out. 2011

Cinematográfica de Veneza (2007), Sundance Film Festival (2007), Festival de Cannes (2005), Rotterdam International Film Festival (2005, 2007 e 2008), Festival Cinema du Réel (2005), Festival Internacional de Documentários de Amsterdam – IDFA (2004), Festival É Tudo Verdade (2001, 2004 e 2005), Las Palmas de Gran Canaria International Film Festival (2008), Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2004 e 2006), Festival do Rio (2001, 2004, 2005, 2006), Sydney International Film Festival (2008), entre outros.

Da filmografia de Cao Guimarães, destacamos, além de nosso objeto de análise, as obras: *Da janela do quarto* (2004), *A Alma do Osso* (2004) e *Andarilho* (2006). O site do artista traz trechos de cada obra, que podem ser facilmente acessados.

O documentário *Rua de Mão Dupla*, doravante *RMD*, se apresenta como uma espécie de “documentário-jogo” ligado à trajetória de Cao Guimarães como artista plástico.

Em 2002, a produção foi apresentada como videoinstalação na 25ª Bienal Internacional de São Paulo, tendo a seguinte proposta: pessoas escolhidas pelo diretor e que não se conheciam eram convidadas a trocar de casa durante 24 horas. Com uma câmera na mão, cada personagem “intruso” poderia explorar o universo domiciliar de seu anfitrião ausente e desconhecido. Ao final da experiência, cada participante testemunharia sobre a imagem que construiu do “outro” a partir do que experimentou (e filmou).

Segundo a pesquisadora Consuelo Lins (2007a), nos últimos anos, os trabalhos de Cao Guimarães têm sido selecionados e premiados nos principais festivais internacionais de documentários e vídeos experimentais.

A autora explica que Cao Guimarães não tem formação em cinema especificamente. Estudou filosofia e fotografia. O cinema veio de experimentações com sua câmera super-8, quando morava em Londres, na produção de uma espécie de diário filmado, um “pequeno exercício de observação solitária do mundo”, segundo palavras que atribui ao cineasta.

Para Lins (2007a), Cao Guimarães apresenta uma cinefilia própria a uma forma contemporânea de se relacionar com o cinema que não passa, necessariamente, por nenhuma filiação. A autora classifica os filmes do artista como inventores de narrativas, dispositivos e novas percepções do real.

1.4 Rua de Mão Dupla

1.4.1 Algumas análises

A sinopse⁹ de *RMD* explica que a produção é um projeto que trata essencialmente da realidade do indivíduo que vive só. Segundo afirma o texto, trata-se de uma “tentativa de desorganizar um pouco estas realidades” a partir de situações em que, por meio de uma câmera de vídeo, os participantes inserem sua personalidade (pelo olhar) na personalidade do “outro” ausente. Partimos da premissa de que a sinopse reflete a visão do cineasta (e da instância institucional da obra) sobre a produção.

Encontramos poucos estudos que tomam por objeto *RMD*. Talvez porque, em nossa análise, o campo do documentário contemporâneo ainda é um terreno obscuro para os domínios das Ciências Humanas, inclusive os estudos acerca da linguagem. Dessa forma, aventurar-se por essa prática constitui um desafio a ser ultrapassado. Tomaremos aqui as considerações de alguns desses estudos.

No artigo intitulado “O dispositivo como estratégia narrativa”, o pesquisador César Migliorin (2005) estabelece uma reflexão teórica acerca da noção de dispositivo fílmico, a partir da relação entre o documentário e as produções ligadas à videocriação. Para Migliorin (2005), a noção de dispositivo está ligada não à disposição dos elementos fílmicos de uma obra, mas sim como estratégia narrativa capaz de produzir um acontecimento na imagem e no mundo. Assim, o autor discorre sobre a ideia de dispositivo de criação e produção de acontecimento em *RMD*, a partir de um diálogo com o *reality show Big Brother*, valendo-se da história do documentário moderno e dos estudos sobre a imagem.

O que cabe aqui pontuar sobre a contribuição de Migliorin (2005) neste artigo é a afirmativa de que, nas 24h em que cada personagem permanece na casa do seu anfitrião, elas são caracterizadas por uma forte aproximação dos dois mundos ali presentes: do “eu” e do “outro”. Para o autor, essa aproximação não é articulada por nenhuma ordem preexistente. Nós, os espectadores, não procuramos histórias de vida nem explicações lógico-causais que esclareçam, de alguma forma, as opções de quem filma. Ao mesmo tempo, as imagens filmadas na casa invadida não se conectam de forma vertical, não se desdobram umas das outras, não estabelecem continuidades e não constroem uma linha. Cada imagem aponta

⁹ Op cit.7

sempre para uma multiplicidade, e o resultado destaca um infinito compreendido no “antes” e no “depois” da imagem.

Migliorin (2005) destaca que o filme de Cao Guimarães se faz interessante pelos desdobramentos narrativos e estéticos que o dispositivo produz. Segundo analisa, na produção, nenhum participante fala de si diretamente – ponto que aqui discordamos do autor e que pretendemos discorrer em nossa análise -, e, ao falar do “outro”, cada personagem se revela de forma singular.

O autor pontua, ainda, que há nas imagens do filme um misto de roubo e voyeurismo. Segundo o analisa, mesmo que haja um contrato mútuo entre os participantes – eu filmo seu mundo e autorizo que você filme o meu – permanece uma dúvida nas imagens: “Até onde eu posso ir?”. As imagens, dessa forma, são fruto desse agenciamento entre um “eu” privado que exerce seu voyeurismo solitário e um “eu” público que filma para o “outro”. Ou para vários “outros”, segundo consideraremos aqui.

Já a pesquisadora Consuelo Lins (2009) pontua que Cao Guimarães realiza em *RMD* uma espécie de documentário-jogo no qual não se propõe nem a filmar o mundo, nem a interagir ou conversar com seus personagens. Ao contrário, estabelece parâmetros e regras específicas a partir dos quais imagens e sons podem, ou não, surgir. Segundo observa,

“Cao Guimarães imprime nesse filme um curiosíssimo deslocamento em relação a todas as querelas em torno da ‘voz ao “outro”’ que atravessam a história do documentário, através de um gesto à primeira vista pequeno: alterar a direção do que se solicita aos personagens em grande parte dos documentários baseados em conversas. Não quer que eles se voltem para si, que falem das suas vidas, que se revelem para a câmera; pede, antes, que falem de pessoas desconhecidas e filmem casas alheias. O resultado é surpreendente, pois o que chama mais atenção ao longo do filme é a carga de ‘exposição’ de si contida em imagens e depoimentos teoricamente ‘sobre os outros’” (LINS, 2009, p. 306).

Essa dupla construção simultânea das imagens do “outro” e de si é o fio condutor da análise que pretendemos discorrer nesta pesquisa, a partir da noção de *ethos*.

Lins (2009) destaca, ainda, que em *RMD*, tudo o que vemos foi realizado pelos personagens que imprimiram sua singularidade naquilo que filmaram: ora invadindo a intimidade alheia sem constrangimentos; ora como detetives à procura de vestígios, rastros ou tudo o que possa identificar um culpado, vítima ou suspeito. Para a autora, as imagens de *RMD* expressam dimensões cruciais da nossa condição contemporânea, às quais a criação audiovisual tem de se confrontar. A saber: o voyeurismo, o exibicionismo, a vigilância e a exposição da vida privada.

Segundo Lins (2007b), a solidez da proposta do documentário está associada à solicitação do diretor de que os participantes se interessassem pelos “outros”, e não por si mesmos. Atitude que, segundo a autora cita, a partir de Michel Foucault (1984, p. 59)¹⁰, redireciona o desejo “besta da confissão” em que nos transformamos a partir do momento em que a câmera é postada em nossa frente. Assim, a mudança do foco do “eu” para o “outro” faz com que fiquemos menos atentos a autocontroles, censuras e filtros que normalmente acionamos para oferecer a imagem que desejamos de nós mesmos.

Nossa hipótese de trabalho é que os *ethé* projetados pelos sujeitos do discurso seriam construídos a partir dos imaginários sociodiscursivos de cada sujeito e estariam ancorados nos saberes de crença e de conhecimento desses. Ao mesmo tempo, partimos da premissa de que as imagens de si obedecem a uma intencionalidade discursiva que, em nosso ver, está intimamente ligada aos autocontroles, às censuras e aos filtros. Sobre esse ponto, discorreremos melhor ao longo desta pesquisa.

1.4.2 Aspectos da produção

Em seu estudo intitulado *O homem ordinário com a câmera*, Freitas (2007) fala, a partir de Bernadet (2003)¹¹, do percurso histórico do documentário brasileiro: antes, focados em discursos generalizantes e, na atualidade, voltado para uma dimensão com ênfase no retrato pessoal de seus personagens, figuras populares, além da forma pelas quais elas produzem suas atividades próprias e singulares.

A pesquisa de Freitas (2007) interessa-se pelo momento em que a possibilidade de narração é oferecida ao homem comum de maneira inusitada, e toma como um dos objetos de análise, também, o documentário *RMD*.

De todo arcabouço teórico e prático que o autor apresenta, nos deteremos a alguns aspectos práticos das condições de produção do filme, visto que, das bibliografias disponíveis, o estudo de Freitas (2007) é o que melhor nos forneceu informações.

Antes, trataremos aqui considerações sobre a vídeoinstalação *RMD* (2002), aprestanda na 25ª Bienal de Arte Moderna de São Paulo, sob a curadoria de Agnaldo Farias.

Dubois (2004) contextualiza que, se depois de um século o cinema tem sido pensado e vivido, basicamente, como um dispositivo bem normatizado – uma projeção de imagens em movimento em uma sala escura, sobre uma tela grande e com espectadores

¹⁰ FOUCAULT, Michael. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1984

¹¹ BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

sentados, absorvidos por aquilo que é apresentado –, nos últimos anos, tem se visto um movimento crescente de questionamentos acerca desta forma instituída.

Foi com a evolução do vídeo e o surgimento de outras tecnologias de registro de imagens - como a imagem digital e, hoje, sabemos, até os dispositivos móveis - que muitos artistas vêm se aventurando no chamado “cinema de exposição”.

Para Dubois (2004), esses artistas trabalham em estreita relação com o cinema, com a imagem-movimento que modelou nosso imaginário e com nossos hábitos de olhar o mundo. O autor explica que, não por acaso, esses artistas empreendem seus trabalhos em vídeo que, segundo afirma, constitui não só um instrumento, mas uma forma de pensamento das imagens: “uma forma que pensa” (DUBBOIS, 2004, p, 111). Com certa autonomia criativa e conceitual, entendemos aqui.

No que tange a nosso objeto, o documentário *RMD*, Jesus (2002) explica que a escolha pelo suporte do vídeo foi feita por questões técnicas. Na instalação, a obra foi exibida em seis telas, agrupadas de duas em duas e dispostas de forma alternada pelas paredes do espaço expositivo. Através destas, o público poderia conhecer, simultaneamente, a experiência vivida por cada participante. No documentário, essa mesma oposição de experiências acontece com a tela de projeção partida ao meio, verticalmente.

Na análise do autor, o trabalho de Cao Guimarães parece estabelecer outras articulações para a imagem eletrônica e o vídeo no contexto das artes plásticas, na medida em que revela processos subjetivos de experimentação, baseados no cotidiano, pelo contato com as tecnologias de produção e recepção de imagens.

Para Jesus (2002), a articulação central da obra parece reivindicar de seu público novos conceitos para compreendê-la, a ponto desta não poder ser tomada somente como uma videoinstalação ou documentário. Nesse ponto, explica, a utilização do vídeo parece ser uma escolha pela facilidade, mas também como suporte do que o autor chama de “real”; ou um possível efeito de real, na nossa análise.

Mello (2012) dispõe que o trabalho do artista comunga o vídeo com a ação na medida em que cria situações de fruição no ambiente da instalação, a partir do momento que remete o público a um tipo de experiência parecida com a das seis pessoas que registraram as imagens em casas invertidas. Para a autora, a experiência dos participantes, para ser compreendida, necessita também ser percebida e vivenciada pelo público, que tem a possibilidade de confrontar uma experiência com a outra de forma simultânea e em tempo real.

Para a autora, Cao Guimarães possibilitou ao público um compartilhamento de experiências através de uma experiência colaborativa, sensorial e vivencial de espaço-tempo, que caracteriza o projeto conceitual da videoinstalação pautada em um ambiente, uma situação que requer trocas, intercâmbios, como seria uma *Rua de Mão Dupla*.

Acerca do documentário, Freitas (2007) discorre que este foi estruturado em três blocos com durações respectivas de 20, 25 e 30 minutos. Cada bloco corresponde à transmissão simultânea das imagens produzidas, lado a lado, por cerca de dez minutos. O tempo restante de cada bloco é destinado aos depoimentos que cada participante faz de sua experiência.

Enquanto o espectador assiste ao depoimento do “intruso” de um lado da tela, seu “anfitrião”, no “outro” lado, olha fixamente em direção à câmera, dando a impressão de ouvir o que o “outro” diz sobre ele.

Figura 01 – Enquadramento do início dos Blocos.



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

Figura 02 – Enquadramento do fim dos Blocos.



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

Freitas (2007) informa que o papel do cineasta no filme consiste, basicamente, na escolha dos participantes, no recorte espaço-temporal – um na casa do “outro” por 24h – e na definição dos parâmetros do jogo. Além disso, ele intervém na escolha das imagens mais significativas, na montagem, mantendo, segundo o autor, a cronologia em que foram captadas. Lins (2009) afirma que as imagens captadas por cada personagem não ultrapassam uma hora de filmagem.

No início de cada bloco, um letreiro revela alguns parâmetros do jogo. Na leitura de Freitas (2007): “Eliane Lacerda e Rafael Soares trocaram de casa durante 24 horas, cada um com uma câmera de vídeo. Eles não se conheciam” (livre transcrição nossa).

Figura 03 – Exemplo de letreiro no início dos Blocos.



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

O letreiro dá ênfase ao fato dos participantes não se conhecerem. Informação que é reforçada durante as próprias filmagens e atestada nos depoimentos finais.

Na sequência, um segundo letreiro apresenta ao telespectador dados dos personagens, além de situar em qual quadro – direito ou esquerdo – estão as imagens filmadas por esse personagem.

Figura 04 – Exemplo de segundo letreiro no início dos Blocos.



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

Sobre a forma como os participantes filmam, Freitas (2007) observa que o que mais chama a atenção é uma estética comum ao vídeo amador: enquadramento trêmulo, movimentação desajeitada, qualidade imperfeita da imagem e do som. Diante da proposta de filmar o universo domiciliar do “outro”, a maioria dos participantes opta por utilizar planos-sequência que percorrem os cômodos, enquanto adentra nesses espaços pela primeira vez.

Segundo explica o autor, uma vez que os participantes desconhecem os repertórios típicos da produção audiovisual, suas imagens resultam em um processo de experimentação das possibilidades expressivas do “ao vivo”. Ao mesmo tempo, produzem significados intrínsecos ao contexto das cenas a partir das escolhas do que filmar e de como filmar.

Os diferentes modos de filmar de cada participante, segundo Freitas (2007), revelam graus diversos de dedicação ao jogo. Em nossa análise, essas diferenças estariam mais ligadas às subjetividades de cada participante e às suas estratégias discursivas.

Para Freitas (2007), os participantes “não têm mensagens a comunicar nem pontos a defender” (FREITAS, 2007, p, 73), posicionamento que esta pesquisa não compartilha e que pretende discorrer nos próximos capítulos. Entre as filmagens, analisa o autor, há aqueles que conseguem conciliar o desejo da experimentação com a tarefa proposta, embora o uso lúdico da câmera seja recorrente nas filmagens de todos os participantes.

Por fim, Freitas (2007) acrescenta que as imagens produzidas pelos participantes – e os discursos que as permeia, acrescentamos – são indissociáveis das relações que cada participante institui com o cineasta, com seu outro e com o espectador. O que, acreditamos, está diretamente relacionado aos *ethé* projetados por esses.

Para o autor, “o que à primeira vista surge como um conjunto de leituras despreparadas e preconceituosas, do personagem, do “outro”, resulta de um aparato espetacular [...] do olhar sobre o ‘outro’” (FREITAS, 2007, p. 77). Segundo defende, esse olhar que o autor destaca está ligado a um trabalho de interpretação “do sujeito que olha” e, ao mesmo tempo, interpela se nosso olhar está tomado pelas discriminações e visões de mundo.

A partir do que discorreremos neste capítulo, é possível afirmar que nosso desafio de pesquisa é desbravar um complexo *corpus* que lida, em primeiro plano, com a hibridez do próprio gênero em que se insere *RMD* e, em segunda análise, com a falta de bibliografias nos dois campos – estudos linguísticos que tomem por objeto produções documentais contemporâneas e estudos acerca do cinema documental contemporâneo que tomem por objeto *RMD*.

Considerações finais

Há de se pontuar, no entanto, que a partir deste breve contexto pretendemos nos debruçar, à luz das teorias sobre o discurso, com o intuito de fazer desta pesquisa uma contribuição para um novo campo que se abre nos estudos da linguagem; certos das suas possibilidades e contribuições para a Análise do Discurso, sobretudo no que tange às reflexões acerca da noção de *ethos*.

2 QUADRO TEÓRICO- METODOLÓGICO

Considerações iniciais

Neste capítulo, discorreremos sobre o arcabouço teórico que nos possibilitará cumprir nossos objetivos de análise. Trazemos aqui teorias e contribuições oriundas da Análise do Discurso e, também, dos estudos sobre a imagem e o cinema que, em diálogo, formam a teia discursiva e teórica disposta no próximo capítulo desta pesquisa.

Para tal, em um primeiro momento, faremos um exercício de definição do documentário enquanto gênero cinematográfico a partir do que postula a AD, e buscando as conexões necessárias como nosso objeto.

À luz da Análise do Discurso, discorreremos sobre os conceitos fundadores das nossas análises, especificamente: os sujeitos presentes nos discursos que permeiam o documentário, as noções de *ethos*, imaginários sociodiscursivos, entre outras noções.

Por fim, apresentaremos as categorias de análise dispostas na Grade de Análise de Imagens, proposta por Mendes (2012), base da nossa metodologia de análise.

2.1 O gênero na AD e o gênero documentário

2.1.1 O gênero na AD

Charaudeau (2008) discorre que as noções de gênero para a AD coexistem em diferentes propostas que testemunham os posicionamentos teóricos aos quais se filiam. Essa diversidade, justamente, mostra a complexidade da questão do gênero, incluindo as próprias denominações.

O que o autor nota é que a definição dessa noção ora leva em conta a ancoragem social do discurso; ora sua natureza comunicacional; ora as regularidades composicionais dos textos; ora as características formais dos textos produzidos.

Considera, assim, que esses aspectos estão ligados, criando uma rede de afinidades em torno de duas orientações principais: uma mais voltada para os textos, que justifica a denominação “gênero de texto”; outra mais voltada para as condições de produção do discurso, que justifica a denominação “gênero de discurso”.

Diante desse quadro, optamos pela proposta de Charaudeau (2004), que postula, a partir de Bakhtin (1984)¹², que na configuração de um gênero de discurso é preciso dar ao sujeito falante referências para se inscrever no mundo dos signos, significar suas intenções e comunicar através de um processo de socialização do sujeito através da linguagem e da linguagem através do sujeito, ser coletivo e individual.

Charaudeau (2004) levanta a hipótese de que existem no sujeito três memórias que testemunham, cada uma, sobre as maneiras pelas quais se constituem as comunidades: uma memória dos discursos, a qual são construídos saberes de conhecimento e crença sobre o mundo; uma memória das situações de comunicação enquanto dispositivos, que normatizam as trocas comunicativas, e uma memória das formas e signos que servem para troca, não enquanto sistema e sim enquanto empregadores dessa ou daquela forma, através de seu uso. É preciso, assim, afirmar que os participantes de *RMD* recorreram a essas memórias para procederem com sua empreitada discursiva de cunho documental.

Assim, uma teoria do gênero deve se apoiar em uma teoria do fato linguageiro, em uma teoria do discurso na qual possamos conhecer os princípios gerais sobre os quais ele se funda e os mecanismos que os coloca em funcionamento.

O autor parte do entendimento de que, no nível dos princípios gerais, especificamente sobre o que chama de “princípio de influência”, é onde está o princípio de certas visadas¹³ que determinam a orientação do ato de linguagem como atos de comunicação, em função da relação que o sujeito falante que instaurar frente ao seu destinatário.

No caso de *RMD*, classificaremos a intencionalidade dos comunicantes como correspondentes à uma visada de “documentação”, visto que o enunciador deve estabelecer hipóteses sobre seu outro e tentar prová-las a partir do que afirma/documenta e, do outro lado, seu coenunciador, o “tu”, deve receber e validar aquelas hipóteses do que foi documentado. Essa intencionalidade, acreditamos, está vinculada à expectativa de que a construção do “outro” seja aceita pelo público ideal projetado.

Já o nível dos mecanismos de funcionamento compreende, por um lado, um conjunto de situações de comunicação que ordenam a discursivização: conjunto de procedimentos sociodiscursivos.

¹² BAKHTIN, M. *Esthétique de La création verbale*. Paris: Gallimard, 1984

¹³ Visadas, segundo o autor, correspondem a uma intencionalidade psico-sociodiscursiva que determina a expectativa do ato de linguagem do sujeito falante e, assim, da própria troca linguageira. Essas devem ser consideradas do ponto de vista da instância de produção, que tem em foco um sujeito destinatário ideal e que devem, evidentemente, ser reconhecidas pelas instâncias da recepção. Essas são definidas por um duplo critério: a intenção pragmática do eu em relação à posição que ele ocupa enquanto enunciador na relação que estabelece com o “tu”; a posição que, da mesma forma, o “tu” deve ocupar.

Acerca desse ponto, Charaudeau (2004) retoma a noção de situação de comunicação como lugar onde se instituem as restrições que determinam a expectativa da troca. Tais restrições são provenientes da identidade dos parceiros e do lugar que eles ocupam na troca. Ao mesmo tempo, da finalidade que os liga em termos de visadas, do propósito que pode ser convocado e das circunstâncias materiais nas quais a troca se realiza.

A discursivização seria, então, o lugar onde se instituem as diferentes “maneiras de dizer”, sob o efeito das restrições discursivas que são ligadas ao ordenamento do discurso (os modos discursivos), que não pode ser automaticamente determinado; e das restrições formais, que correspondem a um emprego obrigatório das maneiras de dizer, que são encontradas em todo texto pertencente a uma dada situação.

O autor parte da noção de contrato de comunicação enquanto domínio que propõe a seus parceiros certo número de condições, que definem a expectativa da troca comunicativa de forma que, sem o seu reconhecimento, não haveria possibilidade de intercompreensão entre os parceiros.

Em *RMD*, o contrato é definido pelas regras do documentário-jogo. Especialmente por ser uma situação em que todos os participantes se submeteriam (assumindo ora o papel de invasor da casa alheia, ora o papel de anfitrião ausente), o reconhecimento do estatuto do gênero documentário-jogo era a premissa para que a intercompreensão entre os sujeitos acontecesse e para que os discursos correspondessem à visada que orienta o ato de linguagem.

É essa noção que permite reunir textos que participam dessas mesmas condições situacionais, permitindo a construção de *corpus* pelo contrato global de comunicação - como uma produção documental; ou textos em torno de variantes específicas, como um documentário-jogo.

No entanto, para Charaudeau (2004) tal tipologia não é o único princípio de classificação dos textos, sendo necessário debruçar-se sobre alguns aspectos no nível da construção discursiva.

Em relação às restrições discursivas situacionais do ato de comunicação, essas devem ser consideradas como atos externos, tendo por finalidade a construção do discurso através de uma relação de causalidade que deve responder à pergunta “estamos aqui para dizer o quê?”. É necessário observar, assim, o que os dados de finalidade, pelo viés das suas visadas, determinam a partir de certas escolhas do modo enunciativo (descritivo, narrativo e argumentativo) que o sujeito deve empregar, o que em *RMD* está associado à proposta de construção de uma narrativa que se vale da descrição e que possui uma dimensão argumentativa.

Também há de se considerar os dados das identidades dos parceiros nos quais eles devem se engajar, os dados do propósito que determinam certos modos de tematização, a organização dos subtemas a serem tratados e os dados das circunstâncias materiais que determinam os modos de semiotização do ato de comunicação.

Vale aqui pontuar que, no entendimento de Charaudeau (2004), tais restrições não podem corresponder ao emprego de uma ou outra forma textual – o que, justamente, acontece em *RMD*. Trata-se de um conjunto de comportamentos discursivos possíveis, entre os quais o comunicante escolhe aquele que lhe parece mais suscetível a satisfazer às condições dos dados externos. Não há, assim, a determinação exata de um tipo de discurso final.

Acerca das restrições formais, retoma a ideia de “rotinização” como apropriação progressiva das “maneiras de dizer”, que ecoam nas exigências das restrições situacionais via restrições discursivas. São normas de uso mais ou menos codificadas, cujas formas que as exprimem podem ser objetos de variantes.

Todos os componentes da situação de comunicação condicionam as formas via restrições discursivas, mas as restrições materiais são, talvez, as que influenciam mais diretamente as formas. O que já começa pela definição do uso da oralidade ou da escrita. Em seguida, os papéis de interlocução atribuídos aos diferentes parceiros e que predispõe que a tomada de fala e as situações enunciativas não sejam as mesmas.

Acreditamos que os discursos de *RMD* não são tão influenciáveis por essa rotinização pelo seu caráter de documentação de experiências subjetivas. Então, não há uma obrigatoriedade na construção desses discursos embora a proposta do jogo estabeleça um roteiro do que deve ser feito pelos participantes.

2.1.2 O gênero documentário

Segundo Nichols (2005), a definição de documentário é sempre relativa (ou comparativa) e acontece pelo contraste com o filme de ficção, filme experimental e de vanguarda. Em todas as opções, o documentário não é uma reprodução da realidade, adverte o autor. Trata-se de uma representação do mundo objetivo em que vivemos e que constitui uma visão do mundo.

Dessa forma, para Nichols (2005), o documentário pode ser tratado como um conceito vago, visto que nem todos os filmes classificados como documentário se parecem. Eles não adotam um conjunto de técnicas fixas, não abordam somente um conjunto de

questões e não apresentam apenas um conjunto de formas e estilos. A prática do documentário é tida, então, como uma arena mutável, permeada por alternativas que são adotadas por uns e abandonadas por outros cineastas.

Outra constatação do autor é que os “documentários são aquilo que fazem as organizações e instituições que os produzem” (NICHOLS, 2005, p. 49). Com essa afirmativa, Nichols (2005) alerta que uma estrutura institucional também impõe uma maneira pela qual a produção vê e fala. Trata-se de um conjunto de limites que se aplicam tanto ao produtor, ao cineasta e ao público.

O autor ainda comenta que, se durante muito tempo achava-se natural que os documentários falassem de tudo, menos de si, nos últimos anos, estratégias reflexivas que questionam o ato de representação dessas produções abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade de capturar a realidade. Trata-se da destruição desse estatuto de pretensa representação da verdade, da autenticidade, que se dá pela inserção dessas produções em seu contexto institucional: as agências financiadoras da produção de documentários funcionam em um circuito distinto de distribuidores e exibidores que sustentam a circulação dos documentários. Além das exibições em salas de cinema e festivais, as redes de notícia produzem, distribuem produções documentais - como a Discovery Channel, por exemplo.

Em termos de definição de gênero audiovisual, Nichols (2005) informa que para que uma produção seja considerada como documental, é preciso que ela apresente características próprias e comuns às produções assim já classificadas, como gravação do som direto (sem filtros), uso de entrevistas, inserção de cortes para a introdução de imagens, pessoas comuns nos papéis de personagens, entre outras características.

Outro ponto a considerar, segundo o autor, é a predominância de uma lógica que organiza o filme e diz respeito às representações que ele faz do mundo. Essa lógica sustenta o argumento da produção. Trata-se de uma afirmação ou de uma alegação fundamental sobre o mundo histórico.

No caso do documentário contemporâneo, como *RMD*, podemos afirmar que essa lógica que define uma dimensão argumentativa, evidentemente, existe e constitui o alicerce da estratégia da produção em si. No entanto, ela não possui uma intencionalidade ligada propriamente à documentação, estando relacionada à intencionalidade do jogo proposto pela produção. A sinopse de *RMD* nos fornece elementos para identificarmos a lógica argumentativa na qual se fundamenta a estratégia da produção:

“Pessoas que não se conheciam, trocaram de casas simultaneamente pelo período de 24 horas. Cada uma levou consigo uma câmera de vídeo de simples manuseio e tiveram total liberdade para filmar o que quisessem na casa deste estranho durante este período. Cada participante tentou elaborar uma ‘imagem mental’ do ‘outro’ através da convivência com seus objetos pessoais e seu universo domiciliar. Ao final da experiência cada um deu um depoimento pessoal sobre como imaginou este outro. Com a câmera de vídeo, os participantes inserem sua personalidade na personalidade de um outro ausente. *Rua de Mão Dupla* é um projeto que trata essencialmente da realidade do indivíduo urbano que vive só. É uma tentativa de desorganizar um pouco essas realidades. Através de uma câmera de vídeo os participantes inserem sua personalidade (pelo olhar) na personalidade do ‘outro’ Ausente. Solidões se (co)fundem em algum momento deste fluxo de olhar e ser olhado, de presença ausente e de ausência presente, de identificação e de diferenciação”(Livre transcrição nossa)¹⁴.

O que a sinopse de *RMD* nos diz é que a lógica do filme está na proposta de “desorganizar” a realidade do sujeito urbano para, argumenta o texto, através da experimentação proposta pelo jogo, suscitar o processo de identificação e diferenciação entre esses sujeitos que vivem sós. Na prática, sabemos que a narrativa construída por Cao Guimarães traz muitos outros elementos que constroem essa argumentação, além do fato de que a estratégia é definida pelo Diretor que estabeleceu os parâmetros da montagem final da produção. Assim, acreditamos que o implícito, o subentendido no documentário, revela aspectos que “escapam” à informação da sinopse.

Nichols (2005) observa que um documentário exhibe, frequentemente, um conjunto mais amplo de tomadas e cenas do que a ficção. Estas são dispostas em uma narrativa mais voltada para o argumento do filme, e não tanto para um personagem. No documentário contemporâneo, porém, vimos que a narrativa está centrada no personagem, como em *RMD*. E é ele, o personagem, que acaba sendo a mola motriz para o desenvolvimento do argumento do filme.

O autor classifica os documentários em seis modos: profético, expositivo, observativo, participativo e, por fim, reflexivo. Pontua, no entanto, que esses modos adquirem importância em um tempo e espaço delimitados. À medida que se estabelecem, ganham corpo, sobrepõem-se e misturam-se. Conceitua, então:

- i. Modo poético: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal da informação;
- ii. modo expositivo: enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa explícita;

¹⁴ Disponível em <http://www.caoguimaraes.com/page2/principal_new.php> Acesso em 24 jan 2013

- iii. modo observativo: enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera;
- iv. modo participativo: enfatiza a interação entre o cineasta e o tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto;
- v. modo reflexivo: chama atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça a consciência do espectador para a construção da realidade feita pelo filme;
- vi. modo performático: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita as ideias de objetividade em favor de convenções e afetos. É nesse modo que se incluem as produções experimentais.

Consideramos que o modo performático é o lugar onde nosso objeto se insere, embora ressaltemos sua capacidade de hibridação com outros modos.

Segundo Nichols (2005), no modo performativo a significação acontece por um fenômeno subjetivo carregado de afetos. Experiência e memória, envolvimento emocional, valores e crenças entre outros elementos fazem parte do processo de compreensão dos aspectos do mundo explorados pelo documentário. Assim, pontua o autor, essas produções destacam a complexidade do conhecimento do espectador sobre o mundo ao enfatizar, justamente, as dimensões subjetivas e afetivas deste.

Nichols (2005) explica que os filmes performativos compartilham um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para o uso de licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. Assim, a característica referencial do documentário, que atesta sua função de “janela para o mundo”, dá lugar a uma característica expressiva que afirma a perspectiva situada, concreta e nitidamente pessoal acerca dos sujeitos da produção, inclusive o cineasta.

Um último parâmetro da produção documental que o autor apresenta é a relação da produção com o espectador. Nessa relação, aquilo que documentaristas e produtores definem como produto do domínio do documentário, “tem limites permeáveis e aparência camaleônica” (NICHOLS, 2005, p.64). Ou seja: a sensação de que aquela produção é documental está na apreensão feita pelo expectador – sua mente, como define -, no contexto e na estrutura do filme. Portanto, é situacional.

As suposições e expectativas desse espectador, seus imaginários, estão ligados principalmente às imagens e sons da produção, que originam do nosso mundo histórico e, por

isso, não foram exclusivamente produzidas para o filme. Mesmo nas produções onde essas imagens e sons são produzidos digitalmente, a tentativa é fazer com que estes alcancem um efeito semelhante, que carreguem as características daquilo que os produziu.

A ideia de documento, segundo Nichols (2005), é associada à ideia da imagem (ou som) que serve como índice daquilo que o produziu. Sua dimensão indexadora refere-se à maneira pela qual sua aparência é moldada ou determinada por aquilo que a imagem registra. E, o que registram, a partir das decisões e intervenções criativas do cineasta, tem como produto os sons e as imagens cinematográficas. Cada variação de plano e forma diz algo sobre o estilo do cineasta e a imagem passa a ser um documento desse estilo.

O público, por sua vez, está atento às formas pelas quais os sons e imagens testemunham a aparência e o som do mundo ali compartilhado. Além do mais, para o autor, há uma crença do espectador no mundo histórico apresentado ali. “O documentário representa o mundo histórico [...] moldando seu registro de uma perspectiva ou ponto de vista distinto. A evidência da re-presentação sustenta o argumento ou perspectiva da re-presentação” (NICHOLS, 2005, p, 67). O público parte da suposição de que os sons e imagens do documentário tenham a autenticidades como uma prova.

Nichols (2005) explica que, no geral, o espectador entende que o documentário é uma visão sobre uma realidade e não uma transcrição fiel dela. Registros documentais estritos - como as imagens de uma câmera de segurança ou de um fato histórico - são, geralmente, vistos como simples registros. Os documentários, explica o autor, reúnem provas, peças para construção de um argumento sobre o mundo. E o espectador espera que aconteça a transformação dessas provas em algo mais do que fatos comuns. Assim, os documentários não são documentos no sentido estrito do termo; apenas se baseiam na característica documental de alguns de seus elementos.

Por fim, Nichols (2005) afirma que os filmes documentários estimulam o “desejo de saber” no público através da transmissão de uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente que promete ao espectador informação, conhecimento, descobertas e consciência, de forma que a satisfação desse desejo de saber seja uma preocupação comum. “Aquele que sabe (o agente tradicionalmente masculino) compartilhará conhecimento com aqueles que desejam saber. [...] Eles falam sobre eles para nós, e nós obtemos prazer, satisfação e conhecimento como resultado” (NICHOLS, 2005, p, 70). Acrescentamos que, no caso dos documentários contemporâneos, o público ainda é interpelado, convocado à experimentação e à fruição das suas experiências. Trata-se de um elemento a mais nessa dinâmica.

Para o autor, o engajamento do público no mundo apresentado pelo documentário é vital para a experiência e para o desafio da produção.

A partir dessas considerações, reforçamos que uma produção documental recebe esse estatuto, enquanto gênero, situacionalmente, porque depende da apreensão do espectador. Nela, imagens e sons são índices do que foi produzido e remetem a um testemunho compartilhado.

A situação criada pelo dispositivo de *RMD*, portanto, obedece a um estatuto factual que, nos termos de Mendes (2004), corresponde a uma situação reconhecida como possível de acontecer a partir de conjunturas situacionais específicas. A autora explica que esse estatuto estaria subordinado às identidades dos parceiros da situação de comunicação, à finalidade da troca languageira, à proposição formulada e às circunstâncias materiais que determinam certos espaços. Dessa forma, dada situação seria reconhecida como factual, possível de acontecer e de carregar “efeitos do real”, a partir de uma situação de comunicação permeada pelos dados culturais, institucionais, históricos, geográficos, étnicos, saberes científicos e etc.

2.2 Os sujeitos da linguagem em *RMD*

2.2.1 A teoria semiolinguística

O *Quadro dos Sujeitos da Linguagem* criado por Patrick Charaudeau é uma esquematização que compõe a teoria semiolinguística, desenvolvida pelo teórico e abordada em várias de suas obras. Nesta pesquisa, utilizaremos a obra de 2008.

Segundo a pesquisadora Ida Lucia Machado (2010), embora estabeleça uma relação direta com os estudos fundadores da Análise do Discurso, a teoria semiolinguística está mais relacionada com os papéis sociais assumidos por um sujeito polifônico, munido de identidade, ao mesmo tempo comunicativo e social.

A autora pontua que o sujeito da teoria semiolinguística é, então, tido como uma entidade abstrata, ao mesmo tempo individual, porque é único no seu dizer, e coletivo, já que está inserido em um contexto social regido por “contratos comunicativos” dos quais não pode ser separado.

Outro ponto que destaca a pesquisadora é a necessidade de considerar esse sujeito como munido de identidade e envolto em relações de força que se estabelecem

cotidianamente. “Falamos para influenciar o “outro”. Para fazer com que ele nos ouça, nos compreenda e, se possível, pense ou tente ver o mundo como nós o fazemos. Falamos para chamar sua atenção, para provar que existimos” (MACHADO, 2010, p. 205). Assim, o ato de falar desse sujeito é considerado pela teoria semiolinguística como uma tentativa de captação e adesão do interlocutor às ideias e visões de mundo. Toda enunciação é perpassada de estratégias e de intencionalidades.

Em seu esquema comunicativo, Charaudeau (2008) propõe o desdobramento dos sujeitos do ato de linguagem dispostos nos circuitos externos, onde estão os sujeitos comunicante e interpretante; e no circuito interno, onde estão os sujeitos enunciador e destinatário. Machado (2010) destaca que o êxito do jogo comunicativo depende, entre outros pontos, que o sujeito interpretante, que está na extremidade receptora do ato de linguagem, reconheça os esforços e a intencionalidade nos discursos dos sujeitos comunicantes/enunciadores. Há, ainda, uma série de fatores psicossociais e culturais que modulam a produção/recepção desses atos de linguagem e que estão implicados nas relações entre esses sujeitos desdobrados.

Outra importante consideração feita por Machado (2001) acerca da teoria semiolinguística é que o discurso é visto como um jogo comunicativo entre o extralinguístico e a comunicação languageira. Já o sentido é construído por meio de uma relação forma-sentido, passível de acontecer sob diversas formas semiológicas de expressão, que está sob a responsabilidade de um sujeito movido por uma intencionalidade, uma visada.

A pesquisadora fala ainda sobre o termo *mise-en-scène* utilizado por Charaudeau na sua teoria semiolinguística. Em geral, todo ato de linguagem tem uma teatralidade necessária para que o sujeito tenha sucesso nas suas comunicações cotidianas. Essa encenação é construída a partir das condições do sujeito enquanto ser sócio-histórico e deve ser adequada às representatividades exigidas pelas próprias circunstâncias, que exigem que esses sujeitos se comuniquem e assumam seus papéis de sujeitos da palavra.

Machado (2008) entende que a teoria analítico-discursiva se apresenta como um modelo dividido em três competências do sujeito, especificamente: competência situacional, que exige que os parceiros da troca comunicativa sejam capazes de construir um discurso em função da identidade de seus parceiros, da sua finalidade discursiva, relacionado ao tema que a troca convoca e às circunstâncias materiais ali envolvidas; competência discursiva, relacionada à exigência de que os parceiros da comunicação estejam aptos para captar e reconhecer os procedimentos discursivos da situação de troca, a *mise-en-scène* languageira e, por fim, uma competência ligada à compreensão dos sentidos. Esta terceira competência exige

que os interlocutores convoquem saberes de conhecimento e crença para que a compreensão mútua aconteça. Segundo explica a autora, os saberes de conhecimento estão ligados às percepções de mundo oriundas das experiências compartilhadas. Já os saberes de crença estão ligados aos sistemas de valores atrelados a um dado grupo social, que imprime neste sua identidade.

Machado (2008) explica que a teoria semiolinguística considera que todo sujeito que se comunica e que interpreta um ato de linguagem precisa estar apto para utilizar e reconhecer a forma do signo linguageiro, suas regras de combinação e seu sentido inserido em um dado contexto.

Acerca desse processo de construção de sentido, Charaudeau (2010b) postula que o sentido de um ato de linguagem não reside somente em sua manifestação linguageira e nem somente no sentido explícito expresso em seu enunciado.

Assim sendo, o ato de troca de cunho psicológico e social entre os parceiros, tal como a teoria semiolinguística o concebe, estaria ligado a um jogo de expectativas vinculado ao ato de significar. Um *enjeu*, segundo o termo utilizado pelo autor.

Charaudeau (2010b) explica que a interpretação de um ato de linguagem é feita a partir de enunciados produzidos em relação a esse “jogo de expectativas”, que supomos ser daquela troca.

Assim sendo, o sentido oculto é construído por aquilo que o autor chama de inferências: processo mental pelo qual um sujeito relaciona o não expresso com qualquer outra coisa que encontra em seu ambiente; um exterior à linguagem que é, contudo, pertinente para construir esse implícito.

Para Charaudeau (2010b), as palavras e enunciados produzidos pelos sujeitos em interação não significam por si mesmos, ou seja, só são interpretáveis a partir de uma relação com um lugar de condicionamento que deve ser partilhado entre esses parceiros de troca. O enunciado, assim, é resultado dessa co-construção do sentido efetuada pelos parceiros.

O autor alerta que é no espaço de produção que se define o “jogo de expectativas” de efeitos a serem produzidos no “outro”. No entanto, trata-se de efeitos visados, desejados, uma vez que o locutor não pode ter certeza que esses efeitos de sentido serão percebidos pelo seu interlocutor.

Isso porque, entende Charaudeau (2010b), no espaço da interpretação está um sujeito que possui sua própria autonomia em sua ação de interpretação, realizada em função de sua identidade social e da identidade social de seu parceiro atribuída por ele, das intenções que ele faculta a esse parceiro e de seu conhecimento de mundo e crenças.

Para o estudioso, o locutor não tem total domínio sobre seu interlocutor, e tampouco sabe se este interpretará seu ato de linguagem conforme suas expectativas. O interlocutor, acrescenta, constrói o sentido a seu modo.

A partir dessas considerações, entendemos que há uma relação assimétrica entre os efeitos visados pelo locutor e os efeitos de fato construídos no processo de significação na troca languageira.

2.2.2 Os Quadros dos Sujeitos do Discurso

Nosso objetivo neste tópico é pontuar quais são os sujeitos que povoam os discursos imagético e verbal do documentário *RMD*. Como já explicitado nos tópicos anteriores desta pesquisa, tomaremos como base a metodologia o *Quadro dos Sujeitos da Linguagem*, de Patrick Charaudeau (2008), esquematização problematizada pela teoria semiolinguística também proposta pelo autor.



FIGURA 05 – O Ato de Linguagem e seus Sujeitos (reprodução)
Fonte: Charaudeau (2008)

O *Quadro dos Sujeitos da Linguagem* de Charaudeau (2008) propõe que todo ato de linguagem precisa ser desdobrado em dois circuitos: um espaço interno, no qual se encontram os sujeitos da fala, os seres da palavra oriundos de um saber ligado às

representações languageiras e práticas sociais; um espaço externo, onde estão os sujeitos empíricos, instituídos conforme um saber ligado ao mundo extradiscursivo atrelado à organização do mundo “real” que os sobredetermina.

Charaudeau (2008) entende que o circuito externo do ato de linguagem é o lugar onde estão os parceiros da linguagem. Esses estão implicados a partir de uma relação contratual construída pelo desafio no e pelo ato de linguagem. Tal desafio implica em uma expectativa que só existe a partir do reconhecimento mútuo desses parceiros, construído a partir do que eles imaginam, projetam.

O autor pontua que a instância comunicante (EUc) é o sujeito empírico que encena o dizer a partir dos componentes comunicacional (relacionado ao quadro físico da situação de troca); psicossocial (ligado aos estatutos dos parceiros da fala) e interacional (que se refere ao conhecimento prévio que cada parceiro possui sobre o “outro”). O EUc tem sua atividade centrada nas estratégias discursivas e na intencionalidade do discurso.

Considerando que o EUc pode ser uma instância compósita, ligada, em *RMD* podemos considerar que essa instância seria formada pelo Diretor Cao Guimarães, pelos participantes do documentário e pelas instituições produtoras do documentário (Cinco em Ponto Ltda e 88 Filmes).

Esse sujeito comunicante projeta, na esfera interna do ato de fala, um sujeito enunciador (EUe), responsável pela enunciação projetada para seus parceiros. Em *RMD*, esses sujeitos enunciadores são as vozes daqueles que aceitaram o jogo: Eliane Lacerda, Rafael Soares, Paulo Dimas, Mauro Neueschwander, Roberto Soares e Eliane Mara.

Na outra extremidade do esquema proposto por Charaudeau (2008) está o interpretante (TUi), sujeito detentor da iniciativa do processo de interpretação que acontece a partir de hipóteses projetadas do sujeito comunicante (EUc), que se concretiza na figura do destinatário (TUd), e que, segundo entende Charaudeau (2008), escapa ao domínio do *eu* devido à uma relação de opacidade com a intencionalidade deste *eu*. A tarefa do TUi é realizada através de seu ato interpretativo de recuperar a imagem do TUd (presente na esfera interna do discurso), validando ou recusando o estatuto deste, que fora fabricado pela instância enunciativa. A instância interpretante (TUi), refere-se a qualquer pessoa que assista ao documentário.

Abaixo apresentamos um fluxograma que desenha como essas situações de comunicação e seus respectivos sujeitos estão dispostos em *RMD*:

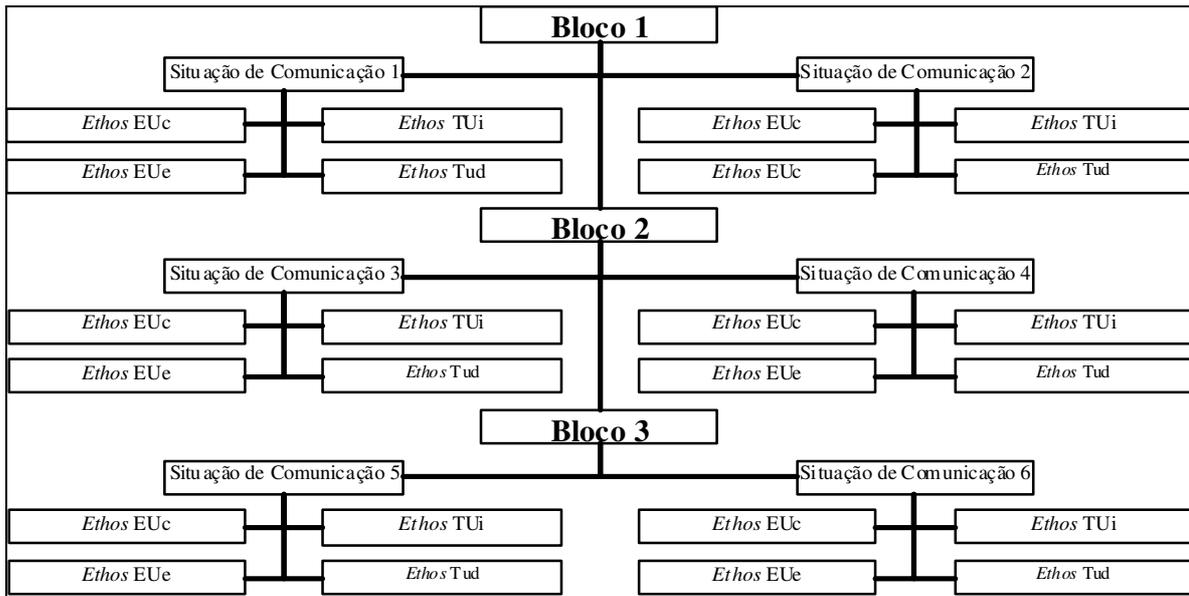


FIGURA 06 – Fluxograma da nossa metodologia de análise

Retomamos aqui a informação de que, embora nosso objetivo de pesquisa seja analisar como se dá a construção simultânea da “imagem de si” e da imagem do “outro” a partir do jogo narrativo proposto pelo documentário *Rua de Mão Dupla*, em virtude das restrições temporais impostas pela pesquisa, nossa análise estará focada nos discursos dos sujeitos enunciadore e destinatários da produção, nas seis situações aqui propostas.

No intuito de apresentarmos outras perspectivas de análise, utilizaremos aqui também o *Quadro de Sujeitos da Linguagem* adaptado para o gênero do *Discurso Cinematográfico* segundo formulação proposta por Emília Mendes e Ida Lucia Machado (2012), baseado na esquematização proposta por Charaudeau (2008):

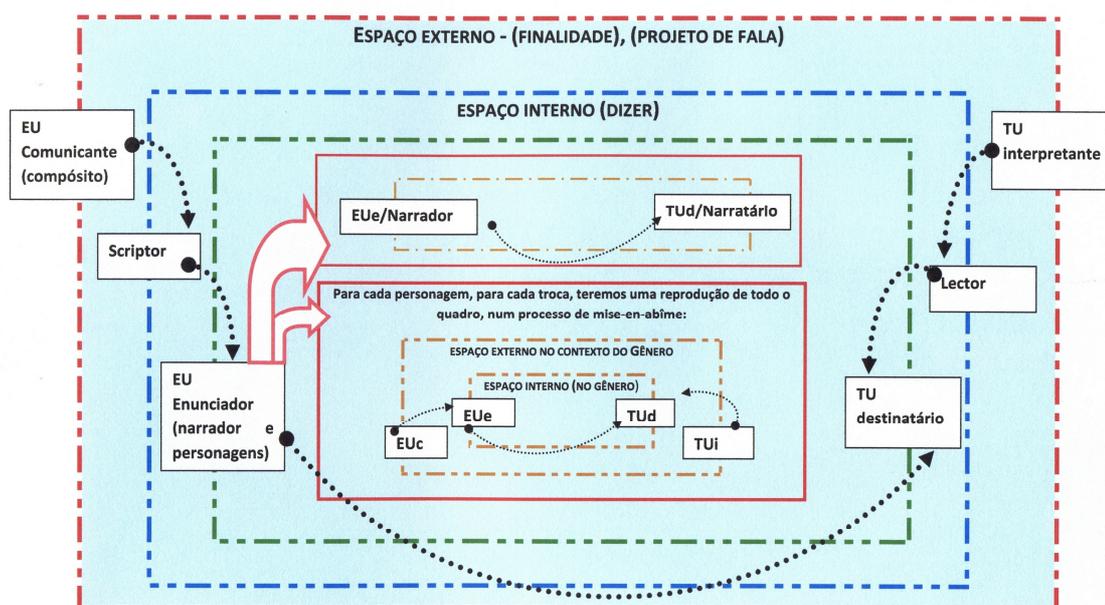


FIGURA 07 – Quadro dos Sujeitos da Linguagem (Charaudeau, 2008) adaptado para gêneros do Discurso Cinematográfico.
Fonte: Notas de aula (Mendes, 2012)

A reformulação proposta pelas autoras (2012)¹⁵ apresenta três novas perspectivas de análise: primeiramente, a figura dos sujeitos *scriptor* e *lector*. Baseado nos estudos de Peytard (1983), o *scriptor* constitui uma instância ergotextual responsável pela organização e construção do texto em si: da escolha e disposição dos elementos que construirão a teia textual, a partir da intencionalidade, das estratégias do comunicante. Ao mesmo tempo, esse *scriptor* pode ser considerado uma instância ergodiscursiva que organiza e constrói o discurso do filme, no caso. Não se trata de um sujeito nem empírico nem físico. Ele é “um ser de palavra”, é ele que constrói o discurso, cria pistas de leitura e os modos como o discurso deve ser apreendido.

No domínio da recepção/interpretação, o *lector*, que também pertence a essa instância ergotextual, é a projeção do *scriptor* disposta entre o interpretante e o destinatário – entre o espectador projetado e o público efetivamente alcançado pela produção –, como organizador das informações que chegam por meio dos discursos. Ele é a projeção do *scriptor*.

No espaço interno da situação de comunicação, o quadro relaciona, ainda, a figura do enunciador (EUe), o personagem, com seu destinatário (TUd) que desempenha o papel de narratário.

¹⁵ Notas de orientação em 10 de dezembro de 2012 e 27 jan 2013.

Silva (2006) explica que, da mesma forma que em toda enunciação, o “eu” que fala predispõe um “tu”, um enunciador projeta um enunciatário; um narrador projeta um narratário, um interlocutor projeta, por fim, um interlocutário.

Dessa forma, o narratário é um sujeito implícito situado na esfera da recepção do discurso que, pela autora, apresenta duas formas: um narratário personagem, que participa ativamente na narrativa; um narratário interpelado, que é um sujeito anônimo a quem o narrador se dirige e que não é o personagem da narrativa.

Esse comunicante, que assume o papel de narrador da experiência vivida, insere em seu discurso seu narratário (destinatário), a quem convoca e interpela. Há, dessa forma, uma tríplice relação entre o narrador que projeta seu discurso para seu destinatário e interpretante.

Consideramos que essa relação construída pelas próprias condições que o jogo opera, que exige que uma relação próxima, seja estabelecida de forma que se instaure o que Silva (2006) chama de “conflito”, onde destinatário e interpretante possam validar, refutar, identificar-se ou não com o posicionamento assumido pelo narrador enunciador, com as construções do “outro” (e de si), feitas por meio do que experienciou e enunciou.

Ainda sobre a figura do narratário, Egiert e Mello (2012) explicam, (*apud* REIS e LOPES, 2000)¹⁶ que a instância enunciativa sempre vislumbra a figura de um leitor real no mesmo plano funcional e ontológico do autor empírico. Esse leitor real é diferente do narratário, do leitor modelo, do leitor virtual e do leitor ideal.

Egiert e Mello (2012) consideram o leitor real como o destinatário empírico do texto; o leitor modelo como uma figura virtual, uma projeção, um elemento da estruturação do próprio texto e, segundo os pressupostos de Eco (2008, 2010)¹⁷, o leitor como estratégia textual, um leitor idealizado e virtual.

Egiert e Mello (2012) explicam que todo texto supõe um tipo de leitor, um narratário. Dessa forma, o leitor ao qual o narrador de um conto se dirige não é o leitor real, e sim uma abstração inscrita no texto que pode ou não estar representada em um personagem da narrativa. O narratário só existe inserido no texto. Ele é o sujeito foco da ação de quem narra. O conceito de narratário é correlato ao termo narrador, sendo uma figura com contornos bem

¹⁶ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. São Paulo: Ática, 2000.

¹⁷ As autoras citam duas obras de Umberto Eco, sem menção à obra consultada. São elas:

ECO, Umberto. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008. [Trad de] Attilio Cancian.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010. [Trad de] Giovanni Cutolo.

definidos na narratologia. O narrador pode se dirigir ao narratário de forma direta ou implícita.

Para as autoras, o narratário eliminaria, de certa forma, uma competência narrativa esperada para a leitura do texto, e pode assumir diversos perfis conforme a estratégia narrativa projetada no texto. Ele é um elo entre o narrador e o leitor, determinando, de algum modo, a estratégia narrativa enquanto destinatário. Assim, a análise da estratégia narrativa de um texto passa, necessariamente, pelo estudo do perfil do narratário.

No quadro proposto por Machado e Mendes (2012), a associação do EUE à relação narrador-narratário, segundo a própria autora¹⁸, se dá justamente porque a enunciação do narrador se difere do posicionamento dos participantes. Ao filmar suas experiências individuais, cada participante de *RMD* projeta inconscientemente esse narratário e conduz sua narrativa focada nesse sujeito.

A terceira contribuição do quadro reformulado é a inserção da noção de *mise-en-abîme* que, na prática, seria uma reprodução do próprio quadro, aplicada a cada situação de troca ao seu enunciador, o falante. No nosso caso, cada participante em *RMD*.

Segundo Freitas (2007), o valor do filme em *RMD*, o que a produção traz de novo, de inusitado, não está só no jogo de regras instituído pela produção e, sim, no movimento de *mise-em-abîme* – “posta em abismo” ou “posta em infinito”, na tradução do autor - que o documentário desenha.

Freitas (2007) contextualiza que, na arte ocidental, a *mise-em-abîme* constitui uma técnica através da qual uma imagem possui uma cópia menor de si, que contém outra menor de si, e assim por diante em uma sequência infinita. Trata-se de um sistema espetacular que, considera o autor, leva o espectador a considerar aquilo que existe para além do filme, nas imagens, faz o espectador refletir sobre aquilo que a cena vê, mesmo que esta não apareça na imagem. É um dispositivo dentro do dispositivo e, para nós, um ato de linguagem dentro de outro ato de linguagem.

No caso de *RMD*, esclarece Freitas (2007), há um dispositivo armado pelo cineasta para organizar a conduta dos participantes e para que o filme aconteça. Esse dispositivo é visível para o espectador que compreende que algo é exigido de cada participante. Esse espectador, por sua vez, especula sobre os motivos dessa exigência a partir de indícios da intencionalidade do cineasta. É nesse momento que, para o autor, o dispositivo montado pelo cineasta, remete a outro dispositivo para além do filme.

¹⁸ Notas de orientação em 25 jan 2013.

Dessa forma, em nível de discurso, a situação de comunicação da produção, como um todo, se desdobra em várias situações, gerando esse movimento em abismo, em sequência.

2.3 Sobre a noção de *ethos*

Neste tópico, discorreremos sobre os principais aspectos acerca desta noção que está no cerne das nossas intenções de análise.

Partiremos das teorias de Maingueneau que, no entendimento de Amossy (2010), foi o primeiro estudioso que apresentou um quadro teórico acerca da noção de *ethos* propriamente linguístico e desenvolvido a partir das contribuições da AD.

Maingueneau (2008) inicia sua fala afirmando que, embora o interesse da AD pela retomada dos estudos sobre a noção de *ethos*, herdada da retórica Aristotélica, datem de 1958, só a partir da década de 1980 a noção atinge o primeiro plano das discussões da AD através de teóricos como Ducrot (1984)¹⁹ e, citando suas próprias obras, anos 1984²⁰ e 1987²¹. O interesse crescente pelo *ethos* estava ligado a uma transformação nas condições do exercício da palavra inserida nas mídias audiovisuais e na publicidade.

O autor retoma a noção de *ethos* retórico. Pontua que, ao escrever sua retórica, Aritsóteles defendia que a prova pelo *ethos* consistia na capacidade de causar boa impressão, pela via do discurso, e criar uma boa imagem de si que fosse capaz de convencer o auditório, gerando confiança no seu interlocutor que, por sua vez, deveria atribuir certas propriedades à instância enunciativa. Assim, o *ethos* está ligado ao ato de enunciar e não a um saber extradiscursivo sobre o falante.

Maingueneau (2008) cita Barthes (1970)²², para quem o *ethos* corresponde a traços do caráter que o orador deve mostrar, pouco importando sua sinceridade. Dessa forma, pontua que o *ethos* é algo distinto dos atributos do enunciatador enquanto ser do mundo, sujeito real. Embora esse falante esteja inserido em um mundo extradiscursivo, o destinatário atribui a ele traços de uma realidade intradiscursiva, associados a uma forma de enunciação. Essa atividade, conforme pondera Maingueneau (2008), recebe influências de dados exteriores, como as vestimentas do falante, um tom de voz, o fluxo da sua fala, a escolha das palavras, suas mímicas e etc.

¹⁹ DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.

²⁰ MAINGUENEAU, Dominique. *Gèneses du discours*. Liège-Bruxelles: Mardaga, 1984.

²¹ MAINGUENEAU, Dominique. *Nouvelles tendances em analyse du discours*. Paris: Hachette, 1987.

²² BARTHES, Roland. *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*. In: Communications, n.16, 1970, p. 172-223.

A partir desse entendimento, Maingueneau (2008) problematiza que, embora o *ethos* esteja ligado à enunciação, o público é capaz de construir uma imagem do seu enunciador antes mesmo que ele fale, chamado de *ethos* pré-discursivo ou *ethos* prévio - a partir de informações do mundo exterior (a profissão do falante, por exemplo). Outro apontamento feito pelo autor é de que o *ethos* visado pelo falante pode não corresponder ao *ethos* produzido.

Assim, define como princípios mínimos da noção de *ethos*:

- i. O *ethos* é uma noção discursiva e não uma imagem do locutor exterior à sua fala;
- ii. o *ethos* é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro;
- iii. o *ethos* é uma noção sociodiscursiva fundamentada em um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendida fora da situação de comunicação inserida em uma realidade sócio-histórica.

Diante dessa contextualização, o autor pontua que além da persuasão por meio dos argumentos herdada da retórica, a noção de *ethos* permite refletir sobre um processo mais geral da adesão dos sujeitos a certos discursos.

Maingueneau (2008) apresenta na sua concepção de *ethos* uma instância subjetiva, o “fiador”, que se manifesta no discurso e da qual é possível, além de um estatuto (professor, amigo e etc), associar uma “voz” - indissociável de um corpo enunciante historicamente especificado. Trata-se de uma vocalidade vinculada a uma caracterização corporal, uma corporalidade, que é construída pelo destinatário a partir dos índices presentes na enunciação: um “tom”.

A partir de Auchilin (2001)²³, opta-se por uma concepção de *ethos* que abarca não só a dimensão verbal da enunciação, mas um conjunto de determinações físicas e psíquicas associadas ao “fiador”, relacionando o “caráter” do enunciador a uma “corporalidade”. “O *ethos* implica uma maneira de se mover no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida através de um comportamento.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18). Trata-se de uma concepção que claramente identificamos nos *ethé* que são construídos em RMD, associados

²³ AUCHILIN, Antonie. *Ethos et expérience du discours: quelques remarques*. In: M. Wauthions; SIMON (éds.). *Politesse et idéologie. Reccontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle*. Louvain: Peeters, 2001, pp. 77-95.

diretamente a esse “fiador” com toda carga de caráter e corporalidade que a eles são atribuídos.

Maingueneau conclui que o *ethos* efetivo de um sujeito é o resultado de uma interação entre seu *ethos* prévio e o *ethos* discursivo (efetivamente mostrado), aliado aos elementos que o falante evoca em sua enunciação, ao dizer de si: o *ethos* dito.

Já Amossy (2010) defende uma abordagem do sujeito a partir da noção de apresentação de si, o *ethos* retórico, aliado às teorias do discurso, a fim de melhor compreender como é a “imagem de si” que o sujeito constrói discursivamente, em interação com seu outro.

A autora aponta a necessidade de se pensar esse fenômeno que aparece em todos os níveis da nossa prática social e de nossa reflexão sobre a comunicação. Para Amossy (2010), a apresentação de si, que, na tradição retórica é conceituada como *ethos*, possui uma dimensão integrante do discurso e que toda palavra orienta formas de ver. Ao mesmo tempo, essa mesma palavra emitida implica em uma apresentação de si.

Para que essa construção etórica aconteça, segundo Amossy (2005), não é necessário que o locutor faça um autorretrato. A construção da imagem de si é compreendida como um efeito de discurso fruto do que foi expresso na enunciação do locutor: seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças e todas as construções subjetivas que perpassam sua fala.

E mesmo que haja uma relação imediata com a imagem construída e a *performance* linguageira do falante, a autora alerta que a apresentação de si não se limita a uma técnica aprendida. Ao contrário, essa acontece à revelia dos parceiros, das trocas cotidianas às mais pessoais e nas trocas institucionalizadas.

Amossy (2010) apresenta uma outra noção de *ethos* que, diferentemente da tradição retórica, considera o fato de que o sujeito falante não é mais a figura central da significação, ao contrário, o sujeito está condicionado pelos códigos linguageiros, pelo discurso ambiente, pelos contextos situacionais e culturais, entre outros fatores.

Nessa ordem, o locutor em interação projeta um *ethos* que lhe permite se relacionar com seu “outro” e partilhar suas formas de ver. A imagem de si é tributária das representações cotidianas socialmente partilhadas e dos valores sociais.

Segundo postula, a construção da imagem de si não pode ser pensada fora da ancoragem do “eu” que enuncia em intenção de um “tu”. A partir de Benveniste (1974)²⁴, a autora acredita que é nessa relação que emerge a subjetividade do sujeito, designando, dessa

²⁴ BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. 2ª Édition. Paris: Gallimard, 1974.

forma, uma identidade. “*L’identité n’est pas une essence qui se traduit sur un mode plus ou moins authentique et qu’on peut exhiber ou au contraire dissimuler par des besoins stratégiques [...] mais une construction verbale effectuée dans l’échange*”²⁵ (AMOSSY, 2010, p. 211). Essa identidade, por sua vez, é vista como uma possibilidade de singularização do sujeito e na emergência da consciência do sujeito.

Outra visão da noção de *ethos* que cabe aqui citar é a da pesquisadora Kerbrat-Orecchioni (2010), que aponta dois empregos da noção de *ethos*: o primeiro, chamado de *ethos* individual, refere-se à imagem que o orador constrói de si ao enunciar e é, em grande parte, o responsável pelo sucesso ou fracasso da visada de persuasão. O segundo emprego, *ethos* coletivo, designa um comportamento coletivo e serve para descrever o perfil comunicativo ou o estilo interacional de uma dada sociedade.

Para a autora, o *ethos* individual se ancora no *ethos* coletivo, visto que o orador deve se valer de uma série de valores partilhados em sua empreitada da construção da imagem de si. Por outro lado, o *ethos* coletivo só é apreensível através de comportamentos individuais. Os sujeitos separadamente consolidam os valores do grupo, atestando sua adesão a esses valores coletivos. Dessa forma, os dois empregos constituem um fenômeno de polissemia, em que certas qualidades abstratas dos sujeitos sociais manifestam-se concretamente em seus comportamentos discursivos.

Essa ancoragem é vista em *RMD* por meio de certas construções etóticas que são feitas, por exemplo, pelo construtor Mauro Neuenschwander, a partir da pressuposição de que seu interlocutor seria um arquiteto. O construtor convoca imaginários vindos dessas construções coletivas acerca de um *ethé* coletivo da figura de um arquiteto para a construção dos *ethé* de seu anfitrião.

Kerbrat-Orecchioni (2010) discorre também que o processo de construção do *ethos* é, de início, consciente, deliberado e associado a uma tentativa de projeção de uma imagem positiva de si. Na atualidade, admite-se que essa noção não mais está ligada à atividade da oratória propriamente dita. Ao contrário, se aplica a todas as formas de discurso nas quais a apresentação que o sujeito faz de si escapa-lhe em grande parte, sendo composto do que chama de “*ethemas*”, que podem ser de valor positivo ou não. Trata-se da assimetria entre o *ethos* visado pelo falante e o *ethos* de fato construído.

²⁵ “A identidade não é mais uma essência que se traduz sobre um mundo mais ou menos autêntico e que se pode exhibir, ou, ao contrário, dissimular para necessidades estratégicas [...], mas uma construção verbal executada nas interações” (tradução nossa).

Sobre esse ponto, Maingueneau (2008) exemplifica que um professor, ao tentar passar uma imagem de sério, pode ser considerado como monótono; um político, que queira passar uma imagem de simpático, pode ser interpretado como demagogo e assim por diante.

Kerbrat-Orecchioni (2010) faz uma distinção entre a noção de *ethos* e de identidade, a partir do entendimento de que a noção de *ethos* é mais restrita do que a de identidade, visto que, entre os atributos identitários, há os que ligam o sujeito independente do seu comportamento discursivo.

Assim, os comportamentos identitários não são todos associáveis a um *ethos* que é uma noção mais ligada ao “parecer” do que o “ser”. O *ethos* não reflete, necessariamente, a identidade real do sujeito, opondo, dessa forma, “hábitos oratórios” enquanto imagem, que é projetada pelo que falamos; e os “hábitos reais”, que correspondem ao que, de fato, somos.

A autora aponta, por fim, problemas metodológicos para a abordagem do *ethos* em relação à atividade de generalização em torno da noção e, também, problemas de interpretação.

Neste segundo caso, refere-se, ao *ethos* individual, à determinação de valores enquanto operação delicada, uma vez que, vistos individualmente, os indicadores etóticos são extremamente polissêmicos. Esses devem ser considerados em uma rede que leve em conta uma totalidade de indicadores (verbais, paraverbais e não verbais) produzidos pelo sujeito em tempo e espaço delimitados, para que esses não possam ser interpretados de forma variável e até inversa.

Segundo defende, a tarefa do analista consiste em tentar reconstituir as diferentes interpretações atribuídas ao segmento de interação analisado por seus diferentes destinatários, e também pelo público, os telespectadores, cuja interpretação não nos é acessível no momento do acontecimento e sobre o qual nos limitamos a uma simples hipótese. “Essa tarefa está, portanto, longe de ser fácil, e as interpretações do analista contêm sempre uma parte de subjetividade [...]”. (KERBRAT-ORECCHIONI, 2010, p. 129). São, então, divergências interpretativas que repousam sobre diferenças de apreciações individuais.

Nosso estudo avança à medida que traz a essa contextualização uma concepção de *ethos* que considera o fenômeno como a criação simultânea da imagem de si, e do “outro”, na enunciação. Nesse sentido, cunhamos aqui o termo “*ethos* de mão dupla”, como uma alusão ao nosso objeto.

Galinari (2012), em seu estudo sobre as relações entre a sofística e a Análise do Discurso, discorre sobre a dupla construção dos *ethé* de Helena e Gorgias, o que, para o autor, permite a possibilidade de construção de análises discursivas voltadas para o que cunha como

“*ethé* de outrem”. Assim, o autor considera o *ethos* não apenas às imagens de si da instância de produção, mas, também, às imagens de sujeitos ou instituições tematizadas por esses mesmos discursos.

Mendes (2011 *apud* REIS & MENDES, 2011, p. 182) também defende que a noção de *ethos* refere-se não só à imagem de si projetada pelo enunciador, mas, também, à imagem do “outro”, dos outros, circunscritos nos atos de linguagem. É a partir dessa premissa que basearemos este estudo.

2.4 Grade de análise de imagens móveis

A grade de análise de imagens proposta por Mendes (2012) constitui uma esquematização que abarca a dimensão situacional da imagem e do texto, além da macrodimensão retórico-discursiva dos elementos icônicos e verbais, a partir das categorias:

ESTRATO ICÔNICO	Dimensão Situacional da Imagem	Sujeitos do Discurso (Euc, Eue, Tud e TUi)
		Gênero e Estatuto (factual, ficcional)
		Efeitos (real, ficção ou gênero)
	Elementos Técnicos da Imagem Cinética	Elementos Plásticos (Cores, P&B, imagem digital ou analógica, captação em super 8, 16mm ou dispositivos móveis)
		Planos e ângulos(geral, total, médio, plano americano, primeiro plano, plano detalhe)
		Pontos de vista
		Estrato sonoro/musical (ruidos, musica ambiente e outros elementos significantes)
	Dimensão Discursiva e de Efeitos	Modos de Organização (descritivo, narrativo, argumentativo)
		Imaginários sociodiscursivos
		Efeitos etóticos
Efeitos patêmicos visados (pathos)		
Dados de apoio paraimagéticos		
ESTRATO VERBAL	Dimensão Situacional da Imagem	Sujeitos do Discurso (Euc, Eue, Tud e TUi)
		Gênero e Estatuto (factual, ficcional)
		Efeitos (real, ficção ou gênero)
	Categorias de língua (e organização enunciativa)	Alocução, delocução e elocução
		Modalizadores e marcadores
		Outras categorias pertinentes à análise
	Dimensão Discursiva e de Efeitos	Modos de Organização (descritivo, narrativo, argumentativo)
		Imaginários sociodiscursivos
		Efeitos etóticos
	Efeitos patêmicos visados (pathos)	
Dados de apoio paratextuais		

Figura 08 – Quadro das categorias da grade de análise de imagens, elaborada por Emília Mendes (2012).

Cada dimensão e macrodimensão disposta na grade é subdividida em categorias de análise que se inter-relacionam e dialogam entre si, embora analisados separadamente.

A intenção de nossa pesquisa em utilizar a grade é contemplar em nossas análises elementos que vão nos auxiliar na identificação dos *ethé* projetados nos discursos verbo-icônicos da produção.

Conforme Mendes (2010a), a partir de Joly (2008)²⁶, a definição dos objetivos são a premissa para uma boa análise. Tal definição é indispensável para selecionar as ferramentas com as quais a análise será feita. Dessa forma, é preciso que sejam feitas escolhas metodológicas em função desses objetivos. Assim, adaptações nas categorias de análise são possíveis.

Em nosso caso, optamos em discorrer sobre as categorias étóticas relacionadas a cada categoria de análise, à medida que identificamos os *ethé* criados e, como uma segunda adaptação, estudaremos as categorias de língua juntamente com os modos de organização do discurso.

2.4.1 Estrato icônico

2.4.1.1 Dimensão situacional

A dimensão situacional da imagem e do texto mantém as mesmas categorias de análise para os estratos icônico e verbal: identificação dos sujeitos do discurso (conforme já definido no item 2.2.2 desta pesquisa), definição do estatuto do gênero e dos efeitos pretendidos pelo gênero, efeitos de real (aquele que faz referência ao mundo vivido, do experienciado), de ficção (simulação de um mundo possível) ou efeitos de gênero (características de um dado gênero que são usadas em outro gênero, criando uma “ilusão” de gênero).

Sobre as outras características de análise, conforme item 2.1.2 desta pesquisa, é situacionalmente que uma produção documental recebe seu estatuto factual. Isso, porque essa atribuição é tributária da apreensão do espectador de uma situação que pode ser reconhecida como possível de acontecer, a partir de conjunturas situacionais específicas, portadoras de “efeitos de real”, com base em dados culturais, institucionais, históricos, geográficos, étnicos,

²⁶ JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris:Armand-Colins, 2008.

saberes científicos e etc. Em certos contextos, a produção pode não remeter a esses “efeitos de real” e ser apreendida dentro de um estatuto ficcional.

2.4.1.2 Elementos técnicos da imagem cinética

Na dimensão técnica da imagem – disposta na macrodimensão retórico-discursiva - Mendes (2012) aponta os estratos: plástico, a planificação, o ponto de vista da câmera e, no estrato sonoro musical, a presença (ou não) de trilha sonora, som ambiente e outros elementos de significação do espaço. A fim de sermos mais claros e didáticos, abordaremos cada um desses itens ao longo das análises.

Primeiramente, é preciso considerar que as imagens de *RMD* são captadas por uma câmera digital, em imagens predominantemente coloridas. Apenas nos momentos em que são captadas as imagens de fotos antigas há a ocorrência de imagens em P&B, uma característica do objeto, não da produção.

Parente (1999) comenta que nossa sociedade vive, na atualidade, a quarta (ou quinta) geração da imagem em movimento. Nessa linha do tempo, as imagens migraram do preto e branco para coloridas, depois para as imagens eletrônicas em movimento e, atualmente, tendemos a ver imagens digitais em movimento.

A digitalização, enquanto técnica, contextualiza o autor, permite o controle sobre cada um dos pontos que constituem a imagem, seja na manipulação das cores, da luz e etc, visto que a imagem é formada por uma matriz numérica manipulável. Para que haja movimento, cada fotograma tem que ter uma duração inferior à nossa persistência retiniana. O movimento no cinema, assim, só existe para o espectador, visto que uma série de fotogramas são projetados em uma velocidade tão grande que o espectador vê o movimento, através da persistência retiniana. Assim, segundo explica, o movimento cinematográfico depende do processo de memorização que é próprio do nosso sistema ocular humano. Para que se possa ver o movimento cinematográfico é preciso que se veja algo que está entre um fotograma e outro. Desse modo, a imagem em movimento que se percebe é absolutamente virtual.

Em *RMD*, com suas imagens captadas por uma câmera digital, nota-se os cortes próprios da edição bruta. Em relação às cores, resolução e luz, a produção prima pela captação da imagem *in loco* tal como ela se apresenta: trêmula e escura, muitas vezes. Idem, o som ambiente, que mantém sua originalidade sem o possível uso de filtros.

Freitas (2007) pontua que, em *RMD*, a opção pela câmera digital, sem dúvida, foi um facilitador para a produção. Isso porque, de um lado, a câmera é de fácil manuseio e possui boa qualidade de imagem, permitindo o uso do equipamento pelos participantes sem grandes complicações para a produção. De outro lado, pontua o autor, a materialidade do suporte garantiu a liberdade de ação necessária ao jogo, visto que a *performance* dos participantes poderia ser mais restrita se esses tivessem que lidar com uma película cinematográfica.

2.4.1.2.1 Som ambiente

Embora as produções cinematográficas sejam audiovisuais, segundo Nogueira (2010a), ainda há uma tendência à valorização da imagem no cinema em detrimento do som, aspecto tido como fundamental. “Em muitas circunstâncias, podemos mesmo afirmar que os elementos sonoros são, do ponto de vista estético e discursivo, absolutamente decisivos para assinalar o tom, a emoção, o dramatismo ou o valor das imagens” (NOGUEIRA, 2010a, p.78).

Entendemos que em uma produção documental, a presença do som, especialmente dos ruídos da vida que segue além do que está sendo ali registrado na imagem, são elementos que auxiliam na criação de uma impressão de “verdade”, que fazem parte da atribuição do estatuto factual ao gênero. Assim, além do discurso oral, da gestualidade e da expressão facial, os sons que perpassam o sujeito da documentação devem ser considerados como portadores de significação.

Os sons de *RMD* são, essencialmente, os registrados na experiência de cada personagem: o barulho do trânsito, da torneira aberta, do campo de futebol ao lado, o miado de um gato, o ranger de uma porta que é aberta, o barulho da TV quando ligada, um telefone que toca e, em alguns registros, pequenas falas dos personagens dispostas em comentários ou frase curtas. Fora essas situações, apenas o registro de um diálogo de Rafael Soares quando atende uma ligação na casa de sua “anfitriã”.

O autor distingue, assim, dois tipos de relação entre o som e as imagens, sendo: aquela em que a fonte do som é inerente à ação mostrada, diegética; e aquela em que tal não acontece, logo não-diegética. O som diegético é constituído pelos ruídos ou barulhos inerentes à ação e pelos diálogos. Esse pode ter seu registro “*in*”, ocasião em que o espectador reconhece na imagem a fonte sonora do que ouve, ou “*off*”, situação em que o espectador não

reconhece essa mesma fonte. Quanto ao som não-diegético, ele é constituído essencialmente pela voz *off*, a música e outros efeitos sonoros.

Outra importante contribuição de Nogueira (2010a) diz respeito ao silêncio que, considera, elemento retoricamente decisivo nas mais diversas situações, capaz de funcionar como manifestação de ordem estética, política ou afetiva. Assim sendo, o silêncio é um recurso para significação que, da mesma forma que o som, quando associado a imagens, pode representar, por exemplo, um momento de pêsames, um sentimento de perplexidade, uma forma de resistência política ou uma opção estética muito ligada ao cinema experimental, por exemplo.

Em *RMD* não há uma constante no uso (ou não uso) do som. Cada experiência é muito particular: alguns personagens falam mais, outros não pronunciam uma sequer palavra. Alguns exploram mais os ambientes e, pela própria experiência, seus sons. Uns registram os barulhos da rua e outro se mantém no silêncio do ambiente. Outros exploram recursos terceiros como a TV. Em cada experiência o som e o silêncio assumirão papéis diferentes e significados distintos.

Ainda sobre os ruídos, Nogueira (2010a) comenta que esses são fundamentais para criar a textura sonora adequada para uma determinada situação, sendo eles, em grande medida, responsáveis por um ambiente propício à credibilidade de uma situação narrativa que restitui a autenticidade de um mundo. Por isso, acreditamos, os ruídos sejam um recurso tão próprio das produções documentais pela impressão de realidade que suscitam.

2.4.1.2.2 Planos: classificação por escala, ângulos e formas

Segundo Nogueira (2010a), uma tipologia rigorosa dos planos é um exercício arriscado, no sentido que há inúmeros fatores a partir dos quais é possível descrever e caracterizar um plano. No entanto, alerta o autor, é preciso de referências, mesmo que limitadas e sumárias, que consensualizem a informação a este respeito. A planificação é o momento do cruzamento do mundo (e seus fenômenos); o cineasta e suas visões; o espectador e suas expectativas.

Para proceder a essa planificação - para construir a narrativa fílmica - o cineasta recorre a um vasto repertório de planos cuja tipologia se pode construir a partir das suas principais características morfológicas e funcionais, tendo em atenção, sobretudo, dois

aspectos: a escala, que, resumidamente, resulta da distância a que a câmara é colocada do objeto; o ângulo, resultado da posição da câmara em relação ao objeto.

Considerando que os planos são resultado da fragmentação de uma cena, para Nogueira (2010a) a utilização de um plano deve ter sempre em atenção o tipo de ação que retrata. O plano serve, assim, para hierarquizar e guiar a atenção do espectador.

Da mesma forma, contextualiza o autor, na narrativa fílmica há muitos motivos para variar os ângulos de visão ou a escala de planos. A sua variação pode ser feita, entre outros motivos, para seguir a ação ou uma personagem, para revelar ou ocultar uma informação, para mudar o ponto de vista, para assegurar variedade gráfica e rítmica, para localizar o espectador perante a ação ou para ilustrar uma circunstância.

Nogueira (2010a) explica que o primeiro critério normalmente utilizado para a classificação dos planos está relacionado à sua escala: um esforço de instituir uma categorização objetiva, geométrica, do plano. Tecnicamente, planificar em função da escala consiste em eleger certos aspectos de uma entidade ou elementos de uma ação como alvo de atenção. Uma escala de planos corresponde, dessa forma, a diferentes espécies e graus de focalização da atenção, entre extremos que podem variar entre uma proximidade mais incisiva, com uma percepção mais fechada, ou um distanciamento mais discreto, com uma percepção mais aberta. O tipo de plano escolhido é determinante na forma como o seu conteúdo é valorizado.

Apresentaremos abaixo as conceituações do autor acerca de cada plano. Antes, inserimos aqui uma figura que possibilitará a visualização de como esses planos são recortados pela câmara na imagem humana.

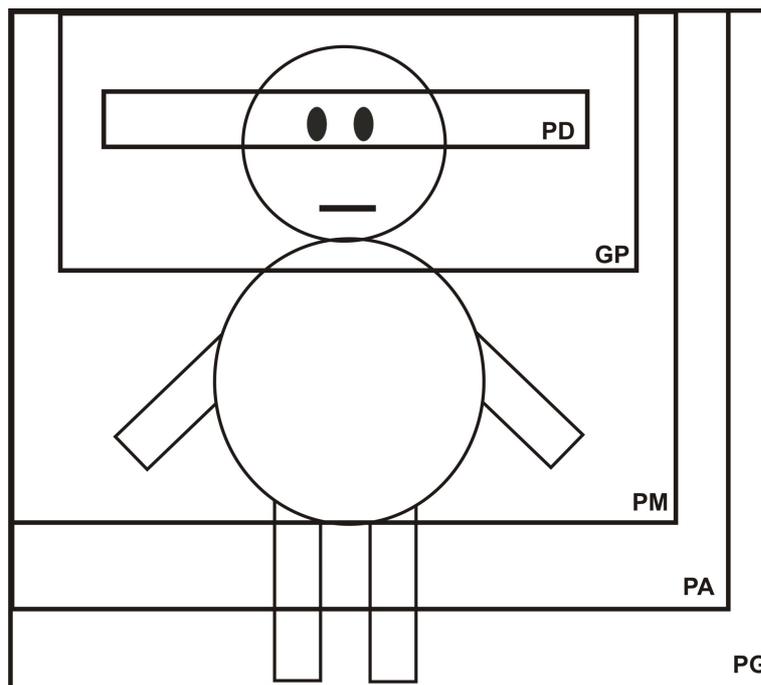


Figura 09: Esquemática adaptada dos Planos cinematográficos segundo escala
 Fonte: Livre adaptação baseada no *blog* Fotojornalismo. Disponível em <http://fotojornalismouniube.blogspot.com.br/2009/11/planos.html> Acesso em 15 jan 2013-01-19.

- i. Plano de detalhe ou de pormenor (PD): permite dedicar a maior atenção ao menor detalhe. É o que mais rigorosa e deliberadamente dirige a atenção do espectador. A sua função discursiva tende a ser claramente determinada e facilmente inteligível porque opera sobre a lógica da extrema evidência e valorização. Corresponde a um propósito de rastreio exaustivo do mundo. Pode ser usado para detalhar um aspecto específico de um objeto ou de uma personagem (os olhos, a boca, uma fechadura, etc.), ou para detalhar um elemento específico da ação (uma pistola, uma chave, um telefone, um gesto, uma personagem, etc.). O primeiro uso remete para uma função essencialmente descritiva, e o segundo uso para uma função essencialmente narrativa;
- ii. grande plano (GP): trata-se de marca distintiva do olhar cinematográfico e um contributo decisivo desta arte para os modos de observar as entidades e os fenômenos. A tendência inicial do cinema, durante os seus primeiros anos, foi assentada na utilização do plano geral. Muito cedo, contudo, o uso do grande plano no cinema mudo se tornou corrente. Dessa forma, o grande plano representou um índice de maturidade expressiva do discurso cinematográfico, de modo que, nos anos 1920, os vanguardistas fizeram do grande plano um recurso para salientar nas suas obras a magnificência discursiva, justamente pela capacidade fotogênica deste tipo de plano para transmitir e acrescentar emoções aos rostos ou aos objetos ou aos acontecimentos, fundamental num contexto

discursivo marcado pela ausência de diálogos verbalizados. O grande plano surge no cinema narrativo como uma forma de isolar a parte expressivamente mais rica da linguagem corporal, o rosto humano - olhares, sorrisos e como uma forma de sublinhar as propriedades dos objetos de forma inusitada. Em termos expressivos, acrescenta, o uso do grande plano permite um acesso mais detalhado na ação da cena e maior aproveitamento das propriedades expressivas da linguagem facial. Em termos gerais, o grande plano coloca o espectador numa relação mais íntima com as personagens, objetos e acontecimentos;

- iii. plano médio (PM): é a modalidade mais neutra de entre todas, até pela sua utilização frequente nos mais diversos gêneros audiovisuais. Permite um equilíbrio entre a distância e o envolvimento, colocando o espectador a meio caminho entre a imersão na imagem e a contemplação desta. Transita entre a empatia, privilegiada pelo grande plano, e o afastamento do plano geral, à medida que combina parcialmente as características fundamentais do grande plano, com a focalização deliberada da atenção, e do plano geral, onde há um distanciamento. O plano médio consegue captar o essencial da linguagem corporal de um personagem e, ao mesmo tempo mostrar as expressões faciais do mesmo;
- iv. plano americano (PA): plano intermediário entre o plano médio e o plano geral. Em termos perceptivos, consiste no enquadramento da personagem até aos joelhos. Esse tipo de enquadramento procura tirar o maior partido da linguagem física do personagem;
- v. plano geral (PG): plano que mostra integralmente uma personagem, dos pés à cabeça, além do cenário em torno. Trata-se de um plano que permite apresentar uma vasta quantidade de informação, oferecendo ao espectador a possibilidade de uma leitura mais livre da cena, mais do que em qualquer outra modalidade da escala de planos. “O espectador é, então, convidado a efetuar uma exploração perceptiva do plano na qual estabelece, subjetivamente, as suas próprias hierarquias dramáticas e os seus privilégios narrativos” (NOGUEIRA, 2010a, p. 40). O plano geral permite ao espectador relacionar a linguagem corporal da personagem em relação ao restante do ambiente.

Nogueira (2010a) apresenta, ainda uma classificação dos planos a partir do ângulo da tomada.

O autor defende que o ângulo do plano por si não possui um significado estritamente codificado. O valor de um plano depende da narrativa que ele constrói e não é independente dos planos com que se relaciona. Conceitua, assim:

- i. Plano frontal: utilizado como norma e referência por ser o mais comum dos ângulos. Trata-se de um tipo de plano que permite uma relação de neutralidade valorativa entre o observador e o objeto da observação. Nesse plano, a câmara é colocada sensivelmente ao nível dos olhos da personagem, de frente para ela. Sua função é mais descritiva do que crítica;
- ii. plano zenital: plano onde a câmara é posta na sua máxima verticalidade em relação à ação, permitindo mapear todo o espaço mostrado e localizar geograficamente as personagens e os objetos nesse mesmo espaço, correspondendo a uma espécie de percepção onisciente dos acontecimentos, como se fosse possível ver toda a cena de uma só vez. Plano com função descritiva.
- iii. plano picado: mostra a ação ou a personagem enquadrada diagonalmente de cima para baixo. Sua função tende a ser estritamente narrativa. Também pode ser usado com propósitos retóricos onde o ascendente da câmara em relação à personagem pode insinuar ou vincar uma subjugação desta, fazendo com que a percepção ganhe elementos ligados à fraqueza, inferioridade, submissão, perda, vulnerabilidade ou mesmo humilhação da personagem.
- iv. plano contra-picado: consegue enquadrando a ação de baixo para cima (*low angle*) e pode, segundo o autor, surgir apenas com o objetivo de emular o ponto de vista de uma personagem, respondendo a uma necessidade estritamente narrativa. Chamado também de plano épico.
- v. plano oblíquo: plano que procura igualar perceptivamente um determinado estado anímico da personagem insinuando-o para o espectador. Esse tipo de plano procura sugerir ou tornar manifesta a instabilidade emocional de uma personagem ou a tensão dramática de uma dada situação, podendo ser um recurso retórico pertinente, se dramática ou plasticamente justificado, como sucede no filme de terror.

Outro tipo de classificação apresentado por Nogueira (2010a) está relacionado à forma como o plano aparece em relação à narrativa, e o papel que detém na construção do discurso cinematográfico. Esses planos, segundo o autor, permitem localizar o espectador em relação à própria ação mostrada (ou à personagem), levando-o para o seu interior ou distanciando-o da mesma.

- i. Plano subjetivo: está relacionado ao termo “câmera subjetiva”. É o plano que mostra uma dada ação a partir do seu exterior. Nele, a câmara é usada para testemunhar um determinado fenômeno ou descrever uma determinada entidade. Os planos são, em sua maioria, objetivos justamente

porque colocam o espectador num lugar de observador exterior aos acontecimentos. No plano subjetivo, a percepção corresponde ao ponto de vista de uma personagem (o sujeito) interveniente na própria ação (tecnicamente designado POV: *point of view shot*). O espectador vê o que a personagem vê, ocupando, desse modo, seu lugar em termos perceptivos e aditivos. “Esta coincidência entre a percepção da personagem e a percepção do espectador revela-se um modo particularmente eficaz, ainda que não exclusivo, de criação de empatia entre este e aquela” (NOGUEIRA, 2010a, p. 44). O plano subjetivo permite transportar o espectador para o contexto ou o centro da ação, fazendo-o ocupar o lugar – como acontecem nos videogames;

- ii. plano de reação: coloca o espectador perante a personagem, onde toda a ação ou acontecimento geram uma reação. Na medida em que as personagens reagem, que o espectador formula o seu juízo crítico ou se predispõe ao envolvimento afetivo. Esses planos assumem um valor narrativo bastante evidente, e, por isso, trata-se de um tipo de plano importantíssimo, na medida em que assegura uma identificação das emoções expressas, reações ou atitudes das personagens;
- iii. plano reflexivo: pontua o autor que a lógica da transparência enunciativa tende a ser uma busca no cinema narrativo. Esse tipo de plano que se distingue dos restantes porque, ao contrário do que sucede habitualmente, não esconde, mas exhibe deliberadamente os sinais de uma construção textual em situações como o momento em que as personagens se dirigem claramente à câmara; nas produções em que próprio processo de produção e a realização do filme se tornam notórios, fazendo com que o texto fílmico chame a atenção para si mesmo através da materialidade da sua construção;
- iv. plano sequência: pode ser quando num único plano mostram-se diversas unidades de ação (ação correspondente a diversas cenas), possibilitando que o espectador possa acompanhar um acontecimento em diversos espaços ou ligar diversas ações entre si, através da combinação de diversos ângulos de câmara, mesmo sem cortes. Em uma segunda forma de apresentação, o plano sequência pode ser conseguido também num plano fixo, desde que haja uma nítida mudança de ação, de tempo ou de espaço através, por exemplo, da alteração da iluminação ou do cenário (passagem da noite para o dia, etc.). Esse recurso da linguagem cinematográfica assegura uma percepção, por parte do espectador, dos acontecimentos, e uma leitura mais livre do seu significado, uma vez que não desconsiderando a intervenção do cineasta, é o plano que, de forma menos determinista sofre as intervenções da própria da montagem;
- v. plano de situação (*establishing shot*): é um plano que é visto pelo autor como fundamental para assegurar uma perspectiva

geográfica clara e ampla do espaço da ação para o espectador. O plano contextualiza os acontecimentos e permite-nos saber, por exemplo, quem intervém na ação, onde se encontra ou para onde se movimenta, ilustrando em um plano geral que abre a cena. É através do plano de situação que o espectador conhece a localização recíproca das personagens, a sua localização em relação à câmara e ao espectador, sua localização em relação aos objetos e ao cenário com os quais interage. A sua importância, portanto, é, sobretudo, narrativa na medida em que assegura a inteligibilidade dos acontecimentos.

Sobre os planos dispostos na narrativa de *RMD*, precisamos considerar que as imagens foram feitas pelos participantes da produção que, com suas câmeras subjetivas, escolheram quase que intuitivamente como filmar e, portanto, a escala, o ângulo e a forma dos planos. Consideramos esta uma atividade intuitiva partindo da premissa de que, segundo Freitas (2007), os participantes não tinham formação técnica em cinema e a eles apenas foram passadas algumas instruções sobre o funcionamento do equipamento.

Ao mesmo tempo, tais imagens foram selecionadas tecnicamente pelo cineasta que escolheu, em seu cabedal de imagens, quais constituiriam a narrativa, podendo interferir por meio da edição, inclusive, na forma como os planos foram originalmente captados.

É sobre esse produto final, recortado e editado, que vamos nos ater em nossas análises, procurando estabelecer uma relação entre o objeto mostrado e a forma, a planificação, como ele foi mostrado no contexto da narrativa.

2.4.1.3 Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem

Na terceira dimensão, a discursiva, são apontados os modos de organização do discurso (descritivo, narrativo ou argumentativo); os imaginários sociodiscursivos engendrados pelo discurso; as categorias etóticas (tipos de *ethé* projetados na imagem) e as categorias patêmicas visadas pelo discurso.

2.4.1.3.1 Os modos de organização

Os modos de organização do discurso são definidos por Charaudeau (2008) como princípios da organização da matéria linguística que correspondem ao projeto do locutor.

Assim, cada modo propõe, ao mesmo tempo, uma organização do mundo referencial, que resulta em uma lógica de construção desses mundos descritivos, narrativos e argumentativos. Ao mesmo tempo, organiza a encenação linguística.

Charaudeau (2008) destaca que o modo enunciativo comanda os demais modos – descritivo, narrativo e argumentativo - porque é dela a função da organização do discurso. É ele que diz do posicionamento do locutor frente ao interlocutor e que intervém diretamente na encenação dos outros modos.

O autor alerta que um determinado gênero textual – aquele que carrega o projeto de fala e a situação de comunicação copilados em forma de texto - pode coincidir com um modo de discurso determinado que constitui sua organização dominante. Também, esse mesmo gênero textual pode ser o resultado de uma combinação de modos. Dessa forma, uma reportagem, um comentário na TV ou um roteiro de filme podem ser perpassados por mais de um princípio de organização.

Em *RMD*, além do modo enunciativo, temos uma oscilação de recorrências dos modos descritivo, narrativo e argumentativo. Para nós, essa variação de modos é própria de um objeto com tantos sujeitos e posicionamentos diferenciados e, ainda fruto de uma co-construção ligada à experiência de cada um. Reflete, assim, a natureza dinâmica da produção.

Charaudeau (2008) explica que, no âmbito da análise do discurso, o ato de enunciar faz referência ao fenômeno de organizar categorias de língua que explicitam o posicionamento do sujeito que fala em relação ao seu outro, o interlocutor. Esse modo de organização enunciativo perpassa todos os demais, e está presente nos discursos verbo-icônico de *RMD*.

2.4.1.3.1.1 Modo Descritivo

No que diz respeito ao modo descritivo, este está presente nos estratos verbal e icônico de *RMD*, nos atos de nomeação, localização, sobretudo, qualificação do universo alheio.

Abaixo segue reprodução do quadro de procedimentos discursivos da construção descritiva de Charaudeau (2009, p. 131):

COMPONENTES	PROCEDIMENTOS DISCURSIVOS	FINALIDADE (da Situação de Comunicação)	GÊNERO DE TEXTO
NOMEAR,	Identificação	recensear, informar	Inventário
			Listas recapitulativas
			Listas identificatórias
			Nomenclaturas
			Artigos de imprensa
LOCALIZAR,	Construção objetiva do mundo	definir, explicar, incitar, contar	Romances
			Textos de lei
			Textos didáticos
			Textos científicos
			Crônicas
			Modos de usar
			Anúncios
			Relatos literários
SITUAR,	Construção Subjetiva do mundo	incitar, contar	Resumos
			Publicidades
			Declarações
			Anúncios-bilhetes
			Catálogos
			Relatos jornalísticos
			Canções
QUALIFICAR			Histórias em quadrinhos
			Textos literários

Figura 10 - Quadro de Procedimentos discursivos da construção descritiva

Fonte: Charaudeau (2009, p. 131)

Descrever, para o autor, é uma atividade que combina os atos de contar e argumentar. Descrever é uma atividade estática, fora do tempo do acontecimento e que pode intervir tanto em textos literários como não-literários. Melhor dizendo, tanto em gêneros de estatuto ficcional quanto naqueles de estatuto factual.

Para Charaudeau (2008), a atividade de nomeação ligada à descrição implica em dar existência a um ser através da percepção de uma diferença entre esse e o universo, além do estabelecimento de uma relação dessa diferença a uma semelhança, ou seja, de uma atividade de classificação.

Para o autor, essa atividade é inteiramente subjetiva. É o sujeito que constrói e estrutura sua visão de mundo que, defende, não é algo pré-concebido, pronto para ser apenas descoberto. O ato de nomear, dentro dessa visão, não corresponderia a um processo de etiquetagem, podendo ser visto como uma atividade de significação do mundo a partir da sua classificação.

Partindo da premissa de que, conforme afirma Charaudeau (2008), nomear é “uma atividade que se interessa pelos seres enquanto tais, e as classificações que os organizam se apresentam como constelações em torno de núcleos que constituem seus pontos de referência” (CHARAUDEAU, 2009, p. 113). Em *RMD*, que a descrição a busca por referências desses sujeitos frente ao mundo que está fora dos limites do universo domiciliar, para a construção de processos significantes que os identifique, possibilitando que a descrição aconteça.

Charaudeau (2008) explica que, no modo descritivo, a produção de taxinômias – grades, representações, índices – e inventários de seres humanos são típicas. Na produção, esses acontecem o tempo todo nas relações estabelecidas entre o sujeito que habita o espaço e mundo onde o espaço se insere.

Já o localizar/situar, segundo o autor, corresponde em determinar o lugar que aquele ser ocupa no espaço e tempo, atribuindo-lhe características na medida em que ele depende de uma razão de ser, de uma posição espaço-temporal. Em *RMD*, as descrições buscam essas referências para dizer sobre a experiência do jogo e de seus atores dentro desses recortes espaço-temporais (uma pessoa em uma casa durante um dia), e na forma como o falante busca informações para localizar aquela experiência – associando o local à rua como sendo em frente ao campinho, ou como em um bairro classe média, ou aos sons do domingo de manhã e etc.

Quanto à qualificação, nos termos de Charaudeau (2008), implica na construção de classes e subclasses de seres, atribuindo um sentido particular a esses de maneira mais ou menos objetiva. Para o autor, qualificar é uma atividade que permite que o sujeito falante manifeste o seu imaginário individual e/ou coletivo, por meio de um jogo entre as visões impostas pelos consensos sociais e pelas visões próprias do sujeito.

Na produção, a qualificação é expressa pelos adjetivos e características atribuídas a cada participante que, aliás, é parte da “tarefa” dada a cada um de dizer sobre seu outro e, para tal, recorre a essa atividade. Essas atribuições são mais explícitas a partir dos depoimentos no final de cada bloco.

2.4.1.3.1.2 Modo Narrativo

O modo de organização narrativo é, de início, comentado por Charaudeau (2008) como “delicado de tratar” (CHARAUDEAU, 2009, p. 151), devido à multiplicidade de teorias e conceitos acerca da sua atividade.

Para o autor, a narrativa é definida por uma maneira de narrar acontecimentos, ações cronologicamente dispostas; que se aproxima, também, do ato de contar que, neste último caso, não se restringe apenas ao ato de descrever uma seqüência de fatos.

Segundo Charaudeau (2008), para que uma narrativa aconteça, é necessário que esse contador – narrador, escritor, testemunha, etc. – esteja investido de uma intencionalidade, de um “querer transmitir algo para alguém”: um destinatário.

Outro posicionamento aqui importante é que, segundo Charaudeau (2008), contar é uma atividade posterior à existência de um fato; se apresenta como passado. Ao mesmo tempo, o contar tem a propriedade de projetar um outro universo que é aquele construído pela narrativa.

Para o autor a narrativa se refere a algo exterior à realidade, diretamente atribuída ao estatuto ficcional, e que reivindica o verdadeiro. No entanto, observamos que, para nós, a narrativa pode ser associada perfeitamente ao estatuto factual do documentário enquanto situação possível de acontecer, e que representa uma realidade objetiva, carregando “efeitos de real”.

Charaudeau (2007) alerta, ainda, para a necessidade de não haver uma confusão entre a narrativa e o modo narrativo (ou descritivo). Ele pontua o descritivo como algo que nos revela um mundo que se presume existir, e que se apresenta como tal, necessitando apenas ser reconhecido; já o narrativo, como algo que nos apresenta um mundo construído no desenrolar de uma sucessão de ações que se influenciam mutuamente e se transformam em um encadeamento progressivo, como um roteiro de cinema, exemplificamos. O sujeito que narra, para o autor, desempenha o papel de uma testemunha que está em contato direto com o vivido e com os seres nela envolvidos.

Vale aqui pontuar que, em nossa análise, *RMD*, pelo seu aspecto experimental e pela configuração de documentário-jogo, pode suscitar no espectador a sensação de registro da experiência. Assim, uma roteirização da narrativa não aconteceria porque, afinal, não se trata de uma produção maquinada pelo diretor e, sim, conduzida pelas livres escolhas do participante.

No entanto, ressaltamos que essa narrativa é construída pelo diretor Cao Guimarães, na figura de um *scriptor*, a partir de uma lógica, uma dimensão argumentativa ligada a uma estratégia.

É importante também trazer algumas considerações acerca da figura do narrador em um roteiro cinematográfico, documental ou ficcional.

Segundo Campos (2007), o narrador é um recurso da narrativa “que ama disfarçar-se” (CAMPOS, 2007, p. 38). Entre suas atribuições, é ele que detém nas mãos o fio condutor da história e define o personagem principal da trama.

Assim, em um roteiro, a seleção do principal ponto de foco do narrador segue a demanda por uma referência a partir da qual a própria narrativa será construída pelo espectador, atribuindo uma unidade e facilitando a composição e recepção.

Mesmo em documentários como *RMD*, é preciso deixar bem marcado nosso posicionamento de que há uma narrativa construída pelo comunicante, e que esta é conduzida por um narrador empírico: que narra, mas se “disfarça”.

Campos (2007) conceitua dois tipos de narrativa cinematográficas: a narrativa jornada, onde o personagem principal age com a finalidade de atingir um objetivo; a narrativa ritual, onde o personagem principal tem seu mundo invadido por uma ação que ele deve assimilar e transformar. O final dessa narrativa sempre mostra uma vitória (ou derrota) do personagem principal. *RMD* apresenta, predominantemente, a narrativa jornada, apesar da necessidade de assimilar e transformar uma ação – característica da narrativa ritual – que possa ser observada.

O autor alerta que, a partir da determinação do tipo de narrativa, é preciso definir o “ponto de foco”: o fio da história que uma ação traça e que pode se voltar para um objeto, um fenômeno, uma emoção, uma percepção. O ponto de foco da história será, por sua vez, o ponto de foco da narrativa.

Campos (2007) traz ainda o conceito de “ponto de vista”, que é a postura a partir da qual o narrador percebe e interpreta os pontos de foco da narrativa. Para o autor, o narrador é um recurso da narrativa que, a partir desse ponto de vista, percebe, interpreta, seleciona, organiza e efetivamente narra os pontos de foco.

A seleção do ponto de vista do narrador, dessa forma, segue, para o autor, a mesma demanda da seleção do seu principal ponto de foco (da narrativa): uma referência a partir da qual a narrativa será composta e que, mais tarde, será recebida pelo espectador a fim de atribuir uma unidade, facilitar a composição e a recepção. No caso das narrativas

documentais, como em *RMD*, agregamos que é neste espaço que é desenhada a dimensão argumentativa da produção.

Sobre os componentes da lógica narrativa, Charaudeau (2008) aponta os actantes linguísticos que se ligam à ação a partir de papéis narrativos que assumem; os processos narrativos, ligados às categorias de organização do próprio discurso, à semantização das ações em relação à sua função narrativa que, por sua vez, está relacionada com os papéis assumidos pelos mesmos actantes narrativos.

Charaudeau (2008) fala dos princípios de organização do discurso narrativo como dispostos a partir de uma sucessão de acontecimentos encadeados e ligados entre si, que obedecem a um recorte espaço-temporal e que são organizados segundo um princípio de coerência, ligado à sucessões de ações de abertura e fechamento da narração.

A esses elementos somamos uma intencionalidade que está ligada, nos termos de Charaudeau (2008), a uma intenção do sujeito que elabora um “projeto do fazer” e que, segundo o autor, ordena toda a seqüência narrativa: o ponto de foco da narrativa e o ponto de vista do narrador.

Ainda sobre a o modo narrativo, especificamente no que se refere ao cinema, apresentamos aqui dois elementos importantes que fazem parte da narrativa de *RMD*: o conflito e o desfecho.

Segundo Nogueira (2010b), “a tensão é um dos valores fundamentais de uma narrativa” (NOGUEIRA, 2010b, p. 107). É o conflito o princípio fundamental que explica e justifica a própria dinâmica de uma história.

Na estrutura de uma narrativa convencional, explica o autor, embora as diferentes personagens de uma história vivam conflitos próprios, e mesmo cada personagem viva diferentes conflitos em períodos simultâneos, é necessário eleger um conflito de entre eles, o qual irá constituir a linha de ação principal para ser desenrolada por completo, obedecendo ao sentido de unidade e totalidade próprios da estrutura narrativa.

Assim, *RMD* apresenta os conflitos de seus personagens escancarados por meio da experiência vivida, e os elege como conflito comum, sob o qual desenrola sua narrativa.

A presença desse conflito estruturante, segundo Nogueira (2010b), faz com que haja uma espécie de tensão para o espectador, que é desenrolada em forma de tensão dramática crescente, capaz de criar no espectador um envolvimento emocional progressivo e exigir-lhe um investimento intelectual reforçado à medida que a história vai sendo desenrolada. Essa tensão dramática progressiva é notada na narrativa de cada bloco e na

narrativa do filme como um todo, quando o último bloco apresenta o desfecho da produção: o ponto máximo, com o choro do último personagem, no último depoimento.

Assim, explica o autor, entre o momento em que surge o problema que o protagonista deve solucionar – a proposta do jogo, e o momento em que o público constata se o personagem atingiu ou não esse objetivo –, se sua construção foi ou não equivocada, segundo meus saberes e crenças de espectador, o público se envolve em um percurso em que a tensão dramática deve aumentar progressivamente.

Sobre o desfecho - clímax ou desenlace -, Nogueira (2010b) explica que este é formado por um evento ou um conjunto de eventos que, na fase final da narrativa, dá resposta às questões colocadas ou permite a resolução dos conflitos que se desenrolaram ao longo da mesma. “É neste momento que as expectativas são finalmente confirmadas ou contrariadas e a tensão é finalmente aliviada” (NOGUEIRA, 2010b, p. 109). No caso de *RMD*, os depoimentos ao final de cada bloco formam o desfecho que vai apresentar o produto da experiência de cada um.

Nesse ponto, vale ressaltar que a narrativa de *RMD* apresenta graus ascendentes de conflito entre os personagens e um desfecho diferenciado.

Nogueira (2010b) afirma que o desfecho é um dos dispositivos fundamentais da competência e da estratégia narrativa, visto que é em função deste momento que toda a expectativa e toda a tensão do espectador são geridas. Até que o desfecho aconteça, o espectador vai juntando, decodificando, interpretando, inferindo informações, no sentido de confirmar ou refazer as suas hipóteses e desejos.

Ao se tratar da narração, inserimos aqui um conceito que consideramos fundamental para nossa pesquisa, sobretudo por sua aplicabilidade aos discursos não verbais, as imagens: a noção de mostração.

Segundo Lucas (2012), a partir de (Gaudreault, 1988)²⁷, o termo mostração está associado ao ato de mostrar relacionado ao plano; à narrativa construída entre os planos da imagem. Dessa forma, a instância enunciativa do discurso recebe o nome de “mostrador”, e não narrador.

O autor questiona a falta de parâmetro para o uso dos termos narrador e mostrador, além do predomínio do suporte teórico oriundo do campo verbal a ser aplicado ao campo das palavras, sem que o contrário ocorra. Narrador e mostrador, dessa forma, poderiam

²⁷ GAUDREULT, A. *Du littéraire ao Filmique: système du récit*. Paris: Klincksieck, 1988.

ser igualmente aplicados em discursos verbais e não verbais para que não haja a aplicação de termos narratológicos específicos para o campo visual.

Juhel (2008) também associa o termo *mostração* ao audiovisual. A partir de Gaudreault & Jost (1990)²⁸, relaciona a *mostração* em um quadro ligado à narrativa fílmica paralelamente à *narração*.

Conforme explica o verbete, Gaudreault (1990) formula a ideia segundo a qual a *mostração* está centrada no “aqui e agora” da representação, e se coloca em relação de simultaneidade e sincronia com os acontecimentos mostrados.

Dessa forma, o autor problematiza que, no cinema, a *mostração* não pode ser exercida dentro dos limites do plano (onde a imagem se dá ligada ao presente). Já a *narração*, ao contrário, opera na montagem dos planos.

Isso significa que o plano não alcança a narrativa propriamente dita. Se ele contém uma narrativa (como pessoas em um plano sequência, por exemplo), essa é construída a partir da *mostração* que é projetada, que não designa nada além de um modo narrativo particular.

Ao mesmo tempo, esses dois modos narrativos não se excluem, e a narrativa não tem que escolher entre uma ou outra. *Narração* e *mostração* agem simultaneamente para duas formas separadas. Mais ainda, o primeiro constitui a condição de existência do segundo, visto que o filme não pode contar sem mostrar. A *narração* induz um leitor a uma leitura global do filme focalizado sobre a continuidade, sobre a relação entre os planos. Já a *mostração*, é uma leitura centrada sobre cada plano tomado separadamente.

Juhel (2008) explica que a noção de *mostração* e *narração* elaborada pelo cinema, diz respeito a todos os tipos de narrativas imagéticas. Ao mesmo tempo, tais noções são notadamente fáceis de serem exportadas para o domínio das imagens fixas, pois não são restritas, de modo algum, ao movimento. A *mostração* opera nas imagens isoladas, a *narração*, nas montagens das imagens em sequência.

Assim, a *mostração* se apresenta como um elemento da narrativa. A partir do fato de que narrar é descrever uma ação dentro de um espaço/tempo determinado, a *mostração* pode ser considerado um elemento dessa ordem.

Na prática, em *RMD*, cada bloco do documentário discorre uma *narração*. A produção possui, assim, três “*narrações*” (Bloco I, II e III) que, juntas, constituem a *narração* do documentário como um todo. A *mostração* refere-se a micro-narrativas que narram as

²⁸ GAUDREULT, André. JOST, François. *Le Récit cinématographique*. Paris: Nathan, 1990.

pequenas histórias dispostas nos planos: o acesso ao quarto, a leitura do jornal, a visão do quintal do vizinho, o jogo de futebol, a paixão pelo Elvis.

Pequenas narrativas dispostas em mostrações geram a narrativa dos blocos que compõem a narrativa fílmica do documentário.

2.4.1.3.1.3 Modo Argumentativo

O modo de organização argumentativo, segundo Charaudeau (2008), está no âmbito da organização do discurso e pressupõe aspectos como: uma proposta sobre o mundo, que provoque um questionamento; um sujeito que se engaje em relação a esse questionamento e que desenvolva um raciocínio a fim de estabelecer uma “verdade”; um sujeito que seja o alvo dessa argumentação e que seja convocado a compartilhar da mesma verdade (por meio da persuasão) e que, evidentemente, possa refutar ou não a argumentação.

A argumentação está, para o autor, ligada a uma operação de pensamento que constrói um universo discursivo de “explicação” e que depende desse esquema coletivo. Na sua ordem, trata-se do resultado textual de uma combinação entre diferentes componentes, que dependem de uma situação que tem finalidade persuasiva e que pode apresentar-se de forma dialógica, escrita ou oratória.

Charaudeau (2008) afirma que toda relação argumentativa é composta por três elementos, a saber: uma asserção partida (dado, premissa); uma asserção chegada (conclusão, resultado) e uma, ou várias, asserções de passagem (inferência, prova ou argumento).

Extrapolando as reflexões sobre o modo de organização argumentativo, trazemos aqui as considerações de Machado (2012), que apresenta outra possibilidade de análise, especificamente relacionados à narrativa de vida.

A autora retoma que toda troca comunicativa está vinculada a uma encenação discursiva, oriunda de um jogo entre parceiros que buscam influenciar-se mutuamente, não hesitando, para tal, em assumir papéis e usar diferentes estratégias discursivas.

Tais estratégias, por sua vez, são definidas pela autora (*apud* PROCÓPIO-XAVIER, 2010)²⁹, como estratégias de legitimidade: aquela que dá ao falante o poder de dizer e que resulta da constatação de uma adequação entre o ato de fala, um situação e a posição social do falante; estratégia de credibilidade: aquela que expõe o locutor ao questionamento se

²⁹ PROCÓPIO-XAVIER, M.R. Síntese elaborada para uma Disciplina Teorias do Discurso, ministrada por MACHADO, I.L. no PosLin/FALE/UFMG, 1º semestre de 2010

ele está apto a dizer a verdade, sendo preciso que ele se mostre capaz de lidar com as restrições do contrato e que exijam que ele prove seu “saber dizer”; estratégias de captação: ligada à necessidade de atingir o afeto do auditório, um estado favorável a uma visada de influência do sujeito falante.

Machado (2012) analisa em seu artigo a dimensão argumentativa do gênero narrativa de vida – história de vida, narrativa sobre si mesmo, autobiografia. Em *RMD*, mesmo que a proposta seja “dizer sobre o ‘outro’”, já é sabido por nós que há uma dupla construção etótica – do “eu” e do “outro” - nos discursos que perpassam a produção. Tais discursos estão inseridos em uma dinâmica persuasiva, ligada às estratégias de legitimação, credibilidade e captação. Afinal, é preciso que o participante do jogo se mostre como detentor de um “poder de fala”, como “apto a dizer”, e que capte os afetos do seu público visado.

A partir de Amossy (2006, p.33)³⁰ propõe-se a existência de nuances em relação à argumentação que assim se agrupariam: visadas argumentativas e em dimensões argumentativas.

A autora define as visadas argumentativas como elementos presentes nos discursos que possuem uma finalidade persuasiva mais ampla, presentes em gêneros que oferecem uma empreitada de persuasão sustentada por uma intenção consciente e voltada para estratégias programadas para este efeito.

Já na dimensão argumentativa, todo enunciado visa agir sobre o outro e transformar seu sistema de pensamento. Todo enunciado tem por objetivo incitar o outro a acreditar, a ver, a fazer de outra forma (Plantin *apud* Amossy, 2006, p. 33). Tal dimensão é uma forma de argumentação que se aplica a qualquer discurso, independente do gênero em que se insere, e que se apresenta de forma mais ampla, porque envolve outros discursos. Assim, explica Machado (2010), se a autobiografia (ou história de vida) não for o objeto da argumentação, no sentido restrito acima, esse discurso pode submeter ao auditório uma questão sem o embate direto de ideias.

Machado (2012) diz que nessa dimensão argumentativa, o que é buscado em um discurso como a narrativa de vida é dar ênfase a um ser real – no nosso caso, o participante do jogo -, fazendo com que o interpretante participe dos temas propostos pelo sujeito que fala.

Em *RMD* essa dimensão argumentativa do discurso aparece, mais explicitamente, ao final de cada bloco, quando cada participante segue um roteiro de dizer sobre a construção que fez do seu outro e da sensação da experiência que viveu. É nesse instante que a partilha

³⁰ AMOSSY, R. *L'argumentation dans les discours*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2006.

do vivido, da experiência delimitada naquele espaço-tempo, interpela o espectador. Convoca-o à participação do que está sendo ali problematizado, com uma intencionalidade própria ligada à argumentação.

RMD apresenta como modos de organização a descrição e a narração. A argumentação é uma atividade indireta que possui, portanto, uma dimensão argumentativa. É acerca dessa dimensão que objetivamos discorrer.

2.4.1.3.2 Imaginários sociodiscursivos

Antes de abordarmos o conceito de imaginários sociodiscursivos, elemento de suma importância na projeção de imagens de si, apresentaremos visões distintas em torno da noção de estereótipos *versus* imaginários sociodiscursivos, a partir do que postulam alguns estudiosos da AD.

Em relação à noção estereótipo, Amossy (1991) defende que não se trata de uma noção que se possa apreender concretamente e que exista por si só. Para a autora, o estereótipo emerge de uma seleção de atributos considerados característicos de um grupo ou de uma situação; um esquema que nos é familiar. Assim, enquanto representação coletiva cristalizada, o estereótipo é uma construção do coenunciador do discurso, uma vez que este emerge somente a partir do momento que o alocutário recupera elementos para reconstruí-los a partir de um modelo cultural já existente. O estereótipo, assim como o clichê, depende da atividade interpretativa do seu alocutário e do conhecimento enciclopédico que este possui.

Para Lysardo-dias (2007), falar em estereótipo é considerar a premência de um dizer anterior inevitável na elaboração de “novos” dizeres. O que, em nossa análise, significa apreender o “já dito” como base para um novo dizer que será construído sociodiscursivamente. A cada movimento desse, o estereótipo é atualizado a partir da interação discursiva e todos os mecanismos que ela mobiliza: valores, saberes, apostas discursivas, etc.

Segundo observa a autora, cada época histórica tem seus estereótipos, assim como cada grupo social constrói coletivamente toda uma gama de saberes comuns. “Isso significa considerá-lo universal para uma coletividade, que, ao longo de sua história, pode preservar aqueles mais antigos e tradicionais ou instituir outros estereótipos que acompanhem o seu desenvolvimento” (LYSARDO-DIAS, 2007, p. 27).

Dessa forma, conclui que mesmo que a noção de estereótipo seja associada àquilo que já está previamente definido, aos saberes já cristalizados, tal noção não é estática dentro do tecido social do qual faz parte integrante.

Charaudeau (2007) apresenta seu ponto de vista que defende que o estereótipo tem uma função necessária para o estabelecimento do lugar social do sujeito, visto que o processo de aprendizagem social se dá pela colaboração de ideias comuns repetidas por meio das interações sociais. Se, por um lado, esses garantem o estabelecimento das normas e julgamentos em sociedade, por outro, possibilitam a rejeição do estereótipo enquanto ideia cristalizada, pronta.

No entanto, o autor problematiza duas questões em relação ao estereótipo. A primeira refere-se à ambiguidade de determinadas teorias em relação ao uso que se faz da noção de estereótipo. Se por um lado algumas concepções (como a sociológica) defendem que esses estereótipos são necessários para o estabelecimento de um lugar social para o sujeito; outras concepções rejeitam os estereótipos por mascararem a realidade. Especificamente sobre essa segunda concepção, o autor refere-se à visão pejorativa do termo estereótipo, que é reforçada pela associação errônea da noção de real - mundo tal como ele é construído e configurado para uma atividade significativa do homem, que se dá por meio da linguagem -, frequentemente confundida com realidade - mundo empírico ligado à significação do mundo feita por instância subjetiva, que precisa ser formatada por meio da razão e da linguagem.

A segunda problematização de Charaudeau (2007) vem do fato de que os termos ligados à noção de estereótipo (clichê, lugares comuns, ideias recebidas, etc), ditos repetitivamente, contribuem para a fixação do entendimento simplista e generalizante da noção.

A partir do conceito de representações sociais coletivas, Charaudeau (2007) fala da necessidade do homem de se inscrever (e representar) através da interação com o “outro” (que acontece por meio da linguagem) e, através dessa representação testemunhar os resultados de um modo de saber do mundo partilhado socialmente.

Dessa forma, o autor propõe a recuperação da noção de representação social enquanto mecanismo que formata a realidade em real significativo e que está vinculado aos imaginários.

Vale pontuar que o autor não se refere ao temo imaginário no sentido ligado ao que não corresponde à não realidade, ao inventado, ao “não existe”. Ao contrário, trata-se do resultado de um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-racional que se dá por meio da intersubjetividade das relações humanas, das relações do *eu* com meu *outro* que se

depositam na memória coletiva e que têm a dupla função de criação de valores e justificação das ações do sujeito.

Para Charaudeau (2007), tais imaginários podem ser classificados como “sociais” enquanto processo de simbolização do mundo presente nas práticas sociais, que atuam como um mecanismo de regulação na medida em que se manifestam por meio dos discursos que são resultado da atividade de representação construída a partir dos tipos de saberes que organizam um sistema de pensamento.

Charaudeau (2007 *apud* Mendes 2011) define os saberes de conhecimento como aqueles que tentam estabelecer uma verdade sobre os fenômenos do mundo (fora da subjetividade do sujeito).

Os saberes de crença correspondem às avaliações, apreciações e julgamentos em relação aos eventos e seres do mundo. Podem ser desmembrados em saberes de revelação, que se referem ao lugar da verdade exterior ao sujeito - que não pode ser provada nem verificada, - e que estão ligados às doutrinas e à ideologia; e saberes de opinião, que emergem de um processo de avaliação do qual o sujeito toma uma posição e se engaja em relação aos fatos do mundo.

Ramalho (2008) estabelece que a diferença entre os imaginários e os estereótipos se dá pelo fato de que os estereótipos tendem a depender do julgamento de um sujeito e buscam cristalizar uma determinada idéia. Já os imaginários não são rígidos e não têm o objetivo de estabelecer verdades.

Para Charaudeau 2007 (*apud* RAMALHO 2008, p. 29) “o imaginário não é nem verdadeiro nem falso. É uma proposta de visão do mundo que se apoia sobre saberes que constroem sistemas de pensamento, os quais podem excluir-se ou sobrepor-se uns aos outros”.

O autor destaca ainda que não cabe ao analista do discurso denunciar este ou aquele imaginário como falso. Seu papel consiste em ver como esses imaginários são manifestados no discurso, em quais situações comunicativas se inscrevem e que visão do mundo eles testemunham.

2.4.1.3.3 Categorias éticas e patêmicas

Para Charaudeau (2010a), as emoções são de natureza racional, subjetivas, encadeadas por algo da ordem do desejo e manifestadas a propósito de algo que se imagina. Ao mesmo tempo, estão ligadas aos saberes de crenças, diretamente associadas às informações que o sujeito possui sobre o mundo, concebidas a partir dos julgamentos

subjetivos e formulados a partir dos valores culturais e morais que variam de cultura para cultura. Segundo Charaudeau, as emoções se inserem dentro da problemática das representações enquanto estados mentais intencionais que se apoiam em crenças em um duplo movimento de simbolização do mundo e autorrepresentação.

Na introdução de seu artigo “Patemização no tribunal do júri: emoções, imagens e discursos”, Lima (2008) mostra que foi através dos estudos da retórica clássica da atualidade que as emoções no discurso retomaram seu lugar. Tal movimento deu-se por meio dos estudos linguísticos do *pathos* na argumentação, em sua tentativa de compreender como as emoções contribuem para a construção argumentativa dos discursos. Foi partindo para a reflexão do papel das emoções nos estudos da linguagem que estudiosos do discurso abriram o questionamento sobre como as emoções poderiam ser objeto da Análise do Discurso.

Vale pontuar aqui que, quando falamos de termos de “emoção”, compartilhamos do entendimento de Lima (2008) de que este abrange paixão, sentimentos, afetos, e outros termos ligados à ordem do patêmico que, conforme Charaudeau (2010a), estão relacionados ao contexto sociocultural em torno do qual as relações languageiras de troca se inscrevem e que dependem diretamente do contexto situacional de produção do discurso, bem como do contrato comunicativo entre os sujeitos do discurso e as crenças e valores compartilhados.

Lima (2007) fala de uma *visada* racional das emoções inscritas nesse quadro de racionalidade no qual é preciso que o sujeito tenha conhecimento acerca das emoções, além das representações sobre elas. Tais atributos são alcançados por meio de conhecimentos vindos da própria experiência do vivido e dos valores atribuídos a essas.

É o que, de certa forma, compartilha Plantin (2003) em sua abordagem sobre o papel das emoções no discurso. Para o autor, as emoções são reconhecidas por uma competência emocional de ordem interacional, que o sujeito tem a partir das suas vivências. Essas emoções, segundo defende, são organizadas socialmente dentro do que chama de institucionalização das emoções. É esse grau de institucionalização que rege a modalidade interacional das emoções e os moldes comunicacionais de cada ritualística definidos pela cultura onde estão inseridos sobre diferentes modos semiológicos.

Para Lima (2008), as emoções estão intimamente ligadas às crenças e às normas sociais a partir do fato de que é através dos valores socialmente (e culturalmente) partilhados que os sujeitos fazem inferências que são, por sua vez, realizadas a partir das representações que temos sobre o que nos cerca.

É na vida social, defende a autora, que assimilamos regras e valores. É a partir dos nossos imaginários sociodiscursivos que aprendemos a identificar nossas emoções que são,

assim, reguladas pelas normas sociais. Dessa forma, as emoções não têm uma conexão obrigatória com as emoções que provoca e sim com nossa crenças.

Mendes (2011b) exemplifica essa relação quando afirma que as palavras não “causam” emoção por si mesmas, e sim quando ligadas a contextos específicos e particulares vinculados às experiências de cada sujeito dentro de um contexto sócio-histórico. A partir de Auchilin & Perrin (2007)³¹, a autora pontua que o discurso é produto do que é experienciado e vivido e, por isso, as emoções são detectadas situacionalmente e individualmente.

Há relação direta desses termos da emoção com as representações que, para Charaudeau (2010), podem ser associadas aos imaginários sociodiscursivos. Para o autor, quando o processo de configuração simbolizante do mundo se faz através de signos enunciados que significam fatos e gestos. Estes testemunham, ao mesmo tempo, a forma como o mundo é percebido pelos sujeitos e os valores que eles atribuem aos fenômenos percebidos.

Piris (2012) discute em seu estudo sobre relação entre as noções de *ethos* e *pathos*, especificamente, o papel do *pathos* na construção do *ethos* discursivo. O autor estabelece uma distinção da noção de *pathos* retórico, oriundo da retórica de Aristóteles, e o que classifica “*pathos* discursivo”. A partir de Mosca (2004), entende-se que a herança de associações equivocadas do termo *pathos* que, ao longo dos séculos, foi associada a ideias como emoções, sentimentos, humores e paixões.

Avançando em suas considerações, o autor parte de Plantin (2003, 2010 [1998]), que defende que os traços da emoção no discurso podem ser examinados a partir do que ele chama de “enunciados de emoção”: estrutura sintática da qual podemos determinar lugares psicológicos (atores envolvidos no enunciado da emoção) e os sentimentos associados a esses lugares. Esses atores seriam, assim, os sujeitos envolvidos na enunciação que, no enunciado, teriam sentimentos associados a eles. O que, no decorrer das nossas análises, veremos explicitamente. Citamos como exemplo a livre transcrição da fala de Eliane Lacerda, no Bloco I de *RMD*: “Depois na hora de dormir dá aquele estranhamento de novo [...] E... é... dá uma certa solidão também (principalmente à noite). E... um pouquinho de opressão!”. Nesta frase, os lugares psicológicos estão relacionados aos sujeitos Eliane Lacerda e Rafael Soares (porque, afinal, é sobre a casa dele que ela falava) e os sentimentos de estranhamento, solidão e opressão estão explicitamente postos.

³¹ AUCHILIN, A. PERRIN, L. *Approche Expérentielle et texte littéraire*. In: ROULETT, E.;BURGER, M. [orgs.]. *Lés Modèles du discours au défi d'un 'dialogue romanesque': l'incipit du roman de R. Piget Le Libera*. Actes du 8^{ème} Colloque de Pragmatique (Colloque Charles Bally, Champoussin, 14-16 junho 2000). Nancy: OUN, 2002, p. 55-81.

Piris (2012), a partir de Plantin (2003, 2010 [1998]), fala sobre as marcas implícitas da emoção em determinados enunciados. Sobre esse aspecto, pondera que as emoções podem ser designadas de forma direta (claramente explícita), indireta (a partir de signos linguísticos presentes no enunciado), a partir de lugares comuns situacionais e atitudinais (os discursos culturais que ligam alguns lugares comuns a algumas emoções) e a partir de enunciados psicológicos de ordem polissêmica.

Por fim, Piris (2012) afirma que o *pathos* discursivo está vinculado a um conjunto de crenças compartilhadas e a um sistema de valores que determina o “valor” de cada paixão, conforme a situação em que ela é expressa em um tempo, cultura e lugar. É nesse movimento que se projetam as imagens de si (e do “outro”), apoiadas em paixões determinadas por esse mesmo contexto sócio-histórico como sendo possíveis (ou não) de serem expressas. Para o autor, essas questões podem orientar as reflexões acerca do papel das emoções num quadro teórico ligado à Análise do Discurso.

Trazemos ainda as contribuições de Mendes (2011b) que, em sua abordagem, discorre sobre como os efeitos patêmicos se instauram na interface das instâncias do ficcional e do factual, que, por sua vez, se instauram em vários gêneros de discurso e, no nosso caso, no cinema documental.

Antes de mais nada, é preciso contextualizar que, para a autora, a experiência da ficcionalidade – tão recorrente no cinema – desencadeia emoções factuais (reconhecidamente possíveis para o mundo vivido) e não estão somente no campo do imaginário. É por isso, exemplifica, que somos capazes de chorar ao assistir um filme ou ao ler um romance.

Assim, Mendes (2011b) propõe apreender o estudo das emoções nessa interface entre o factual e o ficcional, visto que a ficcionalidade é uma experiência discursiva da emoção que se aplica da mesma forma aos mundos possíveis que habitamos social e culturalmente.

A autora traz à discussão as noções de consenso e conflito como desencadeadores de emoções, sentimentos particulares; o que é notadamente visível em nosso objeto *RMD*, visto que a negociação entre as imagens criadas do “outro” e a imagem do “eu” são constantemente conflitadas. Essa relação de consenso e conflito é, assim, o pano de fundo das narrativas que se desenham verbo-íconicamente.

Mendes (2011b) pontua que, nessa relação entre a discórdia e a concordância, há um movimento de busca pelo consenso, uma zona intermediária de negociação (nem sempre eficaz). É nesse lugar que suas análises a levam a observar que a dimensão da emoção pode

migrar da esfera do ficcional para o factual, o vivido. A partir dessas considerações, a autora, pontua três efeitos possíveis a partir das emoções:

- i. Empatia: o narrador se mostra capaz de se identificar com o leitor, de sentir o que ele sente, de apreender o mundo tal como ele apreende etc. O narrador se desloca para o lugar do narratário/leitor, incorpora suas suposições/impressões e tenta compreender o comportamento dessa instância receptora. A empatia é, dessa forma, um efeito capaz de conduzir ao entendimento, um consenso diante mesmo da discordância entre as instâncias de produção e recepção.
- ii. simpatia: efeito resultante da afinidade moral, paridade entre o sentir e o pensar das instâncias de produção e recepção ou, possível como efeito da impressão de agradável que pode, inclusive, estar ligada a uma mera estratégia de polidez com finalidade de captação. Nesse último caso, essa simpatia motivada pela polidez pode refletir sentimentos de sinceridade ou mascarar emoções escondidas, que não podem ser publicamente expressas relacionadas à antipatia. Assim, a simpatia é uma construção que depende do reconhecimento da instância receptora e pode gerar um conflito caso seja percebida como encenação.
- iii. antipatia: efeito que desencadeia sentimentos de incompatibilidade, aversão espontânea ou repulsa. Seus efeitos são indesejáveis de serem manifestados publicamente, visto que a antipatia é, deliberadamente, uma provocação de conflito. Seus efeitos (assim como a simpatia) devem ser comunicados diretamente ao interlocutor para que haja a busca pelo consenso que, no ato da manifestação, pode desencadear um fracasso. Por isso, muitas vezes a antipatia é manifesta de forma confessional, testemunhal.

Em nossas análises acerca do papel das emoções nos discursos de *RMD*, efeitos de empatia, simpatia e, principalmente, antipatia são notados e suscitam sentimentos que, uma vez partilhados, são essências para projeção dos *ethé* da produção.

Acerca das categorias etóticas, que correspondem à análise aos *ethé* projetados nos discursos a partir de quais elementos, é o que constituirá nossas análises no próximo capítulo desta pesquisa.

2.5 Estrato verbal

2.5.1 Categorias de Língua

O estrato verbal do discurso abarca, em sua macrodimensão retórico-discursiva, em sua análise das categorias de língua e organização enunciativa, os atos alocutivos, delocutivos e elocutivos da enunciação; o uso de modalizadores e marcadores e outras categorias de análise que sejam pertinentes de serem abordadas.

Na organização enunciativa dos discursos verbal e imagético temos a alternância de atos alocutivos que, nos termos de Tournier (2008), designam o sujeito a quem se dirige a fala, o *tu*. Charaudeau (2008) entende que, nesses atos, o sujeito falante enuncia sua posição em relação ao interlocutor no momento em que, ao enunciar, o implica e lhe impõe um comportamento.

Os atos elocutivos se orientam para o *eu* da relação (TOURNIER, 2008 *apud* POTTIER, 1974). Charaudeau (2008) explica que o comportamento elocutivo diz sobre a relação do locutor consigo mesmo. Nele, o sujeito falante enuncia seu ponto de vista sobre o mundo sem que o locutor esteja implicado nessa tomada de posição do sujeito.

A proposta em *RMD*, para que cada participante construa da imagem do “outro”, implica, simultaneamente, na construção de uma imagem de si, um “*ethos* de mão dupla” que, portanto, evoca esses atos elocutivos em todos os discursos.

Já os atos delocutivos que, para Tournier (2008 *apud* POTTIER, 1974), designam a pessoa de quem se fala, um *ele*. Nesse momento, Charaudeau (2008) entende que o sujeito falante se apaga de seu ato de enunciação e testemunha a maneira como os discursos do mundo vindos de uma terceira pessoa se impõem a ele.

Considerações finais

Neste capítulo procuramos conceituar e problematizar sobre os elementos que constituem a complexa teia discursiva verbo-imagética de *RMD*. Até aqui é possível afirmar que *RMD* é uma produção que, pelo seu caráter documental e experimental, é capaz de suscitar no espectador mais desavisado a impressão de um mero registro do jogo, da situação proposta pelo jogo. Aos mais atentos, a produção vai além, e propõe reflexões acerca da forma como vimos e interagimos com nossos “outros” e, conforme afirmam Lins (2009) e Migliorin (2005), o quanto nossa visão sobre o “outro” traz muito mais de nós mesmos do que possamos julgar.

O objetivo do próximo capítulo desta pesquisa é detectar os elementos da grade proposta por Mendes (2012) nos discursos imagético e verbal, e analisar como esses contribuem para a criação simultânea do nosso “*ethos* de mão dupla”. Além do mais, buscar as construções éticas recorrentes e destoantes entre as situações de comunicação dos três blocos.

3 ANÁLISES

Considerações iniciais

Neste capítulo, partiremos para a análise bloco a bloco de *RMD*. Antes, porém, contextualizaremos algumas informações sobre a produção ainda não citadas e que consideramos importantes.

Conforme já afirmamos no segundo capítulo desta pesquisa, não há muitos estudos que tenham por objeto o documentário *RMD*. Portanto, tomamos aqui por referência, prioritariamente, as considerações do estudo de Freitas (2007), por considerar que este é o que nos fornece mais informações acerca das condições de produção do documentário.

Segundo Freitas (2007), a videoinstalação “*Rua de Mão Dupla*” deu origem ao documentário que foi estruturado em três blocos – I, II e III, de, respectivamente 20, 25 e 30 minutos. Cada bloco traz a transmissão simultânea das imagens que um participante produziu na casa do seu “outro”, em cerca de 10 minutos do bloco. O restante do tempo é destinado aos depoimentos finais.

Freitas, então, levanta três questionamentos: “O que o cineasta pede que seja filmado?”; “Como se dá a passagem da câmera?”; “Que espaço é concedido ao participante?”.

Sobre a primeira questão, Freitas (2007) explica que é no início de cada bloco que um letreiro informa alguns dos parâmetros do jogo, salientando que os participantes não se conheciam. No decorrer das filmagens, a partir do próprio trabalho detetivesco de cada participante, é que o espectador vai desvendando a proposta da produção.

Freitas (2007) assegura que Cao Guimarães pede para que cada participante filme seu processo de investigação do “outro”, a partir do universo domiciliar e “os vestígios deixados na moradia” (FREITAS, 2007, p. 63). Nesse ponto, observamos que, certamente, tais “vestígios” serviram como pistas, enunciados estratégicos do “outro” com a intenção de influenciar na construção que seria feita de si.

Nesse momento, Freitas (2007 *apud* Lins 2005)³² problematiza uma perda no movimento de auto *mise-em-scène*, à medida que o jogo pede que o participante volte seu olhar para o “outro”, o que os torna menos atentos a autocontroles; à sua *performance*. “Trata-se de uma armadilha, porém. Deixando-o à vontade, o participante não se polícia. Interpreta as imagens enquanto produz; mal filma e já comenta. Desses comentários [...] algo salta, algo

³² LINS, Consuelo. *Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea*. 2005. Disponível em <http://www.videobrasil.org.br/ffdosier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf> Acesso em 22 Dez 2012.

escapa” (FREITAS, 2007, p. 65). O autor defende que a posição do participante, nesse caso, é “relativamente confortável” no sentido de que ele não é vigiado mas, ao contrário, é ele que espia e explora. O controle da escolha do que filma lhe garante, de certo modo, um controle sobre os olhares (do espectador e do cineasta). Permitindo, na visão do autor, que o sujeito não se exponha.

Entendemos que a exposição de si do participante acontece a partir do momento que ele aparece no vídeo por uma corporalidade que lhe é associada ou pelos estratos dos seus discursos verbal e imagético. Dessa forma, mesmo que a câmera esteja fisicamente voltada para o “outro”, a projeção dos *ethé* do sujeito há de acontecer. Acreditamos que o que Freitas (2007) pode estar se referindo é a uma impressão de objetividade do participante que parte do pressuposto que não se revela enquanto diz do seu “outro”. Também, uma intenção de controle desses olhares sobre si, visto que o processo de interpretação da instância da recepção do discurso é subjetivo e a intencionalidade do falante não assegura o que foi interpretado.

A segunda pergunta que Freitas (2007) levanta é “Como se dá a passagem da câmera?”. Sobre esse aspecto, o autor se permite certo grau de especulação, já que a única certeza que se tem é que cada participante tem acesso a uma câmera digital, um espaço delimitado, por 24h.

O autor levanta hipóteses acerca de uma possível orientação que foi dada a cada participante sobre o funcionamento do equipamento. O dispositivo cinematográfico é o que traduz as exigências do dispositivo fílmico, proposto pelo cineasta. O recorte espaço temporal é o limite onde o jogo transcorre. A proposta da produção faz com que os participantes não sejam meros observadores na medida em que deles é exigida uma atividade conceitual.

Para Freitas (2007), o que interessa para a produção não é o grau de “sucesso” (ou insucesso) de cada participante, e sim sua *performance*. Interessa, para a experiência, o quanto o participante se revela.

Com a última pergunta, Freitas (2007) investiga “Que espaço é concedido ao participante?”. A partir de Migliorin (2006), o autor fala que o dispositivo fílmico oscila entre uma linha de extremo controle e outra linha de extrema abertura da ação dos sujeitos do filme e as interconexões que estabelecem. O que quer dizer que o filme emerge da combinação de algumas determinações relativamente fixas e outras imprevisíveis. Freitas (2007) acredita que em *RMD*, boa parte das determinações imprevisíveis venha dos participantes, visto que esses têm ampla liberdade do que filmar. Essa proposta serve, até certo ponto, aos propósitos do cineasta, que detém as “rédeas” da produção. Entendemos que embora o participante tenha

liberdade de escolha do que filmar, é o cineasta que constrói a narrativa do filme dispondo os planos e discursos que permeiam a experiência filmada.

Freitas (2007) observa que facilmente alguns participantes deixam de lado sua missão investigativa e partem para a experimentação (lúdica até) e a exploração das possibilidades câmera, os enquadramentos e composições a partir do universo domiciliar do ser parceiro.

Uma última consideração do autor sobre a produção, de forma geral, diz que o que mais chama a atenção nas imagens produzidas pelos personagens refere-se a uma estética ligada ao filme amador, com a presença de um enquadramento trêmulo, oblíquo, de movimentação desajeitada e com qualidade imperfeita de imagem e som. De antemão, podemos afirmar que, em nosso entendimento, essas características da filmagem dão suporte ao próprio estatuto do gênero em que nosso objeto, o documentário, se insere e os “efeitos de real” que suscita. Também estão relacionados à proposta do jogo, acionado por pessoas comuns que, como a maioria de nós, não domina técnicas profissionais de filmagem.

A partir do que Freitas (2007) considerou até aqui, vamos seguir para a análise da experiência de cada participante. Metodologicamente, buscaremos aplicar na materialidade discursiva verbo-icônica de cada experiência as conceituações abordadas no Quadro Teórico e Metodológico, conforme Capítulo 2. Ao final, pontuaremos os *ethé* que foram projetados e construídos de cada sujeito da produção.

3.1 Bloco I

O primeiro bloco tem como participantes: Rafael Soares, produtor musical de 25 anos e Eliane Lacerda, oficial de justiça de 36 anos.

3.1.1 Rafael Soares

Antes de discorrer sobre nossa análise, traremos aqui algumas considerações feitas por Freitas (2007), especificamente sobre nosso personagem Rafael Soares, produtor musical, 25 anos.

O pesquisador ressalta a forma descontraída como o produtor musical explora uma variação de planos, toca os objetos pela casa e a forma como seus planos sequênc

geram um nítido efeito de “câmera subjetiva” que, pontua o autor, significam o ponto de vista do personagem enquanto procede em seu exame.

Para Freitas (2007, p.72), a filmagem de Rafael Soares “converte-se em trabalho detetivesco em ‘primeira pessoa’ [...] aquela em que o jogador vê o cenário pelos olhos do personagem que controla seu avatar [...]”. O autor faz referência aos planos dos jogos de *vídeo game* e afirma que, nos momentos em que Rafael Soares está visível nas imagens, o ponto de vista desloca-se para uma “visão em terceira pessoa”. Aliás, ele é o único personagem que filma a si mesmo em alguns trechos do registro.

Acerca desse aspecto, Maingueneau (2008) postula que há elementos que devem ser relacionados à construção do *ethos* pela instância destinatária. Cita, como exemplo, elementos como a vestimenta do locutor e sua gestualidade. Na realidade, o autor problematiza que o *ethos* é um comportamento que articula o verbal e o não verbal, no intuito de provocar no destinatário efeitos que não estão somente ligados à palavra. Há, assim, influências da corporalidade de Rafael Soares nos *ethé* por ele projetados em sua enunciação, assim como os *ethé* construídos pelo seu interlocutor.

O autorregistro do locutor revela traços do seu *ethos* de um sujeito despojado: sem camisa, de bermuda, de chinelos e com os cabelos desarrumados. A partir do nosso contexto sociocultural, podemos afirmar que os óculos e a leitura do jornal podem, ainda, projetar um *ethos* de alguém que goste de ler jornal, que se interessa por notícias.

Paradoxalmente, embora afirme que não conseguiu sentir-se à vontade na casa de uma pessoa estranha, Rafael Soares se autorregistra em situações em que aparenta certa naturalidade: transita sem camisa e bermuda, brinca com um móvel pendurado e etc.

Figura 11 – Autorregistro Rafael Soares



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

No final do seu registro, a partir da sua corporalidade, Rafael Soares exprime sua sensação de estranhamento, seu desejo de sair daquele lugar onde não se sentia bem, criando um *ethos* de desapegado. O personagem levanta do sofá, pega sua bolsa e registra o mundo lá fora pelo olho mágico da porta. “E... eu não consegui me sentir em casa! Não consegui me sentir em casa! Eu tentei, eu tentei, mas realmente não consegui, assim!” (livre transcrição nossa). Na sequência, de braços cruzados, de óculos e camisa, fumando inquietamente seu cigarro, simula que assiste ao depoimento da sua anfitriã sobre a imagem que construiu dele.

3.1.1.1 Dimensão situacional do texto e da imagem

Em relação aos sujeitos do discurso de *RMD*, dentro do que propõe Charaudeau (2008), teremos, em todos os atos de linguagem, a mesma identificação com, apenas, a variação do EUE que será sempre o participante que explora a casa do seu “outro”; o personagem da vez. Aqui, seria Rafael Soares.

Retomando o Capítulo 1 deste estudo, o EUC seria uma instância compósita formada pelas instituições produtoras do documentário (Cinco Ponto Ltda e 88 Filmes), além do diretor Cao Guimarães; o TUD seria o público visado - formado pelos curadores, críticos e visitantes das galerias onde a produção foi exposta, além dos festivais de documentários e espectadores da produção; e o TUI corresponde ao público que efetivamente assistiu à produção em suas versões vídeo instalação e documentário.

O quadro dos Sujeitos do Discurso reformulado por Machado e Mendes (2012) insere novos sujeitos nessa esquematização. O *scriptor*, enquanto instância, que organiza os elementos do discurso a partir do que define como “ponto de foco” e “ponto de vista” do narrador (EUE). Em função de uma estratégia, uma intencionalidade, definiremos esse sujeito como sendo Cao Guimarães, visto que é ele que assina a ficha técnica da produção, direção e edição. Na instância da recepção, o *lector* enquanto sujeito da palavra e instância ergotextual seria a projeção do *scriptor*. Essa mesma configuração se aplicaria a todos os atos de linguagem da produção.

Em relação à figura do narrador, essa é assumida sempre pelo EUE, no caso, participante da experiência filmada. Esse narrador assumirá posicionamentos diferentes conforme a subjetividade e a intencionalidade de cada sujeito. Seu narratário, na instância da recepção, seria o público idealizado na figura do TUD. Acerca dessa relação, trataremos especificamente na dimensão discursiva dos estratos verbo-icônicos da produção.

Já em relação ao gênero em que se enquadra, enquanto produção audiovisual, consideramos a partir do que pontuou tecnicamente Nichols (2005) no item 2.1.2 desta pesquisa, que *RMD* pode ser considerado um documentário (modo performático) por suas características ligadas à apreensão do real, ao uso de personagens reais, ao uso de som direto e câmera subjetiva, filmagem direta e roteirização não pré-definida. Em relação ao estatuto do gênero, *RMD* é uma produção que obedece a um estatuto factual, visto que suscita “efeitos de real”, reconhecidamente como possíveis de acontecer a partir da nossa conjuntura sócio-histórica.

Como, segundo Mendes (2004), esse estatuto é situacional e definido a partir dos dados culturais, étnicos, históricos e etc. de cada cultura, acreditamos que em outras situações em que o documentário foi exibido - ao longo dos festivais mundiais de documentário - o estatuto recebido pela produção possa ser ligado à ficção.

3.1.1.2 Elementos técnicos da imagem cinética

Em relação ao uso dos planos nas imagens captadas por Rafael Soares, é possível perceber, referente à escala dos planos, a recorrência de planos médios. A partir do que define Nogueira (2010a), é o uso recorrente dos planos médios e/ou americanos que podem caracterizar um posicionamento neutro do participante Rafael Soares, justamente porque equilibra seu envolvimento/distanciamento com a experiência. Trata-se do meio do caminho entre a imersão na imagem (na experiência) e o distanciamento desta. Nesses planos, Rafael Soares filma o que está no seu campo de visão como um todo: a sala, a persiana, a pia do banheiro e da cozinha e etc.

Esse posicionamento neutro é identificável em algumas falas do participante (livre transcrição nossa) como: “É... acho que sobre a pessoa física dela, foi o máximo que eu consegui chegar”; “Uhh... algumas coisas talvez tenham a dizer sobre a pessoa dela, mas é tudo especulação!”; “É difícil tá falando de uma pessoa que você num conhece [risos]!”. Temos, aqui, a projeção de um *ethos* de pessoa prudente por parte de Rafael Soares.

O grande plano é, praticamente, a focalização máxima que Rafael Soares chega. O uso isolado do grande plano acontece isoladamente nos momentos em que filma detalhes de si, a Monalisa e várias vezes o relógio, por exemplo. Segundo Nogueira (2010a) o grande plano é usado para sublinhar propriedades dos objetos, colocando o espectador em uma

relação mais íntima com o objeto ou personagem, o que em nossa análise serve para dar ênfase a alguns aspectos expostos na sua narrativa oral.

Rafael, em seu depoimento, fala do desconforto em relação ao habitar a casa da pessoa por 24h e, nas imagens, focaliza várias vezes o relógio em grande plano, como se marcasse o tempo para o fim do período, projetando um *ethos* de impaciente.

Além do mais, Rafael Soares usa o grande plano para focalizar seu rosto (isolando a expressividade deste) e suas mãos manipulando objetos.

Figura 12 – Exemplos do uso do grande plano



Fonte: Cenas Bloco I do documentário.

Também, há o uso desses planos para focalizar objetos que manipulam (o rótulo de uma embalagem de metal) ou objetos que marcam outros *ethos* associados à sua anfitriã (expressos ou não no discurso verbal). Destaque para o foco fechado no olho mágico da porta, quando filma sua própria saída da casa, e para o registro das calcinhas no varal e no absorvente íntimo no lixo do banheiro, que projetam para a anfitriã um *ethos* de feminilidade e sensualidade - e, ao mesmo tempo um *ethos* fetichista para si.

Já os raros planos detalhe também aparecem como o último plano de micronarrativas (atividade de mostraçã) em uma sequência, conforme o exemplo. E na focalização do Código Penal, objeto pelo qual Rafael Soares associa o *ethos* de advogada para sua anfitriã: “É advogada pelo tanto de livro de direito que tem ali!” (livre transcrição nossa).

Curiosamente, mesmo enfatizando em seu discurso verbal que sua anfitriã é uma pessoa que gosta de muitos objetos, Rafael Soares usa o plano médio e o grande plano para focalizá-los. Dessa forma, o que o personagem ressalta é a quantidade desses objetos e não especificamente uma qualidade ligada a esses, um posicionamento acerca de um ou outro objeto. Fato que comprova sua opção pela prudência na experiência de desvendar o outro.

Figura 13 – Objetos pela casa em planos médio e grande plano



Fonte: Cenas do Bloco I do documentário.

Em relação ao ângulo dos planos registrados por Rafael Soares, esses são prioritariamente frontais, o que, segundo explica Nogueira (2010a), permite uma neutralidade valorativa em relação ao objeto. Rafael Soares também inverte o ângulo da câmera em alguns planos. Não consideramos que há uma intencionalidade marcada nesse aspecto. Consideramos mais um ato ligado à experimentação do personagem.

A forma dos planos filmados são subjetivas porque refletem o ponto de vista do participante em relação à ação de exploração do universo alheio, coincidindo o ponto de vista de quem filma com o ponto de vista de quem vê. Há a incidência de planos sequência nos momentos em que Rafael Soares urina, filma sua entrada no banheiro e seu reflexo no espelho, filma sua leitura do jornal, filma o momento que bebe água. Como se trata de um plano que sofre menor intervenção do cineasta, segundo Nogueira (2010a), Rafael Soares o utiliza para registrar as experiências que se sente livre (e, portanto, à vontade) para executar. Assim, contrariando sua fala de que não se sentiu confortável naquela situação.

Evidentemente – e essa será uma observação que caberá nas outras análises que seguirão – os planos aqui analisados são passíveis de terem sido editados; propriedade que cabe à instância enunciadora produtora do documentário, o comunicante. O foco das nossas observações são, dessa forma, os discursos finais, tais como são apresentados pela produção – que, para nós, é o que é relevante para as análises. O mesmo podemos dizer em relação à cor e à luz nas imagens, bem como os sons. São, da mesma forma, passíveis de edição.

Os ruídos registrados nas gravações de Rafael Soares estão ligados ao barulho da água que enche um copo que, em seguida, o participante bebe o líquido, salientando o barulho do ato. Idem, o participante registra o barulho do momento em que urina. Também, o barulho do sopro que movimenta o móvel. São, portanto, na classificação de Nogueira (2010a), sons diegéticos – inerentes à ação – mas que, em momento algum há uma tentativa de camuflar, minimizar por parte do participante - como beber água sem fazer barulho. Dessa forma,

Rafael Soares reforça seu *ethos* de espontaneidade em relação à situação, embora, conforme dito acima, tenha assumido uma postura prudente na construção da imagem da sua anfitriã.

Fora os ruídos do som ambiente, Rafael Soares se mantém praticamente em silêncio, com exceção do momento em que atende ao telefone, anota o recado para sua anfitriã, tenta explicar ao seu interlocutor quem ele é e o que está fazendo ali.

“Alô! É sim, mas ela não está no momento não. Olha só, se o Sr. quiser falar com ela, o Sr. pode estar ligando para [...]. Nós estamos participando de um projeto aí, se o Sr. quiser falar com ela [...]. Não, não, sou um conhecido dela. Eu sou um conhecido dela. É! Eu falo com ela, sim Sr.! Eu deixo um recado aqui para ela. Disponha! Alô? Obrigado você! (livre transcrição nossa)”.

Em sua fala, Rafael projeta seu *ethos* de prestativo, ao mesmo tempo em que projeta ao seu terceiro – que não seria sua anfitriã – um *ethos* de sujeito cauteloso que parece se perguntar: “afinal, quem é esse que atende ao telefone?”.

3.1.1.3 Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem

Conforme contextualizamos no capítulo anterior, em relação aos modos de organização dos discursos de *RMD*, além do modo enunciativo – base dos três outros modos – há a recorrência dos modos descritivo, narrativo e argumentativo na produção.

Marcar a forma como eles se manifestam em um *corpus* tão extenso, com tantos discursos que se relacionam é, no mínimo, um exercício trabalhoso. Sobre ele iremos nos ater procurando buscar falas e imagens que nos dê o suporte para esta análise.

A narrativa imagética do documentário segue um formato padrão: a câmera passeia pela casa do “outro”, o sujeito da experiência filma, ora localiza, ora descreve, ora se posiciona (argumentando explicitamente) e finaliza com um depoimento sobre a experiência vivida: narrativa de vida.

O modo descritivo se apresenta como uma mostração que, nos discursos de Rafael Soares, pode ser detectada nos momentos em que o participante busca as relações entre sua anfitriã e o mundo exterior, procurando inseri-la nesse espaço e tempo.

Então, são as imagens que Rafael Soares faz das fotos antigas no Pão de Açúcar (RJ), do *souvenir* de casamento do Príncipe Charles e Lady Diana que, pelo viés do que ela viveu, delimitam o espaço que ela ocupa e que deve ser explorado.

O processo de qualificação – ainda ligado ao modo descritivo – está associado às subclasses definidas pelas oposições das visões de mundo e visões subjetivas. Em *RMD*, Rafael Soares classifica sua anfitriã a partir desse exercício. No discurso verbal essa classificação surge a partir da percepção de que sua anfitriã era uma mulher, advogada, de cabelos pretos. A partir dessas constatações, Rafael Soares busca conexões para a construção de imagens possíveis da anfitriã, atribuindo-lhe adjetivos como organizada, generosa, esotérica e etc. e, recorrendo a outros elementos que serão responsáveis pela construção dos *ethé*.

O modo narrativo é caracterizado pela forma de contar a história que há além da sequência dos fatos e, mais adiante veremos, está totalmente associado à uma intencionalidade de quem conta.

Segundo nos lembra Charaudeau (2008), o modo narrativo requer a apresentação de um mundo construído – a ser explorado, como a casa de uma pessoa desconhecida – inserido em uma sucessão de ações que ali serão desenroladas. Dessa forma, o narrar requer a projeção de universo construído. Rafael Soares começa sua história assim: “Bem! To... tô aqui desde ontem uma hora da tarde. A primeira impressão foi [...]” (livre transcrição nossa).

Nas imagens, Rafael Soares narra sua experiência através de ações que pontua: o relógio marca 02h31, ele explora a sala, atende ao telefone, explora a sala, vai ao banheiro, filma o *hall* da escada, 08h34 no relógio, explora a cozinha, dorme, volta à cozinha, toma água, 01h19 no relógio, lê o jornal, volta até a sala e sai.

No discurso verbal, Rafael Soares já não pontua tão marcadamente as ações, mas o que há além delas. Fala das sensações que permearam a experiência, das impressões e das projeções *etóticas* a partir delas.

Campos (2007) nos fala sobre a importância do “ponto de vista” assumido pelo narrador, Rafael Soares, dentro do que será o ponto de foco, a dimensão argumentativa na narrativa do filme. É nesse espaço que Rafael Soares instaura o conflito entre as imagens que criou da sua anfitriã versus a imagem de si.

No discurso verbal, a partir do momento que fala do excesso de objetos pela casa da sua anfitriã, associando a ela *ethé* de pessoa pragmática, “de vida tranquila”, “certa do que está fazendo” e etc., projeta seu *ethé* de desapegado. É pela tensão instaurada que o narrador consegue o envolvimento do público.

Essa tensão é notada no momento em que Rafael Soares afirma que sua anfitriã tem bons discos, compartilha com ele o mesmo gosto musical, mas que seu toca-discos está quebrado, criando para si um *ethos* de sujeito de bom gosto musical (já que os gostos são

compartilhados) e, para sua anfitriã, um *ethos* de sujeito que não aproveita o patrimônio musical que possui.

Nas imagens, a narrativa transcorre focalizando os elementos que subsidiariam esse ponto de vista assumido pelo narrador.

O modo argumentativo é o que abriga a dimensão argumentativa sobre a qual Rafael Soares transcorreu sua narrativa. Nele, a partir de Charaudeau (2008), podemos afirmar que o discurso passa pela premissa de que “É difícil tá falando de uma pessoa que você num conhece [risos]!” (livre transcrição nossa); pela conclusão de que ele, enunciador, e sua anfitriã são pessoa diferentes, embora tenham pequenos gostos iguais; e da inserção final de que, no resultado final, as diferenças são mais significativas que as semelhanças “Um prum lado, outro pro outro, assim! Principalmente acho que o modo de vida também! Acho que os modos de vida são muito diferentes também!” (livre transcrição nossa).

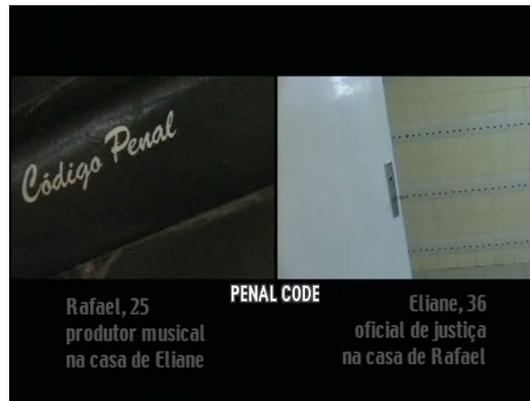
Além do mais, essa dimensão argumentativa do discurso de Rafael Soares, dentro da narrativa de vida está na estratégia de fazer com que o interpretante compartilhe da problemática proposta;

“Para mim, foi uma coisa completamente estranha. Como eu já disse, não consegui me sentir em casa, me senti como se eu estivesse, sei lá, tipo em São Paulo na casa de um amigo, visitando ou alguma coisa parecida. É... uma sensação de não ter alguma coisa, falta de... né? Daquela coisa que vem de dentro mesmo assim que é o estar. De repente estar em paz, estar em casa, né? Que você sente... todo mundo dente isso na sua própria casa. Eu não consegui sentir aqui!” (livre transcrição nossa).

Machado (2012) associa essa dimensão argumentativa a uma teatralidade. Assim, quando Rafael Soares registra sua inquietação, sua saída da casa, e expõe isso no seu discurso oral, está convocando seu interpretante à partilha.

Em relação aos imaginários sociodiscursivos que Rafael Soares convoca em seus discursos, vimos que esses estão ligados aos saberes de experiência manifestos na atribuição feita à sua anfitriã como profissional do Direito, a partir dos livros na estante. “É advogada pelo tanto de livro de direito que tem ali! (livre transcrição nossa)”. Os saberes de experiência baseiam-se também na experiência de quem vive e registra aquela situação partilhada.

Figura 14 – Saberes de experiência



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

Já os saberes de crença referem-se aos julgamentos a respeito dos fenômenos, eventos e seres do mundo. O saber é portado pelo sujeito, procede do sujeito que é o Senhor desse julgamento. Subdivide-se em saber de revelação enquanto verdade não provada nem verificada, especificamente voltado para o campo das doutrinas e ideologias.

No texto verbal, Rafael Soares atribui à sua anfitriã o *ethos* de esotérica, a partir das muitas imagens de santos espalhadas pela casa que, aliás, confundem-se com as várias imagens de Buda, além dos livros de alquimia e misticismo. “Ela é uma pessoa esotérica também. Reparei isso! Por que ela gosta muito de santo! [...] Vocês podem ver aqui, podem ver aqui . No quarto tá cheio deles e pela casa inteira tem muito mais! (livre transcrição nossa). Nas imagens, nota-se uma insistente focalização dessas imagens em grande plano e plano detalhe, e em imagens de santos e Budas, reconhecidamente de crenças diferentes.

Figura 15 – Saberes de crença



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

Figura 16 - Saberes de crença



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

Tal *ethos* associado à “anfitriã” está baseado no entendimento de que as imagens de santos, em nossa cultura, são uma representação da crença que se tem nessas entidades que, nas imagens, aparecem com muita frequência e de certa forma estandarizadas em pequenos altares, lugares de adoração o ofertas.

Os saberes de opinião, por sua vez, estão ligados à tomada de posição do sujeito, que expressa um julgamento em relação aos fatos do mundo impondo-se frente a esse, e que implicam em opiniões comuns, generalizantes; opiniões relativas originadas de um sujeito individual ou de grupo restrito, relativa ao grupo ou à circunstância que é emitida; opinião coletiva de um grupo em relação ao outro grupo.

No discurso verbal de Rafael Soares, esses julgamentos são expressos na ideia de centralidade da sua anfitriã, atribuída pela sua capacidade de organização que, em nossa análise, pode ser considerada uma opinião generalizante. Também menciona a condição de vida “tranquila”, estabelecida, da sua anfitriã a partir do padrão dos objetos que filmou no seu ambiente familiar que, para ele, não constituem um lar, e em oposição ao caos da sua casa, a ausência de coisas que mesmo assim fazem dela um lugar “divertido”, bom.

No discurso imagético, essa organização é ressaltada através de planos médios focalizados nas estantes, móveis e prateleiras. Também, nas imagens do próprio Rafael Soares, em plano geral, com as cristaleiras e seus muitos *souvenirs* ao fundo. Plano que se repete, inclusive, no momento em que a anfitriã finge ouvir o depoimento de Rafael Soares.

Figura 17 – Plano geral com Rafael Soares



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

Partiremos agora para as categorias de análise ligadas às emoções no discurso: as patemias.

Conforme abordado no capítulo anterior, as marcas da emoção no discurso da instância enunciativa estão ligadas a uma visada racional que exige que o enunciador tenha uma vivência sobre elas e suas representações. Ao mesmo tempo, é preciso que a instância da recepção compartilhe socioculturalmente as crenças e os valores que cercam essas emoções. Tais emoções são reguladas pelas normas sociais e estão diretamente associadas aos imaginários sociodiscursivos.

Em seu discurso verbal, Rafael Soares marca os termos ligados à ausência, angústia, estranhamento e inquietação. Pressupõe em sua fala que a sensação de estar em um lar estranho e não se sentir bem suscitaria as mesmas emoções em seu interlocutor.

Piris (2012) estabelece, assim, o termo “enunciados da emoção” como esses lugares psicológicos sobre os quais é possível associar esses sentimentos - ausência, angústia, estranhamento e inquietação – que, a partir da noção de *pathos* retórico associado à projeção dos *ethé*, podemos afirmar que são reconhecidamente partilhadas em nosso contexto social, podendo ser expressas naquele lugar e socialmente validadas. O que não assegura, por exemplo, que o mesmo aconteceu em países estrangeiros onde a produção foi veiculada. A criação dos *ethé* está, dessa forma, associada a essa partilha que precisa ser feita.

Em relação às noções de consenso e conflito como desencadeadora das emoções nos discursos (Mendes 2011b) é notada a busca de Rafael Soares em estabelecer uma relação harmônica de empatia com sua anfitriã, apesar das diferenças entre eles, desencadeando um processo de busca pelo entendimento, projetando para Rafael Soares um *ethos* decompreensivo, de pessoa que sabe lidar com a diversidade de pensamentos e formas de vida.

3.1.2 Eliane Lacerda

Retomaremos aqui as considerações de Freitas (2007) no que dizem respeito às imagens produzidas pela participante Eliane Lacerda, 36 anos, oficial de justiça.

O pesquisador destaca que a participante é cuidadosa e hesitante na sua forma de registro, recorrendo à filmagem em plano-sequência apenas na primeira cena. No decorrer do tempo restante, preferiu a oscilação do *zoom* que ora foca, ora desfoca a imagem. Aliás, essa é uma das particularidades das imagens captadas pela personagem, conforme sequências:

Figura 18 – Plano-sequência folha de papel



Fonte: Cenas do Bloco I do documentário.

Figura 19 – Plano-sequência folhinha



Fonte: Cenas do Bloco I do documentário.

Freitas (2007) analisa que Eliane Lacerda, ao filmar a casa do seu “anfitrião”, interessa-se em enquadrar os objetos da casa, testando obsessivamente [sic] o *zoom* da câmera, resultando na criação de um efeito de incerteza, hesitação como se ponderasse a relação daqueles objetos com seu dono.

Em nossa análise, o uso frequente de modalizadores elocutivos no seu discurso verbal – “eu acho”, “pode ser”, “eu também desconfio” (livre transcrição nossa) - aliado à hesitação do *zoom* das imagens, nos leva a criar a hipótese de que a participante tenha

objetivado, enquanto “jogadora”, se resguardar de conclusões precipitadas e equivocadas acerca do seu *outro*. Dessa forma, projetando de antemão seu *ethos* de ponderada.

Ao mesmo tempo, Freitas (2007) comenta o quanto é notável o fato de que alguns participantes da produção abandonem a atividade detetivesca da busca pelos vestígios do outro e partem para experimentação. No caso de Eliane Lacerda, comenta, seu uso constante do *zoom* “denota uma fascinação pelo ato de filmar maior do que o interesse pelo seu anfitrião” (FREITAS, 2007, p. 67).

Fato que escapa à nossa capacidade de análise, visto que somente a participante poderia explicar o porquê da exploração incisiva do recurso.

3.1.2.1 Elementos técnicos da imagem cinética

Conforme pontuado acima, as imagens registradas por Eliane Lacerda, na primeira cena, estão dispostas em um plano-sequência para, em um segundo momento, que perdura até o final do registro, a oscilação de planos fechados e abertos, possíveis com o uso do *zoom*.

Essa lógica faz com que Eliane Lacerda utilize basicamente dois tipos de planos, segundo a classificação pela escala: grande plano e plano médio. Há algumas sequências em que ela utiliza o *zoom* em três tomadas e é utilizado o plano destaque.

Figura 20 – Exemplos de plano destaque



Fonte: Cenas do Bloco I do documentário.

Dessa forma, temos duas formas de mostração: a mostração com dois planos, onde a participante oscila na atividade de focalização deliberada da imagem do plano médio para a evidenciação de alguns detalhes possível pelo grande plano. Nas mostrações com três planos, a esses elementos somamos a atividade de detalhamento de um ponto específico de um objeto, que é uma função essencialmente descritiva própria do plano detalhe.

Essas sequências nos mostram que a inserção do terceiro plano na mostração é usada para evidenciar detalhes ligados à precariedade de alguns objetos quebrados, instalações elétricas desencapadas, buracos no estofado, etc.

Essas imagens projetam para o anfitrião ausente um *ethos* ligado ao desleixo, ao pouco interesse com detalhes da casa. Ao mesmo tempo, no contraponto, criam para Eliane Lacerda um *ethos* de minuciosa.

Em relação ao ângulo dos planos, predominância do plano frontal, que reforça a característica descritiva das imagens. Em relação à classificação pela forma (em relação à narrativa), predominância do plano subjetivo – característica, aliás, de toda a produção – com a inserção de dois planos sequência que, justamente, se referem aos primeiros momentos das primeiras experimentações de Eliane Lacerda ao chegar ao interior da casa e ao começar explorar o quintal. Após essa apresentação do espaço onde se insere, Eliane Lacerda volta para as tomadas com uso do *zoom*.

Não há a presença de ruídos nas tomadas da parte interna da casa. Toda filmagem transcorre em silêncio e, o que se ouve, é o barulho da objetiva da câmera focando e desfocando a imagem. Nenhuma locução ou interjeição por parte da participante. Na parte externa são ouvidos os barulhos do quintal.

Entendemos que o silêncio de Eliane Lacerda nas tomadas internas está ligado à sua estratégia de não comprometimento porque, afinal, conforme aconteceu com Rafael Soares, esses ruídos refletem uma corporalidade daquele que filma. Assim, revelam um *ethos* de prudência que pode, também denotar uma atitude de envolvimento com a atividade proposta e pouco envolvimento com o universo do anfitrião, um *ethos* de indiferente para a participante. Seria uma segunda hipótese nossa.

3.1.2.2 Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem

Em relação aos modos de organização do discurso, especificamente o descritivo, nas imagens, estão associados ao uso do plano detalhe. No discurso verbal, esse modo se aplica nas referências de seu anfitrião como homem de pé grande, “[...] jovem, mas não muito... muito assim!” (livre transcrição nossa), alto, de cabelo curto e anelado. Trata-se da atividade de qualificação desse sujeito a partir da descrição. Nas imagens, essa localização é feita pelas fotos antigas de uma criança, possivelmente o anfitrião, localizando-o no tempo.

A qualificação é feita, também, através dos adjetivos associados ao anfitrião – irreverente, bagunceiro, divertido e despojado – características bem próximas que podem dar suporte aos *ethé* criados ligados à informalidade e à precariedade da casa, refletida nas imagens. É válido pontuar que a atividade de qualificação é o lugar onde o falante manifesta seus imaginários em um jogo entre suas visões de mundo e as visões socialmente partilhadas (Charaudeau 2009). Dessa forma, Eliane Lacerda associa esses adjetivos a partir desse jogo entre os imaginários e as visões de mundo que claramente destaca nas imagens, e que no discurso verbal modaliza. No entanto, os *ethé* projetados a partir dos imaginários e patemias nos mostrarão outras construções.

Em relação ao modo narrativo, como particularidade, a série de mostrações em três planos nas filmagens de Eliane Lacerda fragmentam a narrativa maior, a narrativa da personagem que se apresenta: o plano sequência apresenta as primeiras impressões da casa, focalização isolada de alguns objetos na sala, uso do *zoom* em mostrações de dois e três planos, o relógio marca 15h28, outra sequência de mostrações com dois e três planos, foco isolado no exterior da casa, plano sequência do quintal, 09h35 no relógio, retorno às mostrações dentro da casa.

Assim, as micronarrativas não se ligam e os planos sequência possuem a função basicamente descritiva porque situam o espectador acerca do ambiente que está sendo explorado interna e externamente.

Em relação ao discurso verbal, Eliane Lacerda começa falando das suas sensações em relação à experiência. Depois, intercala suas impressões sobre o local com suas impressões acerca do seu outro, a pessoa que ocupa esse espaço. Exemplificamos: “A decoração é pouco ortodoxa. É... tem pouco enfeite! Eu sei que é homem, inclusive pelos sapatos que eu achei é... pela casa. Pé grande, pé de homem (riso)!”; “E eu desconfio também que essa pessoa é... que ela fica bem pouco tempo em casa! As coisas são velhas, são usadas! Eu acho que a pessoa não se importa em adquirir coisas novas! É... porque deve tá aqui provisoriamente, né?” (livre transcrição nossa). Há, assim, na primeira frase, uma associação da corporalidade do *ethos* do anfitrião com características ligadas à casa e, no segundo caso, a associação do *ethos* de desapegado do anfitrião com a precariedade dos objetos da casa.

O ponto de vista que Eliane Lacerda constrói como narradora em seu discurso verbal é pautado no conflito entre a associação de características do local e do sujeito. “Eu acho que essa pessoa tá aqui provisoriamente. É tudo... eu, eu entendo, que tudo improvisado. Tudo improvisado” (livre transcrição nossa). Seu anfitrião habita aquele lugar, mas está ali

provisoriamente pela própria precariedade do local. Ou seja: ele está naquele local, mas ali não deve ser seu lugar efetivo.

Depois, a participante ressalta características do seu anfitrião ligadas aos bens culturais que possui: os quadrinhos, os discos e Cd's de samba, um quadro no Nelson Sargento. Na sequência, destaca o *ethos* de irreverência do anfitrião, “[...] que também não gosta de coisas muito certinhas!” (Livre transcrição), projetando para si o mesmo *ethos* pelo uso do termo “também”.

Eliane Lacerda destaca na sequência as hipóteses sobre os hábitos de vida do seu anfitrião que não para em casa, que não se alimenta no lugar onde “provisoriamente” vive: “Por que é um barracão! Eu não sei se de repente convive muito com o pessoal que mora na casa em frente. Talvez coma por lá! Mas eu acho que é rua o tempo todo [riso]!”. Novamente, há a associação do *ethé* do anfitrião com a precariedade da casa.

A participante fala dos pontos de identificação entre os dois – os livros, o jornal Folha de São Paulo, os CD's de samba – criando, ao mesmo tempo um *ethos* de desorganizado para seu anfitrião e para si; no caso dela, um desorganizado minucioso. “[...] também sou muito bagunceira! Só que ao mesmo tempo eu gosto de tudo muito “fru-fru”, muito delicadinho, né? A pessoa parece que não faz questão!” (Livre transcrição).

Eliane Lacerda termina sua narração destacando as características do seu anfitrião como uma pessoa irreverente e debochada. Na nossa análise, termos modalizadores dos *ethé* criados de seu anfitrião: desapegado, desleixado, desorganizado.

Essa tensão dramática entre o habitar e o pertencer (ao local) é o fio condutor da narrativa e Eliane Lacerda discorre sobre ela em sua argumentação.

Se tomarmos por base a dimensão argumentativa presente na narrativa de vida da personagem Eliane Lacerda, é notada a inserção de outros discursos para o desenvolvimento da argumentação na fala da participante. Esses discursos estão ligados às atividades e aos bens culturais ligados ao sujeito: sambas antigos, quadrinhos, livros de poesia e um jornal de grande circulação nacional. São elementos que, na nossa cultura, contribuem para a criação de um *ethé* de sujeito que gosta de produtos ligados à cultura.

Ao mesmo tempo, esse sujeito está inserido em um ambiente pouco ortodoxo (nas palavras da participante), que configura uma segunda tensão na narrativa na qual o interpretante é envolvido: “Afinal, esse sujeito combina com esse lugar?”, poderia ser um questionamento suscitado. Assim, essa dimensão argumentativa, conforme defende Piris (2012), está pautada nessas ambiguidades e na polissemia dessas vozes.

Partindo para as análises dos imaginários sociodiscursivos convocados pelos discursos verbo-icônico da situação de comunicação, a partir dos saberes de conhecimento, no que tange às experiências do sujeito, são: o fato de seu “anfitrião” ser homem pelo tamanho dos sapatos; o fato de gostar de literatura pelos livros de Clarice Lispector e Jorge Cortazar; o bom conhecimento (e gosto) acerca do samba pelos CD’s e vinis que possui.

Destacamos ainda, nas imagens, a construção do *ethos* de fumante pelo registro da guimba de cigarro na pia do banheiro e pelos cinzeiros espalhados pela casa. Além do mais, esses saberes de experiência estão ligados ao fato da participante ser o agente que vive aquela situação.

Figura 21 – Saberes de experiência



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

Embora o *ethos* de religioso não esteja projetado no discurso verbal de Eliane Lacerda acerca de Rafael Soares, é a partir dos imaginários ligados aos saberes de crença que esses *ethé* é projetado. São recorrentes os registros dos quadros de Jesus Cristo nas paredes, das imagens de Jesus crucificado e de um terço pendurado.

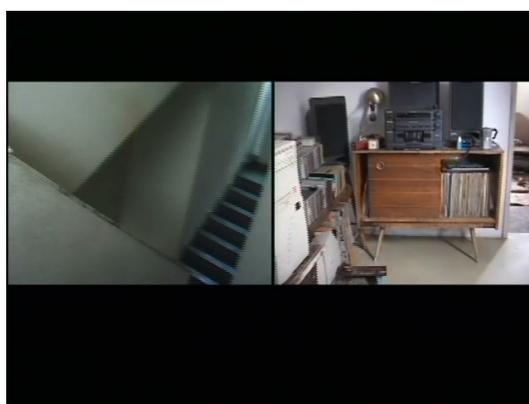
A partir dos saberes de opinião, Eliane Soares cria para seu “anfitrião” o *ethos* de amante de boa música, a partir do fato dele ainda ter muitos vinis, inclusive de sambistas históricos. Dentro do nosso contexto social, a transição de tecnologias entre o vinil e o CD fez com que os colecionadores de boa música, sujeitos de autoridade, não se desfizessem dos seus antigos discos. Esse *ethos* ganha força nas imagens dos muitos objetos pela casa relacionados à música: vinis pela parede, pôsteres e etc.

Figura 22 – Saberes de opinião



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

Figura 23 – Saberes de opinião



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

As marcas da emoção, a patemização no discurso verbo-icônico, é revelada no discurso verbal a partir do compartilhamento dos sentimentos de solidão, opressão, sentidos por Eliane Lacerda, que interferiram diretamente em seu sono, projetando um *ethos* de sensível “A sensação é de estranhamento [...]. tanto que eu acordei várias vezes durante a noite sem saber onde é que eu tava. E... é... dá uma certa solidão também (principalmente à noite). E... um pouquinho de opressão!” (livre transcrição nossa). Além do mais, pela afirmativa de afinidade entre vários pontos comuns entre os dois sujeitos, além do fato de Rafael Soares “gosta tanto de samba a ponto de [...]” (livre transcrição nossa). São, assim, criados *ethé* de cúmplices para Eliane Lacerda e Rafael Soares, além de um *ethos* de envolvimento do “anfitrião” com a música.

Nas imagens, essa patemização está no registro na placa de trânsito “proibido estacionar”, que cria para Rafael Soares em *ethos* de subversivo, visto que a placa é um bem público que foi danificado.

Figura 24 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

Destacamos, ainda, o registro das pichações na parede das palavras “help”, “não sou louco” e do símbolo da anarquia. O registro desses termos pichados tendem a suscitar no espectador valores e sentimentos necessários para a criação de um *ethos* de transgressão para Rafael Soares.

Figura 25 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

Acerca do que pontua Mendes (2011b) como possíveis efeitos das emoções, percebemos a relação e a empatia da narradora com seu interlocutor em uma tentativa de compreensão, entendimento da sua opção de vida. Apesar das diferenças entre as formas de vida que Eliane Lacerda pontua, há um destaque para as semelhanças, as afinidades. “Ah, eu diria que... que eu teria muito assunto com essa pessoa, sabe? (livre transcrição nossa). Trata-se de uma relação de busca pelo consenso, que é o “pano de fundo” da narrativa e que está diretamente ligada aos *ethé* criados e projetados.

3.2 Bloco II

O segundo bloco tem como participantes: Mauro Neuschwander, construtor de 60 anos e Paulo Dimas, arquiteto de 43 anos.

3.2.1 Mauro Neuschwander

3.2.1.1 Elementos técnicos da imagem cinética

A primeira coisa a se considerar é que o registro da experiência feita por Mauro Neuschwander é formada por um plano sequência que se estende por quase toda a filmagem. Somente nos minutos finais o participante filma os planos separadamente. Outro ponto a considerar é que nessa primeira parte, a todo o momento, Mauro Neuschwander comenta o que filma. Repartiremos nossa análise nesses dois momentos, então.

No plano sequência, Mauro Neuschwander passeia pela casa explorando os cômodos e detalhes. Acerca da escala de planos utilizados, há maior incidência de planos médios, com focalização máxima até o grande plano. As mostrações acontecem em mínimas situações, quando o participante opta por revelar um detalhe a mais na imagem. Mesmo assim, são tomadas de, no máximo, dois planos: do grande plano para o plano detalhe.

Mauro Neuschwander se mantém naquele território neutro – de certo afastamento e certo comprometimento -, e a opção de isolar algum detalhe que julga interessante focar pelo grande plano: as curvas externas do Edifício Niemeyer³³, um detalhe de uma escultura, a foto de uma criança em um porta-retratos, um desenho infantil com os dizeres “Juliana e Paulo Dimas”. Fora isso, percorre a casa utilizando os planos médios.

Planos americanos são utilizados para detalhes dos móveis – como cadeiras assinadas por um artista³⁴ – e para denunciar instalações elétricas mal feitas, um tijolo que ampara a pia do banheiro. O plano geral focaliza para ambientes maiores assim que chega nesses ambientes – como o quarto e seu mobiliário, além das tomadas externas que mostram a chuva.

³³ Cf em <<http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/node/33148>> Acesso em 27 Jan 2013

³⁴ A imagem registra peça de mobiliário, cadeiras, assinadas por Le Corbusier. Cf. em <<http://www.fondationlecorbusier.fr>> Acesso em 12 de fev de 2013

O plano detalhe é usado apenas para focalizar uma rachadura no pé do vaso sanitário e uma barata que transita pelo ambiente.

O áudio das imagens nos ajudarão na tarefa de mapear os *ethé* aqui criados e projetados. Inicialmente, observamos que nem todo áudio foi transcrito, visto que o barulho do trânsito na rua é constante e muito alto. Também, em alguns momentos, o áudio da experiência de Mauro Neuenschwander se confunde com o registro que divide a tela, a experiência do nosso personagem.

O primeiro comentário que Mauro Neuenschwander faz, logo após anunciar sua entrada no local, é que a “Casa completamente louca, dá para perceber! Louca eu falo no bom sentido, né! Muita arte, muita coisa bonita aqui!” (livre transcrição nossa), já reforçando o *ethos* de sujeito refinado do seu anfitrião. Esses comentários são feitos enquanto ele filma na sala.

Depois, Mauro Neuenschwander reforça seu comentário destacando os móveis, as obras de arte e afirmando que “dá para perceber que trata-se de uma pessoa de muito bom gosto e... talvez um arquiteto” (livre transcrição nossa).

No escritório, enquanto filma a mobília, o participante afirma que, pelos detalhes da casa, dá para perceber claramente que seu anfitrião é um arquiteto ligado a projetos de meio ambiente “um arquiteto ligado... ainda sim, ligado à natureza. Um homem ligado à natureza, Um ecologista, um ambientalista!” (livre transcrição nossa), projetando um *ethos* de engajado para seu anfitrião.

Na sequência, enquanto se desloca, Mauro Neuenschwander identifica que seu anfitrião gosta de pesca. Depois, passa a explorar os quartos destacando, em um deles, o vazio, a arrumação do guarda-roupa “todo arrumadinho, tudo beleza!” (livre transcrição nossa), criando um *ethos* de organizado para seu anfitrião. No outro quarto, destaca o conforto da cama com seis travesseiros e identifica seu anfitrião como torcedor do Galo³⁵.

À medida que filma outros cômodos, como um banheiro, destaca os problemas estruturais da arquitetura moderna – como a pia que não cabe no banheiro.

A segunda parte das filmagens é formada por planos fixos que destacam dizeres rabiscados em um papel, as roupas penduradas na área de serviço, a chuva no lado de fora, a barata, flores de plástico e vários aparelhos telefônicos pela casa, além de um frasco de vitaminas. Nesse trecho, o áudio é exclusivo do alto ruído da rua, da chuva e do telefone que toca.

³⁵ Clube Atlético Mineiro. Cf em < <http://www.atletico.com.br/site/>> Acesso em 27 Jan 2013

De forma geral, as inserções dos comentários ao longo das filmagens já projeta um *ethos* de comprometido para Mauro Neuenschwander, que não se omite. Ele se posiciona o tempo todo e está envolvido na ação.

A partir dos comentários, é possível associar um *ethos* de observador ao participante que, com seu olhar técnico de construtor (com possível formação em engenharia civil), avalia a edificação e estabelece críticas a um apartamento de linhas curvas, embora referência em arquitetura moderna.

Há também um conflito instaurado com a forma de vida do seu anfitrião e, por isso, certa ironia, certa crítica em sua fala que, de antemão, projeta um *ethos* de crítico. Sobre esses pontos discorreremos nos tópicos a seguir.

3.2.1.2 Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem

Acerca dos modos de organização do discurso, começando pelo modo descritivo, a localização e a qualificação acontecem quase que simultaneamente, e estão presentes na localização espaço/tempo dos comentários de Mauro Neuenschwander sobre sua localização no Edifício Niemeyer, Belo Horizonte, durante 24hh, e na associação de características do anfitrião. Depois, na referência ao local como “Um dos edifícios mais chiques de Belo Horizonte [...] ícone da arquitetura” (livre transcrição nossa) que o construtor faz. Idem, na identificação do seu anfitrião como um homem de bom gosto, pelos objetos de arte e pelo mobiliário da casa, um reforço do *ethé* de refinado do anfitrião.

No depoimento sobre seu anfitrião, ao final do bloco, o participante dá mais detalhes dessa descrição:

“Bom, eu... é... eu queria falar sobre o local, o ambiente onde essa pessoa vive. Um ambiente assim... bem diferente do normal, é... o prédio todo torto, é... cheio de curvas, as paredes são tortas, enfim: um negócio meio doido assim que a gente... eu pelo menos não estou acostumado com esse tipo de edificação! É uma obra famosa, mas bem difícil de se conviver, pelo menos dentro dos meus parâmetros de habitabilidade [riso]. (livre transcrição nossa)

Quando afirma que “não está acostumado” com o tipo de edificação, Mauro Neuenschwander cria para si um *ethos* de sujeito tradicional, de quem, como construtor – informação prévia, prima por outro tipo de construções mais usuais.

O participante prossegue descrevendo seu anfitrião:

“Quanto à pessoa em si que eu acho que mora aqui, parece ser uma pessoa dos seus quarenta e poucos anos, quarenta e seis, quarenta e sete. É... uma pessoa culta, parece ser um arquiteto é... e até professor de arquitetura me parece. Não me pareceu ser um arquiteto em atividade, não! Me pareceu um arquiteto mais voltado para o ensinamento, prá..prá... professor, alguma coisa!” (livre transcrição nossa)

A partir desses novos elementos da descrição, agrega à corporalidade do *ethé* do seu interlocutor informações sobre a idade e ofício de “jovem arquiteto”, como define nos comentários, ao longo do vídeo. Prosseguem as descrições:

“Me parece ser uma pessoa moreno claro. Aí nos seus quarenta e poucos anos... cabelo liso! Culto, né? Uma pessoa culta. Estatura em torno de um metro e setenta e cinco, setenta e quatro por aí. Mais ou menos da minha altura! Um pouco mais baixo do que eu. [...] Mas foi então isso que eu percebi: uma pessoa normal, comum, cabelo cortado normal, é... não tem barba porque usa o barbeador que ta sendo usado direto”. (livre transcrição nossa)

Nas imagens, a descrição se revela nos detalhes próprios do edifício e na tentativa de situá-lo como o Edifício Niemeyer através da filmagem de alguns planos do entorno da Praça da Liberdade. Em relação à descrição do anfitrião, revela-se através dos planos que mostram os objetos de trabalho. Lembrando que essas tomadas estavam acompanhadas dos comentários em tempo real.

Sobre o modo narrativo, partindo da premissa de Charaudeau (2008) de que, para que a narrativa aconteça, o narrador tem que desejar contar algo para alguém e que sua fala é permeada por uma intencionalidade, é basicamente essa a ação que Mauro Neuenschwander executa em sua participação. À medida que narra uma história em seu plano sequência – onde a intervenção do diretor é menor, até pela sequencialidade dos fatos que desenha -, o participante contextualiza o que filma, agregando um elemento a mais na sua narrativa.

Dessa forma, assume seus posicionamentos de narrador presente, em contato com o que está sendo vivido e com o sujeito envolvido na experiência, seu outro.

O ponto de vista assumido por Mauro Neuenschwander como narrador é bem posicionado visto que ele se revela na narração, se posiciona: admira o local onde vive seu anfitrião, mas estabelece críticas à forma como ele vive; especula sobre a profissão do seu interlocutor; fala do excesso de barulho e dos cheiros da casa, entre outros pontos. Assim, cumpre os objetivos do jogo projetando seus *ethé* ao mesmo tempo que cria o *ethé* do seu anfitrião.

Existe claramente marcada uma tensão de valores entre Mauro Neuenschwander e seu outro, que é expressa na narrativa. Ao mesmo tempo em que o participante ressalta

pequenas semelhanças entre ele e seu outro – altura, time de futebol e um possível gosto pela pescaria -, são as diferenças que estruturam esse conflito entre os dois: na opção pelo tipo de edificação, na forma de vida, no valor que certos objetos requintados possam ter.

No seu depoimento ao final das filmagens, Mauro Neuenschwander fala da impressão de solidão em que aparentemente vive seu interlocutor – mesmo cercado de objetos tão requintados, em um apartamento tão amplo -, do excesso de barulho, iluminação, limpeza, modos de vida e visões de mundo diferentes da sua.

A dimensão argumentativa no seu discurso está nas afirmativas de que ele e seu anfitrião são pessoas com modos de vida e valores diferentes; que o que é valor para seu interlocutor não agrega valor para si e que, talvez por isso, seu interlocutor seja uma pessoa solitária. Também, que não se adaptaria em viver em um local como aquele, visto que ao final da experiência já sentia incômodos.

Dessa forma, a dimensão argumentativa do seu discurso, ligada à sua história de vida, impõe essas questões ao espectador, fazendo com que ele participe desses questionamentos. Para tal, vários imaginários sociodiscursivos são convocados, conforme pontuaremos a seguir.

Pautados nos saberes de crença e de conhecimento do sujeito Mauro Neuenschwander, os imaginários convocados são expressos no discurso oral, especificamente no depoimento acerca do seu outro e da experiência vivida.

Saber de conhecimento, especificamente figura da experiência na afirmação: “É... me pareceu assim ser uma pessoa ligada a parte ambiental, social, né? Talvez fazendo algum trabalho junto a pessoas carentes. E... chegado aí a parte ambiental, coisa de natureza! Preservação de áreas” (livre transcrição nossa). Tal afirmação ganha reforço no comentário ao longo das filmagens quando Mauro Neuenschwander atribui adjetivos como ecologista, ambientalista, criando um *ethos* de sujeito engajado ao seu anfitrião.

Já os saberes de experiência estão intrínsecos no ato de participar da proposta do jogo e nos momentos em que Mauro Neuenschwander afirma, no depoimento final, que “Mas me pareceu uma pessoa muito, muito solitária! Tem acho que seis travesseiros na cama. É... representa que... já que não tem uma pessoa ali vamos botar travesseiro e dormir abraçado, né?”. Tal afirmação parte totalmente de uma visão subjetiva sobre o mundo e que projeta para si um *ethos* de pessoa vivida, de alguém que já se relacionou intimamente com pessoas, e, ao mesmo tempo, projeta um *ethos* de solitário para seu anfitrião.

Também na afirmativa de que seu anfitrião “Tem aqui um mobiliário mais moderno, contrastando até com os ambientes, não é? Típico mesmo da profissão que eu acho

que esse cara tem, não é? E... professor, arquiteto... enfim!” (livre transcrição nossa) e, que a opção por móveis assinados é uma propriedade de arquitetos.

O participante recorre a esses saberes para afirmar que seu anfitrião é uma pessoa que não sabe cozinhar, visto que tem poucas panelas e mantimentos: “Só um macarrãozinho ali, prá ser feito” (livre transcrição nossa).

Os saberes de opinião estão expressos nos posicionamentos claros de Mauro Neuenschwander quando afirma, por exemplo, “É... também uma pessoa despojada! Ela não se preocupou em esconder nada! As coisas ficaram todas aqui expostas”, que poderia ser associado à percepção de que o termo “despojado”, em nossa hipótese, é de quem se revela tal como é e, por isso, um *ethos* de sincero. Para o participante, há a projeção de um *ethos* ligado à sinceridade nas palavras também.

O narrador também projeta um *ethos* de vaidoso para seu anfitrião a partir da fala: “É... parece ser uma pessoa vaidosa, tem as roupas todas com grife. É... roupas assim. É... camisas de seda. Ternos finos, né? Sapatos organizadinhos, acho que com isso ela se preocupa bem, né? Consigo mesmo!” (livre transcrição nossa). A essa fala, soma-se um *ethos* de organizado a partir das imagens do guarda-roupas organizado e do comentário “um guarda-roupa todo arrumadinho, tudo beleza!” (livre transcrição nossa). Esses *ethé* estão ligados à associação da organização e a opção por boas roupas, à ideia de vaidade.

Em relação às marcas da emoção, a patemia, nos discursos de Mauro Neuenschwander partimos de Piris (2012), que estabelece uma relação entre o pathos discursivo e o *ethos*. Dessa forma, os “enunciados da emoção” expressos pelo participante teriam emoções associadas, socioculturalmente partilhadas e associadas aos *ethé* relacionados à ela.

Nas imagens, elas estariam presentes nos planos que mostram a imagem de uma criança com um recadinho infantil na sequência, e no comentário dos participantes de que essa poderia ser a filha do seu anfitrião.

Figura 26 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco II do documentário.

Figura 27 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco II do documentário.

Há aí uma associação de um *ethos* ligado à paternidade para o anfitrião e ao afetivo para o participante que destaca e comenta a foto e a mensagem.

Depois, no registro do brasão do time de futebol e de escritos em uma parede que constam o nome do time, associados à palavra “Jesus” entre outras.

Figura 28 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco II do documentário.

Figura 29 – Patemia



Fonte: Cena Bloco II do documentário.

Essas imagens criam para os dois sujeitos um *ethos* de apaixonado, de amor ao seu clube de futebol que, inclusive, é citado por Mauro Neuenschwander na programação da TV e no comentário ao longo das filmagens: “Alias, o jovem rapaz aqui, dono desse apartamento, é atleticano.” (livre transcrição nossa). Dentro do nosso contexto sociocultural, especialmente em Minas Gerais, os torcedores atleticanos são reconhecidamente afetados pelo amor ao time e, por isso, o compartilhamento dessas marcas da emoção ganham esse contorno apaixonado.

Em relação ao depoimento no fim do bloco, podemos destacar a fala de Mauro Neuenschwander que associa a falta de uma “presença feminina” na casa à possível solidão do anfitrião. “E... me parece ser também uma pessoa bem solitária, ela vive muito só! Não vi nenhum vestígio de presença feminina na área, é... enfim... uma “ausência de Anita” (livre transcrição nossa). Esse *ethos* de solitário é reforçado pela observação do participante acerca do excesso de travesseiros, já aqui descrita. Ao mesmo tempo, Mauro Neuenschwander projeta para si um *ethos* de fetichista ao associar a falta de uma mulher (no sentido de

companheira) à personagem Anita³⁶, do romance de Mário Donato, sabidamente, em nossa cultura, uma Lolita, nos termos do escritor *Vladimir Nabokov*³⁷.

Por fim, Mauro Neuenschwander fala sobre os incômodos sentidos no fim da experiência, ligados ao cheiro do local.

“Uma outra coisa que me... me chamou a atenção é... o cheiro do ambiente, né? É... parece que o fato da roupa ser lavada aqui mesmo, esses produtos prá lavar a roupa... então isso fica um cheiro, Confort talvez... esse cheiro é um cheiro muito enjoativo, persistente, né? E devida a proximidade com a sala, com a cozinha e tal... esse cheiro acaba predominando, impregnando em toda área aqui, né? E fica bem o cheiro característico desse ambiente. É um cheiro de limpeza, mas uma limpeza excessiva! (livre transcrição nossa)

Com essa fala, o participante projeta para si um *ethos* de sujeito tacanha e crítico, na medida que questiona o excesso de limpeza que só reforça outros *ethé* já criados para seu anfitrião, ligados à organização do espaço.

Na sequência, o participante fala sobre seu desânimo na medida em que o tempo foi passando, em função do cheiro e do barulho excessivo. “Hoje pela manhã foi realmente difícil você conseguir dormir com a luminosidade toda e realmente com o barulho que é insuportável!” (livre transcrição nossa), projetando um certo *ethos* de pragmático.

Acerca dos efeitos dessas marcas da emoção, a partir de Mendes (2011b), há uma relação dúbia de empatia e simpatia entre o participante e seu anfitrião que é marcada nos próprios posicionamentos que Mauro Neuenschwander assume, usando, inclusive de ironia: “É isso! Outra coisa que me chamou a atenção também é não ter vestígio feminino na casa. O máximo que eu vi ali foi uma revista é... Bundas de dois mil! Quer dizer: uma bunda bem atrasada então! Não tem nada assim...” (livre transcrição nossa). São então, sentimentos de incompatibilidade que se mesclam com uma tentativa de estabelecer uma zona de consenso entre as partes, embora a maioria das vezes sem sucesso.

³⁶ Cf. em < http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/ANA_BORGES.pdf> Acesso em 27 Jan 2013.

³⁷ Cf em < http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2110281_2110282_2110285,00.html> Acesso em 12 fev 2013.

3.3.1 Paulo Dimas

3.3.1.1 Elementos técnicos da imagem cinética

Paulo Dimas utiliza prioritariamente o grande plano no registro da sua experiência. Através dessa escala, focaliza objetos isoladamente evidenciando as garrafas de bebida, detalhes dos móveis, objetos espalhados pela casa, uma mesa de totó e até um pequeno presépio. Também é através desse plano que focaliza as páginas das muitas revistas pornô do seu anfitrião.

Lembramos que o grande plano é um recurso muito usado para isolar as propriedades de um objeto – o rótulo do uísque, as curvas de um objeto, estabelecendo uma relação íntima entre o personagem, o público e esse objeto.

O plano médio é utilizado para a focalização do aparelho de TV que transmite o futebol e reproduz os filmes pornô do anfitrião: uma constante nas imagens! O plano médio capta o “quase todo” do objeto, e é o ponto médio entre o envolvimento do falante com esse objeto e seu afastamento, sua posição neutra. Paulo Dimas usou o plano médio para focar o aparelho de TV e a cena que transcorria neste. Segundo Nogueira (2010), o plano médio consegue captar o essencial da linguagem corporal e ao mesmo tempo as expressões faciais desse. Já a parte externa do apartamento – o aglomerado, a mata, a janela do vizinho – são filmados pelo plano geral.

Destacamos aqui o registro de montagens que o participante faz de roupas espalhadas pelo chão, em plano geral, com uma revista pornô aberta, em cima de tudo, através de uma tomada geral, em plano zenital, que, segundo Nogueira (2010a), é o plano que projeta a imagem do narrador como onisciente. Especialmente essa cena mostra uma situação que insinua um homem despido, com suas roupas no chão, de alguma forma envolvido com a situação erótica que envolve as revistas; que poderia ser uma masturbação, é uma hipótese. Dessa forma, esse *ethos* de pornógrafo do anfitrião é criado e compartilhado pelo participante que simula situações.

Já o plano geral possibilita o foco no objeto e no seu entorno, apresentando várias informações – a roupa, o chão, a revista – e possibilitando uma leitura mais livre por parte do espectador. Destacamos aqui que também nessa cena o plano, pelo ângulo, é o zenital.

Figura 30 – Plano geral e zenital



Fonte: Cena do Bloco II do documentário.

Além dessa projeção do narrador como “dono da verdade”, o plano zenital (máxima verticalidade em relação à ação) permite o mapeamento da área mostrada para descrever a cena. Tal recurso é usado, nesse caso, mais ludicamente, para mostrar objetos nas gavetas do armário da cozinha e em uma espécie de brincadeira com as gavetas e revistas na cômoda.

Figura 31 – Exemplos plano zenital



Fonte: Cenas Bloco II do documentário.

Há algumas sequências de imagens que, em sua mostração, focalizam os CD’s e o Bingo, e que narram experiências ligadas a uma simulação de masturbação, além de um jogo com as gavetas da c moda e as revistas porn s.

Figura 32 – Mostração



Fonte: Cenas do Bloco II do documentário.

Figura 33 – Mostração



Fonte: Cenas do Bloco II do documentário.

Figura 34 – Mostração



Fonte: Cenas do Bloco II do documentário.

Essas micronarrativas intercalam-se com os planos fixos e estão, na maioria, relacionadas ao conteúdo adulto do anfitrião. Criam, dessa forma, um *ethos* de pornógrafo para o anfitrião e para Paulo Dimas, que parece compartilhar o prazer pelo conteúdo que explora e manipula. Essas mostrações também contam parte da relação do participante com a música, porque mostram seus vários CD's, associados a um *ethos* de pessoa interessada por música. Já Paulo Dimas não parece partilhar do mesmo gosto musical, apenas registra os objetos em um plano neutro e distanciado. Não explora, dessa forma, planos que possibilitam sua relação próxima com o objeto, ressaltando uma diferença entre seu gosto musical e do anfitrião.

O plano sequência é utilizado na simulação de masturbação, possibilitando menor intervenção da montagem na ação e, ao espectador, no acompanhamento do acontecimento e, para Nogueira (2010), em uma leitura mais livre do seu significado.

Em relação aos ruídos e sons da filmagem, não há comentário ou intervenções de Paulo Dimas nas filmagens. Há os ruídos do som alto da televisão. Inclusive, como as filmagens das experiências entre os dois participantes são transmitidas simultaneamente, quadro ao lado de quadro, a sobreposição de falas, certamente, aconteceria e talvez inviabilizasse algum aspecto da produção. Dessa forma, fica o questionamento se, de fato, Paulo Dimas não tinha “nada a comentar” durante as filmagens ou se foi disponibilizada essa possibilidade (de comentário) a apenas um participante do bloco, no caso, Mauro Neuenschwander.

3.3.1.2 Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem

O modo de descritivo, ligado à atividade de nomeação, está presente no uso do plano zenital e dos planos americano e geral. Sobretudo o plano geral busca a descrição do entorno do apartamento, situando o imóvel em um espaço geográfico.

No discurso verbal, no depoimento ao final do bloco, Paulo Dimas fala das características do imóvel na tentativa de localizá-lo. Afirma: “[...] esse lugar aqui é um bairro classe média, num prédio classe média, de revestimento classe média, de média! É... esse prédio podia estar em diversos outros bairros de Belo Horizonte ou de cidades onde tivesse classe média. Cercado aqui pelas favelas!” (livre transcrição nossa). Nesse movimento, projeta um *ethos* de simplicidade para seu interlocutor e elitizado para si – já que reforça o termo “classe média” e o fato de ser cercado de favelas.

No discurso verbal, a atividade de qualificação, a fala de Paulo Dimas acerca do seu anfitrião afirma que “Essa pessoa é um homem grande, macho! É... por religião, desde criança, ele torce pelo glorioso Clube Atlético Mineiro! É... Galo, e... ele é grande!” (livre transcrição nossa).

O participante prossegue com a descrição “Eu compus ele com barba, no mínimo bigode! É... se ele pudesse ele usava chapéu aqui na cidade mesmo mas... ele usa mais quando viaja!” (livre transcrição nossa). Nesse ponto, cria para seu anfitrião um *ethos* de simplicidade – visto que o hábito de usar chapéu em uma cidade grande é associado a pessoas mais interioranas e simples. Para si, Paulo Dimas projeta um *ethos* de observador.

A descrição segue com a referência ao vestuário do anfitrião, na afirmativa de que, embora seu anfitrião seja uma pessoa mais velha do que ele – em termos de idade -, ele é mais “jovem” no sentido de comportamento. Há, assim, uma associação a uma descrição, já ligada à qualificação, com uma característica ligada a um *ethos* de jovialidade para o anfitrião e à projeção de um *ethos* de carrancudo para Paulo Dimas.

O locutor retoma aspectos físicos do seu interlocutor para qualificá-lo: “Mas, o fato é que ele é uma “figuraça”! Deve ser... grande! Deve ser... fala alto! E... eu também imaginei ele com o cabelo comprido. Grisalho, assim: cabelão, bigodão” (livre transcrição nossa). Salientando uma corporalidade presumida ligada a um *ethos* de sujeito não trivial, idiossincrático. Complementa que “Esse cara gosta de “ficar cubando”! É capaz dele ser meio silencioso, quando sozinho; e meio barulhento, quando... com muita gente”, ao dizer de uma característica dúbia do anfitrião, um *ethos* de observador.

Paulo Dimas termina sua descrição associado ao seu “outro” as qualidades de um homem simples, atleticano, macho “gosta de pescaria e mulher pelada” (livre transcrição nossa), além do fato de gostar do Elvis.

Acerca do modo narrativo, é preciso salientar aqui que a narrativa no documentário está carregada de “efeitos de real”. Esses efeitos, associados a uma construção de um sujeito dentro da proposta de *RMD*, associados à falta de modalizadores que indiquem suposições – “eu acho”, “me parece” e etc. -, como é o caso do discurso verbal de Paulo Dimas, ao nosso entendimento, reforçam esses efeitos de real na medida em que o narrador, senhor da experiência, afirma ‘É ele!’ (livre transcrição nossa da última fala do participante). Essa é uma característica do discurso do participante que já marca seu ponto de vista como narrador, e que difere dos demais personagens.

A narrativa das imagens de Paulo Dimas ora está focada nos planos separadamente, ora está voltada para as mostrações – micronarrativas. Estão, na maioria, voltadas para a experiência lúdica com os objetos do desejo: revistas e filmes pornô manipulados, estrategicamente dispostos para contar histórias. Charaudeau (2008) defende que o narrar está bem próximo do contar que, observa, vai além da simples descrição. No entanto, não podemos nos esquecer que a narrativa como um todo é formada pelos planos estáticos que falam como, por exemplo, as tomadas das áreas externas do prédio, que focalizam as janelas alheias e os vizinhos que passam.

O curioso é que Paulo Dimas filma prioritariamente mulheres, e jovens, criando para si um *ethos* de *voyeur* que é reforçado pela programação de um *reality show* que acompanha, e pelo foco em um cartaz que diz: “um de olho no outro”.

Essas mostrações atraem o olhar do espectador para essa dimensão erótica dos *ethé* do anfitrião.

O “ponto de vista” de Paulo Dimas enquanto narrador está voltado para sua intencionalidade, a camuflagem da dimensão argumentativa feita pela estratégia de associar muitas qualidades ao seu anfitrião, criando vários *ethé* de características positivas desse e, também de si. A tensão da narrativa, que instaura as diferenças entre os participantes, é minimizada pelo destaque às qualidades certas, não supostas, sobre seu “outro”, com o uso tênue da ironia, conforme discorreremos ao longo deste tópico. Citamos como exemplo a fala:

“Eu também em certas horas achei que ele poderia ter Harley-Davidson, saí assim solitário na estrada! Ele tá sozinho, né? Tá ocupando esse apartamento aqui a pouco tempo. Não sei se ele se separou há pouco tempo? Mas ele não tá com mulher aqui não! Por que... a zona é tipicamente “macha”. (livre transcrição nossa).

Neste trecho da narrativa sobre o “outro”, Paulo Dimas fala de um *ethos* de independência do seu anfitrião – associada à figura de uma motocicleta típica de viajantes, aventureiros -, ressalta a condição de solidão do seu “outro”, projetando um *ethos* de liberto de relacionamentos amorosos, porque, afinal, sua casa reflete uma condição, reflete a sua masculinidade.

Outros trechos nos mostram que a narrativa de Paulo Dimas é construída supervalorizando certas características de seu anfitrião, no sentido de “eu sou assim também”, de ocultação de possíveis tensões, porque não há a manifestação dessas oposições.

Assim, a dimensão argumentativa do discurso, na narrativa de vida do “outro”, e de si, objetiva não submeter o espectador à tensão, procura persuadir por estratégias ligadas à legitimação “sou eu que testemunho” e à captação. Não há o debate de ideias e a interpelação do espectador.

Os imaginários sociodiscursivos engendrados para a projeção dos *ethé* do “outro” e de si nos discursos de Paulo Dimas, ligados ao saber de conhecimento e experiência, estão na suposta autoridade daquele que viveu a experiência do que depõe, especificamente no momento em que afirma que seu anfitrião deve estar morando no local há pouco tempo, certamente provisoriamente “Pode ser um lugar que ele está porque a vida dele deixa ele estar por aqui. Ele mora com conforto, tem segurança, tem muita janela em volta! [...] Acho que esse cara gostaria de morar em outro lugar (se pudesse)!” (livre transcrição nossa). Dessa forma, recorrendo a uma ideia de não identificação daquele homem que atribuiu *ethé* ligados à simplicidade, a um apartamento mediano, uniformizado, conforme associa em outras falas

como “Ele é um personagem que não combina com esse prédio! Ele devia estar morando em outro lugar!” (livre transcrição nossa). Depois, o participante especula que seu anfitrião não “não sabe direito onde é, porque eu acho que ele não ta prestando muita atenção nisso não!”, projetando para si um *ethos* de observador, quase intuitivo, e para o anfitrião um *ethos* de desatento.

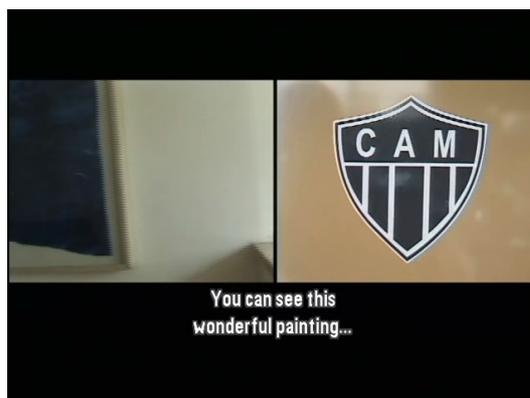
Os *ethé* projetados a partir dos saberes de crença/opinião de Paulo Dimas são, no campo das revelações, estereótipos ligados às associações futebol, mulher e pescaria. “É... o que ele gosta mais na vida é de pescaria e de mulher pelada! Claro que depois do Galo, né?” (livre transcrição nossa). O participante condiciona a condição de torcedor (no caso do Clube Atlético Mineiro) ao *ethé* de “macho”, termo que faz referência à masculinidade do anfitrião e ao hábito de pescaria. Atribuindo esse *ethé* características a si: Atleticano (macho, portanto) e pescador.

Na sequência, Paulo Dimas reforça esses *ethé*, acrescentando um *ethé* de descompromissado para seu anfitrião. “É... ele deve entender de futebol... porque é atleticano! E é capaz... to achando que ele já foi casado, mas não tenho certeza não!”. Usa o adjetivo “figuraça” para projetar um *ethos* de simpático, diferente dos outros, bacana, àquele pelo qual pode se desenvolver uma relação de simpatia em relação ao seu “outro”.

Nas imagens, esses *ethé* imaginários são representados pelos objetos característicos de cada imagem projetada, dentro dos enquadramentos dos planos que citamos anteriormente.

A dimensão patêmica nos discursos de Paulo Dimas pode ser identificada, nas imagens, nos planos que focam esses objetos capazes de emoção em um contexto social em que sejam reconhecidas e apreendidas. Como o escudo do time que, em outros contextos pode não obter significado algum ligado à emoção. O mesmo em relação às imagens pornográficas, que podem suscitar emoções diferenciadas que vão desde a repulsa à identificação ou ao desejo.

Figura 35 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco II do documentário.

Figura 36 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco II do documentário.

Figura 37 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco II do documentário.

No discurso verbal, algumas dessas marcas da emoção estão expressas no detalhamento dos CD's que Paulo Dimas encontrou pela casa - Elvis, Roberto Carlos, Sérgio Reis, Altamar Dutra – e na menção do seu protagonista como violeiro “[...] e... e ele é

violeiro! Ele mantém um violão afinado, mas a viola de dez cordas que tá aguardada ali ele não tá tocando não, porque ela não tá afinada! Mas o violão tá!” (livre transcrição nossa).

Destaque aqui para os relatos de vida que trazem essa memória do que é torcer por um time: “Ontem, ele teve uma alegria (com certeza)! Até liguei pra ele, porque eu sabia onde ele tava, mas ele não atendeu o telefone! Ontem o galo ganhou de virada! Então... nós dois assistimos o jogo, eu tenho certeza! Então parabéns para meu amigo, ai! Felicitações alvinegras!” (livre transcrição nossa). Nesta fala, há a projeção de um *ethos* de torcedor apaixonado pelo time, propriedade intrinsecamente associada à condição de torcedor.

Novamente, a narrativa de vida é usada na sua dimensão patêmica: “Então, eu fico imaginando esse cara indo para a pescaria, com turma de macho, [...] chega de tardinha, assim, se ele não tá no bar, tocando uma moda de viola aí, e... esse é o ‘grosso’ do personagem que eu encontrei!” (livre transcrição nossa). Aqui, o objetivo é reforçar o *ethos* ligado à masculinidade, associado à pescaria e ao compartilhando entre anfitrião e participante: pescadores e violeiros.

Há, assim, uma tentativa da instauração de uma relação de empatia entre os dois sujeitos por parte do enunciador Paulo Dimas. Dentro da ideia das noções de consenso e conflito como desencadeadoras de emoções particulares, Paulo Dimas busca estabelecer ideia de consenso que se aproxima até a simpatia: efeito resultante da afinidade moral, paridade entre o sentir e o pensar das instâncias de produção e recepção (Mendes 2011b).

3.3 Bloco III

O último Bloco de *RMD* tem como participantes: Eliane Mara, escritora de 55 anos e Roberto Soares, poeta de 49 anos.

3.3.1 Eliane Marta

3.3.1.1 Elementos técnicos da imagem cinética

A participante Eliane Marta discorre sua narrativa icônica utilizando basicamente o plano geral, aquele que permite ao espectador visualizar o objeto por inteiro e seu entorno. Com essa escala de planos, destaca a presença de um cachorro que mora no

apartamento - *pet* do seu anfitrião -, recortes na parede, um painel de fotos de mulheres nuas, detalhes de instalações elétricas inacabadas, a falta de um chuveiro, uma pilha de panelas em cima da pia, e, principalmente, o exterior do apartamento: o campo de futebol, o céu nublado, o vaivém da rua.

Já o grande plano é utilizado para destacar detalhes de fotos e imagens, o risco de bordado abandonado na sala e a brincadeira com o cachorro, destacando algumas propriedades desses objetos.

Algumas frases e palavras são captadas através do plano geral e do plano detalhe. No segundo plano, além dessas palavras e frases, somente um enquadramento é usado para registrar o olhar de, supomos, uma mulher que poderia ser uma diva do cinema, música ou teatro.

Figura 38 – Plano detalhe



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

Há microseqüências narrativas, mostrações, que focalizam em dois breves planos a máquina de escrever - em plano médio e grande plano – além de um mural com colagens de poesias.

O uso recorrente do plano geral, particularidade da participante, já projeta para ela um *ethos* ligado à prudência na exploração do ambiente. Estratégia que no discurso verbal já se manifesta de outra forma, como trataremos nos próximos tópicos.

Quanto ao ângulo, há a maior incidência do plano frontal – o plano mais usual, na classificação pelo ângulo, com a alternância de algumas cenas em plano zenital, que permite ver toda a cena de uma só vez e mantém a câmera na máxima verticalidade em relação ao objeto.

Nessas cenas, o plano zenital é usado para destacar objetos em cima de uma mesa, uma máscara de mostro, a falta do botijão de gás e uma cesta básica no chão. Há cenas em que o cachorro também é enquadrado no plano zenital.

A essas imagens estão associadas *ethé* ligados a certa irreverência, pela máscara; indiferença ou carência financeira, pela falta do gás, embora a comida existisse na cesta e, para Eliane Marta, um *ethos* de afetividade pela brincadeira com o cachorro.

Na classificação quanto ao objeto do plano, identificamos os planos sequência que registraram pequenas narrativas do jogo de futebol e a passagem do “caminhão do gás”.

Figura 39 – Exemplos plano zenital



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

Acerca dos ruídos e sons da gravação, além dos comentários da participante, emitidos ao longo do registro, há os barulhos da rua que tomam boa parte da produção – visto que o apartamento está de frente para o campinho de futebol e para uma rua movimentada por onde passam, inclusive, muitas motos, onde se ouve o latido dos cachorros e as vozes das conversas cotidianas.

Sobre esses comentários, detalharemos nos tópicos seguintes.

3.3.1.2 Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem

Neste tópico, abarcaremos os discursos icônicos, os verbais, nos depoimentos, e os comentários de Eliane Marta.

Referente ao modo descritivo, especificamente o ato de nomeação, é expresso nas imagens na localização espaço-temporal do imóvel, a partir da filmagem do entorno: campo de futebol e a rua onde o cotidiano acontece. São várias as cenas e planos que fazem essa localização espaço-temporal que aparece inclusive nos comentários da participante: “Esses são sons de domingo de manhã” (livre transcrição nossa).

Figura 40 – Modo descritivo - localização



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

Em seguida, passa para a descrição do seu anfitrião, onde já associa qualificações a essa atividade. Seu “outro” é descrito como homem (sexo masculino) apesar de “uma escova redonda que também não é um aparato muito masculino... uma escova de fazer ‘escova’ no cabelo!” (livre transcrição nossa), o que projeta um *ethos* de improvisado para o anfitrião e de observadora para a participante. A descrição passa pelas roupas achadas pela casa, a partir das quais, Eliane Marta fala sobre o porte físico do anfitrião, permitindo que o espectador some elementos à uma corporalidade já construída. O mesmo acontece com a associação da idade e do tom de pele “Inicialmente eu achei que pudesse ser um homem negro. Depois essa ideia se desfez não por outro sinal, mas pelo sinal da escova... apenas” (livre transcrição nossa). Nesse ponto, Eliane Marta reforça que a desassociação do *ethos* do anfitrião como branco (não negro), deu-se pelos fios louros achados na escova, tão somente. Projeta para si, um *ethos* de ponderada, visto que seu objetivo, supomos, foi não ser mal interpretada como racista.

A narrativa das imagens é construída, em sua maioria, por planos únicos, que vão buscando referências, objetos que acabam por projetar um *ethos* de sujeito bizarro e contraditório para o anfitrião. São objetos espalhados pela casa, sem uma possível conexão lógica entre eles, e interpelam Eliane Marta e o público sobre a razão de estarem ali. Esse é o pano de fundo da narrativa que sustentará a dimensão argumentativa do discurso. Antes, apresentaremos alguns desses objetos ao qual nos referimos:

Figura 41 – Objetos bizarros pela casa



Fonte: Cenas do Bloco III do documentário.

Figura 42 – Objetos bizarros pela casa



Fonte: Cenas do Bloco III do documentário.

À medida que transcorre a narrativa visual, a participante faz comentários sobre o que filma. Esse estrato verbal, aliado às imagens, configura o “ponto de vista” de uma narradora que se posiciona frente ao que vê e percebe, e convoca a instância receptora ao questionamento de, afinal, “quem seria aquele sujeito”? Dessa forma, projeta um *ethos* de questionadora para si à medida que projeta um *ethos* de misterioso para seu anfitrião.

São inferências do tipo: “E fiquei indagando: se aquele era um sapato de homem ou um sapato de mulher?”; “Será que ele se enxuga com papel toalha?”. Também afirmativas que suscitam reflexões: “Tá em frente ao campo, mas ele pouco olha para o campo!”; “Não tem chuveiro!”. Todas, com livre transcrição nossa.

No depoimento, ao final do bloco, a visada argumentativa de Eliane Marta ganha um posicionamento mais enfático pelas condições que favoreceram essa contextualização mais elaborada: uma pessoa em plano fixo, uma câmera, um lugar tranquilo para a fala. Como exemplo, citamos a fala: “E esse estranho que eu chamei de alguém é um alguém que gosta de mulher, de peito [...]. Mas não parece uma militância muito convicta em mulher não! Assim como parece não ser muito convicta a militância política e a militância social. (livre transcrição nossa). Apresentamos outros exemplos abaixo.

No entanto, para Machado (2012), em sua perspectiva que associa uma dimensão argumentativa na narrativa de vida do sujeito, é ponderado que, para convencer, é preciso que

o falante seja detentor de um ‘poder falar’, um “apto a dizer” que, no nosso caso, está diretamente ligado ao fato de Eliane Marta ser o sujeito da experiência – embora isso, por si só, não lhe garanta a credibilidade necessária – e pela forma como constrói seus questionamentos, muito bem articulados.

Para Machado (2012), a dimensão argumentativa da autobiografia deve sugerir um questionamento ao público, sem, no entanto, impor uma solução. O que, justamente Eliane Marta faz.

Assim, os imaginários sociodiscursivos engendrados, que são a base dos *ethé* construídos a partir da narrativa de Eliane Marta, estão pautados nos saberes sobre os quais ela discorre seus questionamentos, socioculturalmente compartilhados.

Os saberes de conhecimento convocados, ligados à experiência da participante, estão expressos na primeira fala do depoimento: “A experiência é genial! É muito rica, eu acho que desfez alguns preconceitos sérios que eu tinha, por exemplo: eu não ouvia pagode, nem axé, nem música baiana nenhuma vez” (livre transcrição nossa) e projetam para Eliane Marta um *ethos* de flexibilidade, de abertura a outras experiências.

A falante complementa que, ao ouvir os balões da festa, achou que se tratava de tiros, “claro que era preconceito!”, afirma se autodeclarando preconceituosa, projetando um *ethos* de sinceridade, visto que dá a entender ao longo das filmagens que o bairro é de classe pobre, um aglomerado.

Na sequência, a participante faz referência ao Suplemento Literário³⁸ e o *ethos* de artista do anfitrião. Possivelmente pelo seu conhecimento do produto editorial.

No trecho a seguir, Eliane Marta recorre aos saberes científico e de experiência para projetar o *ethos* de negligente e pouco polido para seu anfitrião:

“Agora tudo me faz pensar... porque se a gente pensar que a palavra “morar” vem de “moris”, de costumes, que costumes são esses dessa pessoa que não tem... é... não tem gás na casa dela, então não cozinha! Tem uma mísera latinha para fazer um foguinho com álcool, que não dá para fazer comida nenhuma! No entanto, tem uma panela, tem mais... panela, não tem comida para o cachorro (parece até comida daquele arroz pronto meio avermelhado)... e tem... Então é um personagem muito contraditório esse! Que mora mal e tem maus costumes!”

Os saberes de crença, ligados à opinião, foram convocados, por exemplo, a partir da contextualização da ambiguidade entre as formas de expressão das ideologias do anfitrião: “Um painel com fotos de grafites pela casa inteira que dá, ao mesmo tempo, uma dimensão da

³⁸ Cf. em <<http://www.cultura.mg.gov.br/suplemento-literario>> Acesso em 29 Jan 2013

arte do grafite, mas também um certo engajamento social à “Guerra na Serra”. Mas a Guerra na Serra não é ao mesmo tempo dos grafiteiros. É dos perueiros!”. Um questionamento do *ethé* ideológico é que as imagens traziam, nas filmagens de pichações de palavra de ordem, fotos de pessoas presas, um colete com os dizeres “em greve” e etc.

Figura 43 – Saberes de opinião



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

Figura 44 – Saberes de Opinião



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

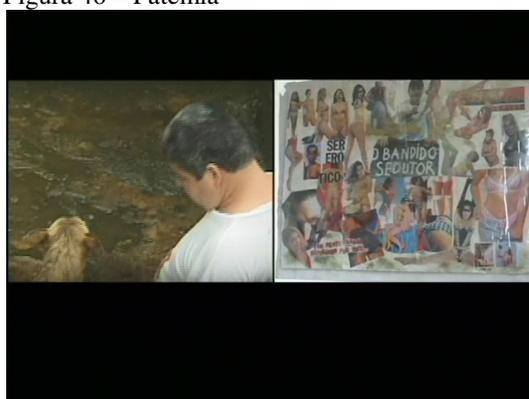
Recorrendo às imagens, em relação aos imaginários sociodiscursivos, citamos os planos abaixo, que projetam *ethé* ligados à carência material aqui já aqui pontuada.

Figura 45 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

Figura 46 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

As patemias, nas imagens, estão ligadas primeiramente à presença do cachorro, que possui um *ethos* de afetividade por si. Sobretudo, porque é um animal dócil e que é registrado em atitudes afetuosas de brincadeira com Eliane Marta que, para si, projeta um *ethos* de docilidade.

Nos comentários enquanto filma, a participante comenta: “Vem cá neginha, vem, brincar! Ta querendo carinho, ta? Vem cá, isso, que bonitinha! [...] Pode não, ueh? Ficar fazendo essa zorra com o travesseiro. Hã, hã... não senhora!” (livre transcrição nossa). Assim, reforça esses *ethé* acima citados.

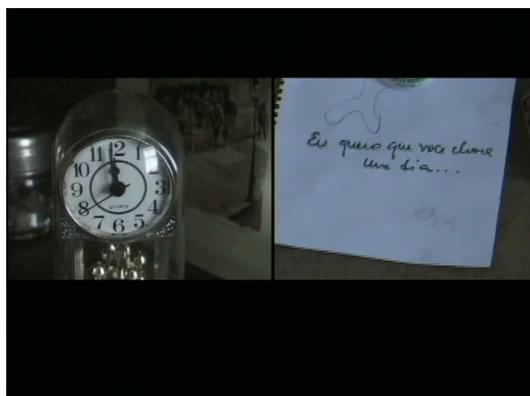
Figura 47 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco I do documentário.

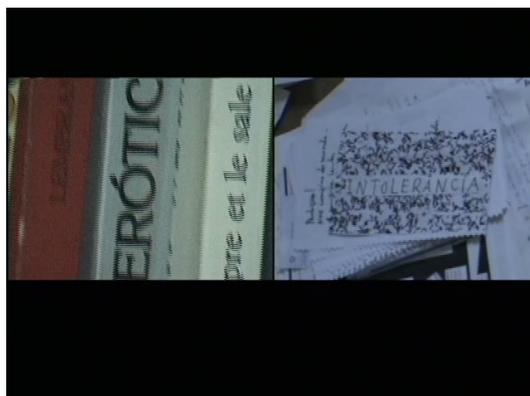
Além do mais, as imagens das frases e palavras pela casa trazem as marcas da emoção – explícitas ou não – pela natureza poética ou ligada à resistência política. São exemplos:

Figura 48 – Patemia. Frase: “Eu quero que você chore um dia...”



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

Figura 49 – Patemia. Palavra: “intolerância”



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

No discurso oral, no depoimento final, essas marcas da emoção são expressas quase que explicitamente, projetando, inclusive, um *ethos* de extrema sinceridade para Eliane Marta, que, afirmamos, pode ser interpretada como crueldade. Consideremos o exemplo:

“Mas, por outro lado, as plantas não são bonitas mas... tão vivas! Tão vivas! Não tem água parada e tem esse cachorro maravilhoso, né? A gente entende porque ele chama Vapor, porque é um sopro dentro de casa! Ele passa, ele não late, é carinhoso, não é intrusivo, ele é... ele respeita limites. Só come o sapato dele, não comeu os meus! E... um cachorro maravilhoso! [...]E eu não acho que ele mora mal porque é pobre, não! Tipo imaginar isso: “ah, não tem nada em casa porque é pobre!”. Não sei se é pobre, não. E também não é despojado! Acho que ele é desprovido de... desprovido de bom gosto, atenção com ele mesmo!” (livre transcrição nossa)

A partir de Piris (2012), retomamos a ideia de *pathos* discursivo enquanto vinculado a um conjunto de crenças compartilhadas – a beleza das plantas, a afetividade de um animal de estimação e os males do abandono de si. Tais crenças estão ligadas a “valores” que são socioculturalmente expressos. Então, há uma projeção da imagem de si – e do outro, salientamos – a partir dessa relação entre as paixões e seus valores.

No trecho acima relacionado, Eliane Marta cria seus *ethé* de sinceridade e uma possível crueldade e, ao mesmo tempo, projeta *ethé* que questionam a condição de civilidade de seu anfitrião – porque plantas e um animal são os que “habitam” a casa enquanto ele se mantém desprovido de si, de certa humanidade.

A partir desse ponto, podemos estabelecer uma reflexão com os efeitos possíveis de emoções sugeridos por Mendes (2011b): empatia, simpatia e antipatia. Tais ideias estão ligadas aos princípios de conflito e consenso como os desencadeadores dessas emoções, negociadas entre as instâncias destinatária/conflitante.

Nota-se na fala de Eliane Marta a mediação entre essas duas partes, com predominância do conflito que suscita predominantemente emoções ligadas à antipatia: efeito que desencadeia sentimentos de incompatibilidade, aversão e repulsa.

“Tudo isso me fez pensar em determinado momento que essa casa é uma casa desabitada! As folhinhas são de 2001. Os cartazes de “Sem terrinha” ou outras coisas são de 2001 também... como se a pessoa não viesse aqui há muito tempo! [...] Toda casa tem seus cheiros e essa tinha o seu muito particular. Eu cheguei em um quarto e foi muito repulsivo! Senti um cheiro muito ruim que eu não identifico como cheiro de mofo. Eu disse que é um cheiro de algo... não sei o que que é! Cheiro do outro, talvez? E foi impossível ficar naquele quarto!”(livre transcrição nossa).

E mesmo que, segundo a autora, ao serem expostos socialmente, seus efeitos são deliberadamente a provocação do conflito.

3.3.2 Roberto Soares

3.3.2.1 Elementos técnicos da imagem cinética

O que mais chama a atenção nos planos utilizados por Roberto Soares na narrativa que constrói são os trechos de um plano sequência. Dizemos trechos porque partimos da premissa de que, na montagem, esse foi repartido em vários *frames* que estão intercalados com os planos fixos. A segunda opção é que foram gravados vários planos sequência de uma mesma situação – uma idosa, um homem adulto jovem e um cachorro se divertem no quintal vizinho. Essa segunda opção, um pouco menos provável pelo tempo total de registro.

Acerca dos planos fixos, das tomadas, há a maior incidência de grandes planos – aquele que permite um acesso mais detalhado a dado objeto – focado nos mantimentos da geladeira, nos perfumes importados, nas fotos antigas, na exploração de armários, gavetas, prateleiras e no universo de coisas que comporta.

O participante também utilizou o plano detalhe com maior incidência que os demais participantes: na descarga do banheiro quando acionada, nas flores do azulejo do banheiro, na ponta de cigarro jogada no vaso (e não eliminada) e, para finalizar, em algumas mostrações de, no máximo, três planos que registraram o vidro de leite, uma máscara decorativa na parede e o relógio que marca 12h00.

Roberto Soares se revela em algumas imagens que flagram seu reflexo no espelho e no registro da manipulação dos livros na estante.

Assim, o auge da sua narrativa icônica está, de fato, nos planos sequência. Visto que esses ocupam parte significativa das imagens, dentro da casa, o participante não explora tanto as possibilidades de registro e construção do seu anfitrião. É como se aquele mundo não o interessasse tanto, pressupomos. O registro do que se passava no quintal vizinho foi o que lhe chamou mais a atenção.

Dessas considerações, já podemos considerar que Roberto Soares cria para si um *ethos* de *voyeur* com um caráter que foge à conotação sexual do termo. Ele apenas espia a brincadeira inocente no quintal. Aliado a um *ethos* prévio de poeta, conforme é identificado

na legenda inicial do bloco, podemos afirmar que parece que o participante se ateve a certo lirismo da situação, a uma poesia do cotidiano.

Figura 50 – Plano sequência



Fonte: Cenas do Bloco III do documentário.

Quanto à escala, os planos são prioritariamente frontais, salvos os momentos que filma o vaso sanitário – destacando a ponta de cigarro esquecida -, e os talheres em uma gaveta.

O plano zenital utilizado nas referidas tomadas localiza o objeto no seu espaço, tem função descritiva e coloca o falante em uma posição onisciente em relação à cena. No caso específico dessa sequência, há a migração do grande plano para o plano detalhe, ou seja: daquele que já coloca o espectador em relação mais próxima com o objeto para uma relação de extrema evidência/valorização.

Figura 51 – Exemplos plano zenital



Fonte: Cenas do Bloco III do documentário.

Especialmente essa sequência cria para a anfitriã um *ethos* de transgressor porque, mesmo com a máxima focalização, o espectador permanece na dúvida de se aquele cigarro esquecido seria um entorpecente ou não, reconhecidamente proibido em nosso país.

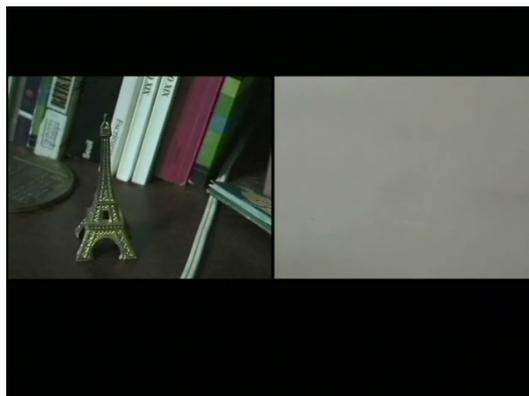
Na classificação quanto ao objeto, conforme discorreremos acima, destacamos a incidência dos *frames* do plano sequência: a idosa, o rapaz e o cachorro no quintal vizinho.

Os ruídos da produção são, basicamente, o telefone do apartamento que toca várias vezes e o barulho da descarga sanitária que Roberto Soares dispara e filma. Além disso, o personagem ouve notícias no rádio e “brinca” de mudar as estações seguidamente, apresentando os barulhos específicos dessa atividade: música/chiado/notícia/chiado/música e etc. O participante não emite nenhum comentário. Narra silencioso sua empreitada.

3.3.2.2 Dimensão discursiva e de efeitos do texto e da imagem

Em relação aos modos descritivos nas imagens, acontecem na localização do apartamento em relação ao quintal vizinho e na tomada do *souvenir*, miniatura da Torre Eiffel, que indica o local fora daquele país que foi, pela natureza do objeto, visitado.

Figura 52 – Descrição - localização



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

No estrato verbal, depoimento ao fim do Bloco, Roberto Soares busca as qualificações da sua anfitriã a partir dos objetos e da relação desses com a possível atividade profissional e o modo de vida que marca em seu discurso, tão diferente do seu. “A princípio me pareceu uma pessoa assim: gorda! Mas depois eu fui vendo que talvez ela não coubesse aqui, em meio a tanta coisa, assim. Teria que ser uma pessoa mais... mais culta, né, mais fina, que come pouco. O arroz integral na geladeira! Regimes, né? A cama pequena!” (livre transcrição nossa). O termo “fina” aqui, supomos, está relacionado a uma pessoa magra e, também, educada. Há, então, a projeção de um *ethos* de pessoa preocupada com a saúde para a anfitriã e um *ethos* de observador para Roberto Soares, visto que ele relacionou elementos

Figura 54 – Variedade de objetos pela casa



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

Figura 55 – Variedade de objetos pela casa



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

Essa variedade de objetos é salientada em outros trechos da narrativa, como exemplo: “Cada detalhe assim, de universo... identidades... as roupas... as caras, né? O telefone que tocava. A geladeira, o fogão, a água, o ambiente externo, né? Como é que pode ser isso, né? (livre transcrição nossa)”. Tem-se, aqui, o reforço dos *ethé* acima mencionados: perplexidade e apego.

O universo exterior que o participante narra, nas suas pequenas sequências, mostra a atividade inocente dos moradores da vizinhança que nas imagens são observados. Conforme citamos acima, o foco nessa narrativa da “vida do outro” projeta um *ethos* de *voyeur* para Roberto Soares, mas, também, de curioso. É como se aquilo que se passasse no mundo exterior significasse mais para ele do que registrar o universo domiciliar da sua anfitriã.

Nenhum comentário sobre a experiência com esse mundo foi feito nem no decorrer da filmagem, nem nos depoimentos. Dessa forma, nossas afirmativas são, apenas, hipóteses.

O “ponto de vista” do narrador Roberto Soares é marcado, já dentro da intencionalidade da sua empreitada narrativa, a partir do questionamento da relação do sujeito, sua anfitriã, com os bens. “Acho que assim: a ausência da outra pessoa... e ao mesmo tempo, assim: tanto detalhe, tanta coisa para buscar... mil universos assim, diferentes. Tanta coisa para buscar...” (livre transcrição nossa). Essa frase marca bem a ausência do sujeito e a presença do que é material, do objeto.

Nota-se que não há uma sequencialidade lógica nas frases, o que faz com que a dimensão argumentativa do discurso seja comprometida. “Fiquei pensando... o que representa isso nesse momento, no mundo, prá arte, para as linguagens, assim, né? [...] O que que seria isso? O que significaria isso para o mundo, para a humanidade, né?!” (livre transcrição nossa). Ao mesmo tempo, essa forma de exposição das ideias está muito ligada aos *ethos* de poeta de Roberto Soares, além da criação de um *ethos* reflexivo.

Os imaginários sociodiscursivos convocados estão ligados às opiniões de Roberto Soares, base dos questionamentos que formula a partir das frases que já citamos aqui. Nas imagens, do pouco que registra e associa à imagem de sua anfitriã: as jóias, os livros, as roupas finas e tantos objetos a partir dos quais projeta o *ethos* de culta, e, implicitamente, um *ethos* de poder aquisitivo elevado e apego material.

Elementos que merecem destaque nos discursos de Roberto Soares estão ligados à dimensão patêmica do discurso. Nas imagens, em um meio sorriso que é destacado a partir de um quadro, que projeta um *ethos* de jovialidade para a anfitriã. As fotos de família fazem menção à memória, à família, criando um *ethos* de afetividade para a anfitriã.

Figura 56 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

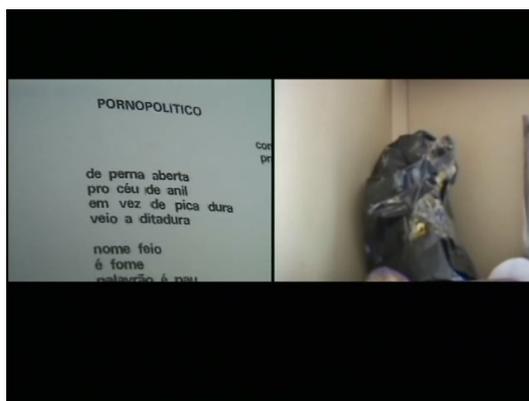
Figura 57 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

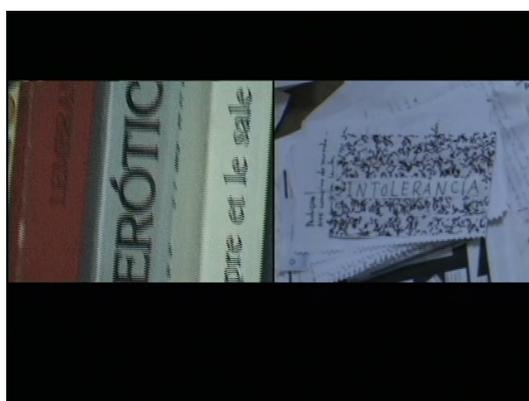
Destacamos as imagens que colocam em evidência um *ethos* de erotismo para a anfitriã, notável a partir dos livros de poesia erótica destacados pelo participante. Ao mesmo tempo, esse *ethos* é compartilhado por Roberto Soares na fala: Os banheiros, o banho, a toalha, o *hobby*, as maquiagens, os óculos... deu prá imaginar, sim! Deu para imaginar ela deitada... erotismo! Poesia pornô!”(livre transcrição nossa). O poeta destaca ao final “Solidão também, muita solidão!”(livre transcrição nossa), criando um *ethos* de solitária para a anfitriã, do qual não fica claro se compartilha – tal qual o erotismo – ou não.

Figura 58 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

Figura 59 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

Nos planos sequência, essa dimensão patêmica é maximizada pelos personagens idoso e cachorro que, em nosso contexto sociocultural, já carregam por si marcas ligadas à afetividade, à emoção.

Figura 60 – Patemia



Fonte: Cena do Bloco III do documentário.

No discurso verbal, no final do bloco, são claras as marcas patêmicas que podemos pontuar nas seguintes falas (livre transcrição nossa):

“Deu um certo medo de tocar as coisas, né? De se expor, de deixar marcas. Ao mesmo tempo uma curiosidade muito grande de me sentir preso aqui dentro, né? É livre ao mesmo tempo! Livre nessa expressão... nessa expressão... nessas expressões que aqui dentro eu achei! Aí passei mal, fiquei com dor de cabeça de tanto pensar! Ai fiquei vendo as fotos antigas, as recordações de família. Quem seria, né? Quem seria, me pergunto? O telefone toca de novo. Curiosidade... eu não atendo. Quem seria?”

Neste trecho, o participante fala explicitamente de sentimentos como medo, curiosidade, preocupação e curiosidade. Assim, pelas vias do seu *pathos* discursivo, compartilha um conjunto de crenças associadas a valores socioculturalmente partilhados, projetando um *ethos* de reflexivo e sensível.

Rua de Mão Dupla termina com a fala de Roberto Soares “As pessoas deveriam fazer isso de vez em quando! Gostei muito da experiência! Chorei, chorei, chorei! [choro]” (livre transcrição nossa), e seu choro silencioso.

Considerações finais

Finalizadas as análises, partiremos para o apontamento de uma possível relação entre os *ethé* construídos – recorrentes e dissonantes -, bem como outras discussões a partir dos que nossas análises nos apontaram.

4 CONCLUSÃO

Para concluirmos nosso trabalho dissertativo, retomaremos aqui a informação de que nosso objetivo de pesquisa foi analisar a construção simultânea da “imagem de si” e do “outro”, construída pelos sujeitos comunicantes do documentário *Rua de Mão Dupla* (2004), conforme o “jogo” proposto pela produção, especificamente nos discursos dos sujeitos enunciativos e destinatários.

Partimos da tese de que a imagem simultânea do “eu” e do “outro” construídas no documentário *Rua de Mão Dupla* é feita a partir dos imaginários sociodiscursivos de cada sujeito da produção. Seus *ethé* estariam, dessa forma, ancorados nos saberes de crença e de conhecimento. Ao projetar a imagem do seu *outro* (obedecendo a proposta do “jogo”), o sujeito estaria, ao mesmo tempo, projetando uma imagem de si.

Baseado nesse entendimento e, depois de mapeados os *ethé* projetados pelos sujeitos da produção, neste espaço, apresentaremos nossas conclusões.

Auchlin (2001) nos diz que a projeção de um *ethos* está relacionada às escolhas dos argumentos discursivos que o falante faz que, por sua vez, estão ligadas à estrutura discursiva, ritmo a uma vocalidade.

O sujeito que fala, para Auchlin (2001), elabora uma espécie de “holograma experimental” baseado em uma percepção complexa que envolve o material linguístico, o ambiente e uma dimensão afetiva que constituem um ambiente onde se projeta um “efeito de *ethos*”.

Melhor explicando, para Auchlin (2001) o *ethos* designa certa figuração do falante que não é uma representação, e sim uma forma de percepção que pode abarcar o todo ou uma parte da fonte, da origem do discurso. O *ethos*, para o autor, é uma espécie de “fantasma” do sujeito falante; uma ilusão resultante do tratamento interpretativo dos dados internos ao discurso e dos dados externos contingentes à fala.

Dessa forma, o que mapeamos aqui foram essas projeções éticas a partir dos elementos discursivos que tínhamos nos discursos verbo-icônicos de *RMD*. E, vale aqui ressaltar, que essa percepção, embora fundamentada nas teorias que aqui apresentamos, traz toda a carga de subjetividade que aqui não nos escapa, e que determina diretamente o conteúdo dessas projeções. O que foi tomado por nós como resultado desse “efeito de *ethos*” pode não ser compartilhado pelo nosso leitor que, a partir de seus imaginários e visões de mundo, fará outras leituras.

Lins (2002) na sessão “extras” do DVD *Rua de Mão Dupla* nos fala dos muitos posicionamentos que os espectadores do documentário adotam ao assistir a produção, a partir da sua experiência com a projeção em sala de aula.

Segundo pontua, quem vê a produção, o interpretante que se relaciona mentalmente com a produção, também se coloca no posicionamento de analisar o quanto ele também é impregnado pelas suas crenças e visões de mundo. Assim, entendemos que esse exercício de identificação do que construíram os “outros” sobre si, nos deixa, de antemão, uma proposta de reflexão.

Abaixo relacionamos algumas esquematizações dos *ethé* por nós identificados, participante a participante:

Categorias de Análise estratos icônico e verbal	<i>Ethé</i> de si	<i>Ethé</i> do outro
Rafael Soares	despojado	***
	desapegado	pragmática
	prudente	***
	***	misteriosa
	impaciente	***
	fetichista	femilidade / sensualidade
	prestativo	***
	cauteloso	***
	***	esotérica
	compreensivo	***
	bom gosto musical	não aproveita patrimônio musical que possui
Categorias de Análise estratos icônico e verbal	<i>Ethé</i> de si	<i>Ethé</i> do outro
Eliane Soares	ponderada	***
	prudente / indiferente	***
	desapegado	***
	minuciosa	***
	***	fumante
	***	religioso
	bom gosto musical	amante de boa música
	sensível	***
	cumplicidade	cumplicidade
	***	subversivo
	apegada	desapegado
	***	desorganizado
	prudente	***
	afetiva	***
	***	transgressor

Categorias de Análise estratos icônico e verbal	<i>Ethé de si</i>	<i>Ethé do outro</i>
Mauro Neuenschwander	simples/tradicional	refinado
	***	engajado em causa social
	***	organizado
	observador	***
	crítico	***
	***	solitário
	***	sincero
	***	vaidoso
	***	paterno / afetivo
	fetichista	***
pragmático	***	
Categorias de Análise estratos icônico e verbal	<i>Ethé de si</i>	<i>Ethé do outro</i>
Paulo Dimas	erótico	erótico
	depravado	depravado
	***	simplicidade
	voyeur	***
	independente	***
	desatento	observador / intuitivo
	macho	macho
	apaixonado pelo time futebol	apaixonado pelo time futebol
Categorias de Análise estratos icônico e verbal	<i>Ethé de si</i>	<i>Ethé do outro</i>
Eliane Marta	predência	***
	***	irreverente
	***	indiferente
	***	carente
	ponderada	***
	***	bizarro / contraditório
	questionadora	misterioso
	indignada	falta de asseio
	flexível	***
	sinceridade	***
	***	artista
	***	negligente / pouco polido
crudeldade	***	
Categorias de Análise estratos icônico e verbal	<i>Ethé de si</i>	<i>Ethé do outro</i>
Roberto Soares	voyeur	***
	delator	transgressora
	desapegado	apegada materialmente
	curioso	***
	reflexivo / sensível	***
	***	culta
	***	jovialidade

Figura 61 – Quadro dos *ethé* projetados por participante.

Temos, assim, os *ethé* que foram projetados sobre o “eu” e sobre o “outro” a partir do entendimento de que essa projeção acontece simultaneamente: ao projetar um *ethos* do “eu”, o falante projetará um *ethos* do “outro” automaticamente.

Vale aqui pontuar que a atividade de nomeação desses *ethé* projetados, mesmo com o aporte de um dicionário, não foi tarefa fácil, justamente, acreditamos, porque a carga de subjetividade – que nomeia e tenta enquadrar o que foi projetado – é um fator preponderante.

O que podemos concluir é que a relação entre as projeções feitas – do *eu* e do *outro* – em *RMD*, está diretamente relacionada às relações de discórdia e concordia que postula Mendes (2011b), especificamente, aos efeitos de empatia, simpatia e antipatia entre os sujeitos. Essas relações são, em nosso entendimento, como “pano de fundo” para a projeção dos *ethé*, segundo a proposta da produção. Mas a partir do que elas surgiram? Seria uma pergunta a ser respondida.

Consideramos que a partir da exploração do universo domiciliar do seu parceiro e a partir dos vestígios de si que cada anfitrião deixou para seu interlocutor - os discursos acerca do “eu”-, cada participante uniu elementos para a construção de *ethé* efetivo que, no entendimento de Maingueneau (2008) é o resultado de um *ethos* prévio, um *ethos* discursivo – presente nos objetos da casa – e um *ethos* efetivamente mostrado (que não condiz, muitas vezes, com as pistas deixadas pelo falante).

A partir dessa equação, cada participante projetou a imagem do seu outro (e de si), a partir da relação de discórdias e concordâncias que foram explicitadas (ou ocultadas) no estrato verbal, nos depoimentos acerca da experiência proposta pelo dispositivo fílmico.

Levando em consideração que essas projeções estão inseridas em uma narrativa global da produção – ou seja, uma narrativa única que engloba os três blocos -, é perceptível a forma como a instância comunicante utilizou essa relação de discórdia e concordância no roteiro da produção.

Se, no primeiro bloco, as relações entre os parceiros são de mútua empatia, o Bloco II já estabelece uma tensão entre os participantes que, da parte de Mauro Neuenschwander tenta estabelecer uma relação de empatia com seu parceiro (embora não consiga fazer isso o tempo todo) e uma possível relação de empatia/simpatia que Paulo Dimas tenta estabelecer. O terceiro Bloco já traz situações onde a relação de antipatia de Eliane Marta é explícita junto ao seu outro.

Retomando as noções de roteiro de Campos (2007), fica claro que *RMD* constrói - a partir da sua intencionalidade, do “ponto de foco” que é o argumento do filme – uma

narrativa baseada em uma tensão dramática progressiva que culmina com a cena final: o choro de Roberto Soares, o clímax.

Assim, devemos ser cuidadosos ao afirmar que os *ethé* identificados estão inseridos nessa intencionalidade, que determinou os parâmetros da montagem e que é um dos agentes responsáveis pelos *ethé* projetados na medida em que as imagens e falas dos participantes foram recortadas pela edição e remontadas.

Então, tomando por base a dimensão argumentativa em *RMD* - que é, pela sinopse, uma tentativa de desorganizar as realidades do sujeito que vive só, confundindo suas solidões e estabelecendo relações de identificação e diferenciação -, podemos concluir que a produção proporciona que essas relações se estabeleçam. No entanto, não podemos ser simplistas ao ponto de achar que elas não estão inseridas na intencionalidade da esfera comunicante frente à produção e às projeções feitas para um público visado: ligado aos festivais de cinema e exposições onde, institucionalmente, *RMD* se insere, e, também, para um público mais amplo, como os alunos da disciplina de cinema, citados pela pesquisadora Consuelo Lins nos “extras” do documentário.

Por fim, retomando Auchlin (2001), ressaltamos que o “efeito de *ethos*” é construído de forma irregular durante o discurso – e, por isso, observamos, talvez, o porquê de algumas contradições expostas pelos participantes no documentário. Para o autor, essa projeção funciona como um “efeito de reputação” que confirma, enriquece e elabora a percepção dos interlocutores ou, ao contrário, inverte, transforma ou degrada essa projeção. Para nós, é desse movimento surgem as relações de empatia, simpatia e antipatia entre os interlocutores.

Auchlin (2001) entende que o *ethos* é uma noção cujo valor essencial é de ordem prática e que apresenta um interesse que é preciso ressaltar. Tal afirmativa, para nós, reforça o entendimento de que muito há o que se descobrir e pesquisar acerca da noção de *ethos*, sobretudo com o advento das novas formas contemporâneas de projeção de si. Além do mais, Auchlin (2001) entende que refletir sobre essa noção é se enveredar sobre uma parte obscura do terreno da observação do homem com a linguagem e com as identidades discursivas.

Assim, embora o cenário onde essa pesquisa se inseriu constituísse essa parte obscura que cita o autor, pelas particularidades que aqui já citamos, consideramos que nossa pesquisa pode dar alguma contribuição para outras formas de entendimento e aplicação da noção de *ethos*, além da discussão acerca de uma proposta de metodologia aplicável a objetos tão contemporâneos e complexos, como *RMD* - tão fortemente inseridos na nossa cultura audiovisual. E é preciso, então, desvendá-los!

E como fazê-lo senão pelo viés da Análise do Discurso - que, enquanto teoria ou método de pesquisa que visa não só apreender como o discurso é constituído, mas também explorar seus efeitos de sentido - é capaz, pela sua natureza multidisciplinar, de estabelecer diálogos com outras áreas das ciências sobre o homem e a sociedade das quais, o cinema, sobretudo, se destaca pela sua tentativa de representar o sujeito e o mundo onde ele se insere.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, Ruty. *La présentation de soi: Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

AMOSSY, R. *L'argumentation dans le discours*. 2ª ed. Paris: Armand Colin, 2006.

AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

AMOSSY, Ruth. PIÉRROT, Anne Herschberg. *Introduction*. In: _____ *Stéréotype et clichés: langue, discours, société*. Paris: Nathan, 1997, p. 87-118.

AMOSSY, Ruth. *La notion de stereotype dans la reflexion contemporaine*. In: _____ *Les idées reçues: semiologie du stéréotype*. Paris: Nathan, 1991, p. 09-48.

AUCHILIN, Antonie. Ethos e experiência do discurso: algumas observações. In: MARI, H. et alli. *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso-FALE/UFMG, 2001, p. 201-225.

AUMONT, Jacques (et all.). *O filme como representação visual e sonora*. In: _____. *A estética do filme: ofício de arte e forma*. 6ª Edição. Campinas (SP): Papirus Editora, 2008, pg. 20- 53. [trad. de] Mariana Appenzeller.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 7-32.

CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CHARAUDEAU, P. *Patemização na televisão como estratégia de autenticidade*. In: MENDES, Emília. MACHADO, Ida Lúcia [orgs.]. *As emoções no discurso*. Volume II. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010a, p. 23-56. Tradução [de] Renato Mello.

CHARAUDEAU, P. Um modelo sociocomunicacional do discurso : entre a situação de comunicação e estratégias de individualização. In : PAULA, Luciana; STAFUZZA, Grenissa [orgs.]. *Da análise do discurso no Brasil à Análise do Discurso do Brasil: três épocas histórico-analíticas*. Uberlândia: EDUFU, 2010b, p. 259-284.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e Discurso: formas de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. *Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux*. In : BOYER, Henri (Org). *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Langue (s), discourse. Vol.4, Paris: L'Harmattan, 2007. p.49-63. Tradução nossa.

CHARAUDEAU, P. *Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual*. In: MACHADO, Ida Lúcia. MELLO, Renato de. *Gêneros: reflexões em análise do discurso* [orgs.]. Belo Horizonte: NAD/POSLIN/FALE, 2004, p. 13-42.

CLICHÊ. AMOSSY, Ruth. In: CHARAUDEAU, Patrick. & MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. 2ª Edição. 2ª Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008. p. 433. Tradução do verbete [de] Nilton Milanez.

DUBOIS, Philippe. *O “estado-video”*: uma forma que pensa. In: _____. Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosacnaif, 2004, p. 97-116. [trad.] de Mateus Araújo Silva.

EGIERT, Suéllen de Fátima. MELLO, Cláudio José de Almeida. A cooperação do leitor como parte constitutiva da proposta narrativa do conto Jardim das Oliveiras, de Nélida Piñon. In: Anais Eletrônicos 2º CIELLI e 5º CELLI. Maringá (PR). Jun/2012. Disponível em <http://anais2012.cielli.com.br/pdf_trabalhos/1717_arq_1.pdf> Acesso em 09 jan 2013.

FREITAS, Felipe Alves de. O homem ordinário com a câmera. Belo Horizonte. FAFICH/UFMG. Dissertação. 2007. 113f.

GALINARI, Melliandro Mendes. *Logos, ethos e pathos no elogio de Helena*: relações entre a sofística e a Análise do Discurso. Disponível em <<http://www.ichs.ufop.br/memorial/trab2/l432.pdf>> Acesso em 10 set 2012.

GÊNERO DE DISCURSO. CHARAUDEAU, P. In: CHARAUDEAU, P. MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2ª Edição. 2ª Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008, p. 251. Tradução do verbete [de] Vanice Maria Oliveira Sargentini.

GUIMARÃES, César. *Documentário, testemunha do presente*. In: FURTADO, Beatriz [org.]. *Imagem Contemporânea: cinema, TV, documentário, videoarte, game*. Vol.1. São Paulo: Hedra, 2009, p. 33-49.

GUIMARÃES, César. *O dever todo mundo do documentário*. In: SEDLMAYER, Sabrina. GUIMARÃES, César. OTTE, Georg. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 140-153.

GUIMARÃES, César. *A singularidade como figura lógica e estética do documentário*. Revista ALCEU. Vol 7. nº 13. jul/dez 2006, p. 38-48.

JESUS, Eduardo de. *Alguns novos caminhos para a imagem eletrônica*. In: XXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM. 2002. Salvador. Disponível em <http://marciopizarro.files.wordpress.com/2008/09/2002_np7jesus.pdf> Acesso em 30 dez de 2012.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *O ethos em todos os seus estados*. In: MACHADO, Ida Lúcia. MELLO, Renato de [orgs.]. *Análise do Discurso hoje*. Vol.3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. p. 117-135. Coord. Tradução [de] Renato Mello.

LEITE, Sydnei Ferreira. *Cinema brasileiro: da origem à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, Helcira M.R. *Patemização no tribunal do júri*: emoções, imagens e discursos. Estudos da Língua(gem). V.6, nº1. Jun/2008, p. 127-142.

LIMA, Helcira. *Patemização: emoções e linguagem*. In: *Emoções no discurso*. Volume 1. MACHADO, Ida Lúcia. MENEZES, Willian. MENDES, Emilia. [orgs.]. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 140-149. Vol.1.

LINS, Consuelo. *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*. In: *Sobre fazer documentários / Vários autores*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007b, p. 44-50. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000484.pdf>> Acesso em 30 dez 2012.

LINS, Consuelo. *Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea*. In: MACIEL, Kátia [org.], Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapas, 2009, p. 306-319.

LINS, Consuelo. *Tempo e Dispositivo no documentário de Cao Guimarães*. In: *Devires: Cinema e Humanidade*. Belo Horizonte: UFMG. V.4, n°2. Jul/Dez 2007a, p. 118-127.

MACHADO, Ida Lúcia. Algumas reflexões sobre elementos de base e estratégia da Análise do Discurso. In: *Revista de Estudos da Linguagem*. V. 20. N°1. Jan/Jul 2012. Belo Horizonte. FALE/UFMG/POSLIN, p. 187-207.

MACHADO, Ida Lúcia. *A AD, a AD no Brasil e a AD do Brasil*. In: PAULA, Luciana; STAFUZZA, Grenissa [orgs.]. *Da análise do discurso no Brasil à Análise do Discurso do Brasil: três épocas histórico-analíticas*. Uberlândia: EDUFU, 2010, p. 203-229.

MACHADO, Ida Lúcia. *As palavras de uma Análise do Discurso*. In: LARA, Gláucia Muniz Proença. MACHADO, Ida Lúcia EMEDIATO, Wander [orgs.] . *Análise do discurso Hoje*. Volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 177-198.

MACHADO, Ida Lúcia. *Uma Teoria de Análise do Discurso: a Semiolinguística* In: MARI, H. et all. *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso FALE/UFMG, 2001, p. 39-62.

MAINGUENEAU, Dominique. *A propósito do ethos*. In: MOTTA, A.Raquel. SALGADO, Luciana [orgs.]. *Ethos discursivo*. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p. 11-29.

MELLO, Christine. *Videoinstalação e poéticas contemporâneas*. In: Scielo Brazil: Scientifiq Electronic Library OnLine. USP/ARS. São Paulo. V. 5. Ano 10. 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202007000200009&script=sci_arttext> Acesso em 30 Dez 2012.

MENDES, Emilia. *Grade de Análises de Imagens*. Notas de orientação em 10 dez 2012.

MENDES, Emília. *A estruturação dos imaginários*. Notas de aula em 01 dez 2011a.

MENDES, Emília. *Algumas breves considerações sobre emoções, factualidade e ficcionalidade*. In: EMEDIATO, Wander. LARA, Gláucia Muniz Proença [orgs.]. *Análise do Discurso Hoje*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011b. p. 217-236.

MENDES, Emília. *Grade de análise de imagens*. Notas de aula em 11 nov 2010.

MENDES, Emília. Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas. Belo Horizonte: POSLIN/FALE/UFMG. Tese de Doutorado, 2004. 267f.

MIGLIORIN, César. *O dispositivo como estratégia narrativa*. Digitagrama: Revista Acadêmica de Cinema. Universidade Estácio de Sá. Ano 3. 1º semestre/2005. Disponível em < <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp> > acesso em 29 dez 2012.

MOSTRATION. In: JUHEL, Françoise [Dir.]. Dictionaire de l'image. 2ª Édition. Paris: Vuibert, 2008, p. 240-241.

NICHOLS, Bill. *Em que os documentários diferem dos outros filmes?* In: _____. Introdução ao documentário. São Paulo: Papirus Editora, 2005, p. 47-177. [trad.] de Mônica Saddy Martins.

NOGUEIRA, Luis. Planificação e Montagem. In: _____. Manuais de Cinema. Vol.3. Covilhã (PRT): LabCom Books, 2010a.

NOGUEIRA, Luis. Laboratório de Guinosimo. In: _____. Manuais de Cinema. Vol.3. Covilhã (PRT): LabCom Books, 2010b.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema Brasileiro Contemporâneo (1990-2007)*. In: BAPTISTA, Mauro; MARCARELLO, Fernando (orgs.). Cinema Mundial Contemporâneo. Campinas, SP: Papirus, 2008. p. 139-156.

PARENTE, André. Cinema e Tecnologia Digital. In: Lumia. Facom/UFJF. V.2. N.1. Jan/Jun 1999, p. 1-17. Disponível em <<http://www.facom.ufjf.br/documentos/downloads/lumina/R2-Parente-HP.pdf>> Acesso em 09 Jan 2013.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999. p. 35-56.

PEYTERD, Jean. *Le place et le statut du "lecteur" dans l'ensemble "public"*. Sêmen. Vol.1. Revues.org: Marseille (FR), 1983. Disponível em <<http://semen.revues.org/4231>> acesso em 11 jan 2013.

PIRIS, Eduardo Lopes. *O ethos e o pathos no hipergênero "Primeira Página": análise discursiva das edições de abril de 1964 dos diários Correio da Manhã e O Globo*. São Paulo. USP. Tese de Doutorado. 249f.

PLANTIN, C. Structures verbales de l'émotion parlé et la parole émue. In: COLLETA, Jean-Marc e TCHERKASSOF, Anna (dir). *Les émotions: cognition, langage et développement*. Belgique: Mardaga, 2003, p. 97-130.

RAMALHO, Mariana Procópio. *O ethos do homem do campo nos quadrinhos de Chico Bento*. Dissertação. POSLIN/FALE/UFMG. Orientação Professora Doutora Emília Mendes. Belo Horizonte, 2008. p. 1-50.

REIS, Ana Carolina Gonçalves., Emília MENDES-LOPES. *A Constituição dos Ethé e os Imaginários Sócio-Discursivos do Profissional de secretariado em Artigo da Revista Excelência*. Revista Gláuks. Vol.11 n.1 - Jan/Jun 2011. Universidade Federal de Viçosa. Disponível em < <http://www.revistaglauks.ufv.br/artigo/101>> Acesso em 21 nov 2012.

SILVA, Fernando Moreno. Enunciação e Leitura. In: Revista Letras. N.70. Curitiba: Editora UFPR. Set/Dez 2006, p. 283-293 Disponível em <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewArticle/2987>> Acesso em 20 Jan de 2013.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004. p. 8-67.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

RUA DE MÃO DUPLA. Direção Cao Guimarães. Cinco em Ponto & 88 Filmes. 2004. 1 DVD (75 min.), som, color, legendado.

