

## OUTROS ETHÈ PARA OUTRO CINEMA

Fernanda Silva CHAVES\*

**ABSTRACT:** *The challenge of this proposal is to discuss how the contemporary Brazilian documentary film (post 1980) presents new possibilities for construction ethótica, through its new artistic proposals and narratives. We consider two moves directly contribute to establishing these new possibilities: the intimate dialogue with the video art of these productions (and how they allocate the core subject of discourse) and dissemination of new devices record of documentary images (like digital camera, webcam and cell phones) that allow the integration of documentary footage - and their subjects represented here - for the media media, internet and TV programs. We will take corpus by the documentary "Two-Way Street" by filmmaker and artist Cao Guimarães miner. We intend to study endpoint, showing ways to the possibilities of reflections on the ethos of the contemporary Brazilian documentary film certainly delivers.*

**KEYWORDS:** *documentary, contemporary; ethos; subject; speech*

### 1. Introdução

Desde a descoberta da possibilidade de animação das imagens estáticas da fotografia até a atualidade, o cinema, e a sua tentativa de dizer sobre o mundo e sobre nós, se apresenta como uma fonte próspera de análise para as ciências do homem e da sociedade.

Da mesma forma, o cinema se consolidou como objeto de pesquisa na multiplicidade de corpora que a ciência da linguagem abriga. Sobretudo para os pesquisadores da atualidade.

Especificamente no que tange o cinema documental, os estudos atuais se voltam para o boom do documentário<sup>1</sup>. Segundo o que defendem Lins e Mesquita (2008), neste movimento é marcado pela presença cada vez maior das imagens “reais” em diversas formas de expressão artística e midiáticas que, defendem, parece imprimir um “efeito de realidade” – ainda que de forma limitada e domesticada – à assepsia que imperava nas imagens documentais nos anos de 1990, sobretudo no telejornalismo. Especificamente no Brasil, as autoras ainda citam como outros aspectos que contribuíram para o boom do documentário o surgimento dos *reality shows* que, indiretamente, suscitam questões que atingem a prática documental e a inserção de imagens documentais nas galerias e museus sob forma de vídeo instalação.

O desafio desta proposta é discutir como o cinema documental brasileiro contemporâneo (pós década de 1980) apresenta novas possibilidades de construção ethótica (imagens de si), por meio das suas novas propostas estéticas e narrativas.

Para tal, partimos da percepção de que dois movimentos contribuem diretamente para estabelecer essas novas possibilidades: o diálogo íntimo dessas produções com a vídeoarte (e a forma como alocam o sujeito o cerne do discurso) e a disseminação dos novos dispositivos de registro de imagens documentais (como a câmera digital portátil, a webcam e os celulares) que possibilitam a inserção das imagens documentais – e seus sujeitos ali representados - para os suportes midiáticos, a internet e os programas de TV.

---

\* Especialista em Imagens e Culturas Midiáticas; Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

<sup>1</sup> Para as autoras, o boom do documentário é marcado pela interesse cada vez maior de realizadores, críticos, pesquisadores e público pelas produções documentais. Tal movimento, defendem, pode ser percebido pelo aumento do número de produções dentro e fora do país, ampliação dos editais de fomento público ou outras formas de incentivo para essas produções e o aumento dos festivais e eventos voltados especificamente para o cinema direto.

Na tentativa de apontar uma dessas possibilidades de estudo das novas formações etnólicas a partir do cinema documental contemporâneo, apresentaremos neste estudo as análises preliminares da nossa pesquisa que, antecipamos, ganha forma à medida que se desenha. Nossa empiria se volta para o documentário “Rua de Mão Dupla<sup>2</sup>” do cineasta e artista plástico mineiro Cao Guimarães.

Como referencial teórico da Análise do Discurso, utilizamos os estudos de Auchilin (2001), Maingueneau (2009), Amossy (2005) e Charaudeau (2006). Já em relação ao cinema documental contemporâneo, utilizamos como pilar teórico os estudos da pesquisadora Consuelo Lins Mesquita (2009), da obra de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) e do pesquisador Cesar Migliorini (2005) e dos pesquisadores Felipe Freitas (2007) e César Guimarães (2006) da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais.

Pretendemos ao final deste estudo, apontar caminhos para as possibilidades de reflexões acerca do ethos que o cinema documental brasileiro contemporâneo, certamente, oferece.

Antes de partirmos para nossa análise, como conclusão prévia, consideramos que é por meio dessa nova ordem documental que os pesquisadores da linguagem (sobretudo do ethos) se vêem obrigados a se confrontarem com o que há de mais peculiar no discurso: o improvável.

## 2. Desenvolvimento

### 2.1 O singular

Antes de falarmos do documentário contemporâneo, é preciso que retrocedamos um pouco para as produções nacionais modernas. Segundo Lins e Mesquita (2008), referem-se às produções dos anos de 1960 e 1970, de curta ou média metragens e circulação restrita, realizadas, sobretudo, por documentaristas ligados ao Cinema Novo<sup>3</sup>.

Esses filmes, segundo defendem as autoras, abordam criticamente problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas nos quais emergem as minorias brasileiras (o “outro de classe”). Nesse contexto, “dar voz ao outro” desconhecido torna-se questão importante para o cineasta, e a entrevista torna-se um procedimento privilegiado. A “voz do povo” é um elemento presente, mas ela não é ainda o elemento central da narrativa. Esta voz é mobilizada, sobretudo, para a obtenção de informações que apoiavam os documentaristas na estruturação do discurso argumentativo, base da produção.

Ainda segundo as autoras, entre as conseqüências estéticas desse sistema de produção estariam a dominância do verbalizável sobre as outras formas de discurso; a fraca capacidade de transformação de situações reais mutáveis (todos os dias essa realidade é assim?); a repetição daquela mesma configuração espacial da entrevista e a ausência de relação entre os personagens (presos, cada um, em seu tempo e seu espaço e centrados na relação cineasta e entrevistado).

---

<sup>2</sup> Cf. em [www.caoguimaraes.com.br](http://www.caoguimaraes.com.br)

<sup>3</sup> Segundo Leite (2005), a fase do cinema nacional intitulado como Cinema Novo correspondeu aos anos de 1962 a 1969, em plena Ditadura Militar brasileira. Os diretores ligados a essa fase assumiram uma posição de vanguarda ao trazer para suas produções a discussão dos grandes problemas sociais brasileiros. Geralmente à margem dos esquemas industriais de produção, as produções do Cinema Novo eram feitas “com uma câmera na mão, e muitas ideias na cabeça”. Segundo o autor, apesar do limitado público que suas produções atingiam, seu maior legado foi o envolvimento dos segmentos mais intelectualizados da sociedade brasileira na problematização das questões nacionais.

Lins e Mesquita (2008) fazem menção a Jean Claude-Bernadet (2003), que, no seu livro “Cineastas e imagens do povo” (1985), classifica tais produções como “documentários sociológicos”. Para Claude-Bernadet, esse tipo de produção se atém à dicotomia cineasta-objeto. Além do mais, estão centradas em temáticas relacionadas à experiência do “outro de classe” com a representação fetichista e sacralizada do outro, sem que se estabeleça um diálogo. “Tudo o que diz o pobre vale. Não vamos contradizer o pobre, que isso implicaria uma colaboração com os mecanismos de opressão – entrevistado pobre é um tanto sacralizado” (LINS, C. MESQUITA, C. 2008 p. 30 *apud* J-C Bernadet, 2003. p. 295)

Para Lins e Mesquita (2008), já na década de 1970 vieram as primeiras produções que mudaram a ordem dos “documentários sociológicos”. Tais produções, explicam, buscaram promover o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso. O “outro de classe” torna-se sujeito da produção de sentido sobre sua própria experiência.

As décadas de 1980/1990 marcam a fase contemporânea do documentário brasileiro. Suas produções se vêem obrigadas a estabelecerem uma relação incontornável com a mídia (sobretudo a televisão). Também é nesse período que emergem o que Lins e Mesquita (2008) intitulam “documentário dispositivo” que, em síntese, remetem à criação, pelo cineasta, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas. Trata-se da maquinação de uma lógica que institui condições, regras e limites, para que o documentário aconteça.

As autoras pontuam que também é da ordem do artifício (da maquinação) produzir, nessas produções, encontros para serem filmados ou seguir pessoas por um determinado período. Questionam o porquê das produções documentais não brotarem do que é espontâneo e natural, com suas pessoas e situações autênticas “são, sim, gerados pelo mais ‘puro’ artifício, na acepção literal da palavra: ‘processo ou meio através do qual se obtém um artefato ou objeto artístico’, segundo o Dicionário Aurélio” (Lins e Mesquita, 2008. P. 58)

As novas produções do cinema documental contemporâneo buscam uma dimensão mais plástica e mantêm certa atenção com os parâmetros de imagem, em um cruzamento com a videoarte e as artes plásticas. Destacando as produções mineiras, Lins e Mesquita (2008) afirmam que tais produções parecem se produzir na encruzilhada entre a experimentação formal e a linguagem (em convergência com procedimentos das artes contemporâneas) e os desafios postos pelo relacionamento com o “outro” (mais próprios à tradição documental).

Para Lins (2009) o documentário enquanto campo de prática diversificada tem contaminado diferentes estéticas e se infiltrado cada vez mais em múltiplos domínios das artes visuais “adquirindo uma nobreza artística que lhe foi recusada ao longo da história”

Lins (2009) defende ainda que o alcance do dispositivo fílmico ligado às artes é outro. Entende que tais artistas que estabelecem este diálogo retomam uma espécie de “maquinaria da incitação” que impõe outra lógica; uma forma que permite o deslocamento das visões estabelecidas (próprias das produções que se preocupam com o registro do “real), criando novas maneiras de ver e ser. Dessa forma, para a autora, possibilitam a experimentação de outras sensações, narrativas, de espaço e de temporalidade.

A estudiosa entende ainda que os dispositivos ligados a arte inovam por sua dimensão reflexiva que deixa claro no contrato com o espectador seu caráter de artefato (onde estão explícitas as regras do jogo). A produção se estabelece dessa forma como um convite à experimentação e a reflexão. O filme não resolve o mundo, não o interpreta; ao contrário, abre para o espectador um campo de possibilidades, uma multiplicidade de sentidos, forçando-o a pensar.

Já o pesquisador César Guimarães (2006) fala da importância dos estudos sobre os documentários que têm cedido à noção de representação eleita como principal valor da

figuração identitária – individual e coletiva – para tomar a singularidade como figura lógica e estética e dar conta da aparição do homem ordinário<sup>4</sup> no filme documentário.

Para o autor, tais produções oferecem a esses homens sem qualidade a possibilidade de fixação em uma particularidade determinada, além da chance de exibição do que lhe é peculiar “o parecer simultâneo de suas múltiplas faces, a impropriedade de seu rosto, a comunicabilidade pura de sua fala, irreduzível a uma proposição ou a um conteúdo determinado”. (2006 p. 41)

O estudioso afirma ainda que para o documentário, o modo de construção ou de captura das diferenças é decisivo e vital para que tais produções inventem novos processos de abordagem do sujeito filmado e para que este escape da mera condição de objeto e alcance uma enunciação singular. Guimarães (2006) defende o abandono de abordagens contextualizadoras no qual a fala surgia minimizada (em sua potência de instituição de sentidos) em favor da adoção de recursos expressivos que singularizam a experiência dos sujeitos filmados, fazendo valer a dimensão racional do encontro entre realizador e personagem, bem como maior duração dos atos de fala dos entrevistados ou dos parceiros da conversação.

## 2.2 Documentário e mídia

Muito além do enquadramento próprio das produções destinadas às salas de cinema e os festivais, as imagens as imagens documentais atravessam atualmente as produções audiovisuais na TV, disponíveis na internet e nos dispositivos móveis de comunicação (como os celulares).

Segundo Lins e Mesquita (2008), desde o início dos anos de 1980 é possível identificar sinais da relação do documentário com algo que incontornavelmente ele teria que se confrontar: a mídia.

As autoras estabelecem uma relação entre as imagens da TV que, nos anos pós-ditadura, mostravam um país harmonioso e higienizado e as imagens trazidas pelos documentários da época, voltadas para grupos sociais até então invisíveis. Foi na década de 1980 que os temas sociais passaram a fazer parte das produções jornalísticas, conquistando um público cada vez maior.

Hoje, segundo Para Lins e Mesquita (2008), esses temas comumente associados a um tipo de jornalismo que faz da miséria um espetáculo midiático. No centro da narrativa, o sujeito e uma extrema variedade nas formas de suas aparições e representações.

Evidentemente, poderíamos aqui apresentar uma série de teorias de como se dá essa representação do sujeito ordinário nos programas de TV, dos pontos e contrapontos dessa aparição e da problematização acerca dessa.

Para não correremos o risco de nos perdermos no meio de um emaranhado de percepções e para não fugirmos aqui do nosso objetivo de trabalho, nos manteremos na mesma linha teórica do tópico acima. Neste momento é para nós, importante discorrer sobre a inserção das imagens documentais nos dispositivos midiáticos e, por conseqüência, seus sujeitos.

---

<sup>4</sup> Guimarães (2006) usa essa terminologia a partir da obra de Michel de Certeau (1996) para que definia o homem ordinário como aquele que lhe é negado o que lhe é próprio. Para Certeau (1993 p. 44), quando um caráter identificador é atribuído a este homem, este vem de um movimento exterior a ele; por estratégias de inscrição em seu lugar, de suas maneiras de fazer cotidianas. “Os modos de caminhar pela cidade e habitá-la, os diversos usos do consumo, todas as práticas do espaços da casa e seu entorno, enfim, todas aquelas aquelas características que caracterizam a arte do fraco, e que hoje ganham a figura de uma heterogeneidade de massa: a atividade cultural dos não produtores de cultura”.

Para Guimarães (2006) essa inserção do sujeito ordinário nas narrativas documentais da TV apresenta, à fruição do público, identidades multi-localizadas e dispersas no espaço. O autor defende que a circulação incessante da informação, no afã de transmitir o fato em tempo real combinadas com as estratégias onipresentes do espetáculo (que surpreendentemente se infiltraram nos mais diversos gêneros televisivos, como os *realitys*) compõem um circuito ardiloso para quem procura salvar a realidade exterior.

O autor considera que, talvez nunca como antes, os homens ordinários alcançaram tamanha exposição. Fala ainda da ameaça de que este sujeito seja confundido com um qualquer (comum, genérico) mergulhado em seu cotidiano atroz, sob a figura um tanto vaga das classes populares. Muito mais do que um produto de representações sociais, o cinema para Guimarães (2006) é analisador dos sistemas de representação que sustenta novas crenças, valores e práticas compartilhadas.

Já Lins e Mesquita (2008), a partir de Ivana Bentes (1994) fala de um deslocamento de uma cultura cinematográfica utópica e modernista para uma cultura audiovisual que nos forma, que nos fornece visões de mundo, modelos de ação, formas de conduta, expressão e vocabulário. No entanto, a autora defende que este não é uma formação dominante mas um processo heterogêneo e “em negociação permanente”.

Nele, está inserido o sujeito e a forma como diz de si. Lins e Mesquita (2008) defendem que esses aspectos da cultura midiática contemporânea produzem situações insólitas onde indivíduos desprovidos de uma educação formal revelam uma consciência notável a respeito da sua imagem pública. Para as autoras, esses sujeitos exibem uma sabedoria intuitiva do que pode “funcionar” em uma entrevista; um estado de coisas que deve ser levado em conta. Tratam ainda de um confronto entre um tipo de exibicionismo do sujeito filmado, indissociável do voyeurismo do espectador, que transformou-se, hoje, em um imperativo de alguns documentários. “Filmar hoje é, portanto, entrar em um turbilhão de imagens, imiscuir-se no fluxo midiático das representações, confrontar-se com uma espécie de ‘meio-ambiente’ contemporâneo”. (Lins e Mesquita, 2008. p. 46)

### 2.3 O ethos

Todas essas mudanças na forma de representação do cinema direto nos apontam para a necessidade de nos aprofundarmos nos estudos acerca do ethos.

Longe de considerar que não há mais nada a se teorizar sobre o essa construção, propomos trabalhar, conforme sugere Maingueneau (2009) com a dimensão mais “intuitiva” do termo e sua proximidade com o ato de linguagem. Aquela que não reduz a problemática do ethos à interpretação dos enunciados e sua simples decodificação. Tampouco, aos discursos descontextualizados da cena da enunciação.

Dentro dessa abordagem, validamos aqui as dificuldades de conceituação da própria noção de ethos apontadas pelo autor, bem como a perplexidade da elaboração dessa construção mobilizadora da percepção e da afetividade do intérprete que extrai as informações do seu contexto sócio-histórico-cultural (além do material lingüístico que dispõe) como condição para a emergência de um ‘efeito de ethos’.

Maingueneau (2009) abre o questionamento sobre quais os elementos do quadro da comunicação influenciam a construção do ethos pelo destinatário, e em qual proporção o fazem. Vem também do estudioso o entendimento de que o reaparecimento dos estudos sobre a noção de ethos (que datavam dos anos 1960 a 1980) foram impulsionados pelos discursos inseridos nos meios audiovisuais (cita como exemplo a publicidade) e o processo de persuasão onde se inscrevem. Questiona, então, o que está para a problemática do discurso, em jogo com a noção de ethos hoje?

Agregamos a esta indagação a designação da visão de ethos dialogal trazida por Auchilin (2001). O autor considera o ethos como uma noção de ordem prática cujo o valor essencial é preciso ressaltar. “Por trás de uma aparente simplicidade, o ethos é o ar, tom, estilo daquele ou aquela que fala. É como o locutor se diferencia da maneira pelo qual ele se vê”. (Auchilin, 2001. p. 201)

O estudioso ainda defende que a noção de ethos remete a pontos de vista distintos. Especificamente: no imaginário daquele que fala (na relação entre a aparência que ele de fato imagina adquirir e que ele, sujeito, de fato adquire) e na experiência do intérprete (que tende a identificar no falante o que vê). “O valor prático-didático ao longo do termo ethos, se existe um, reside no questionamento dessa identidade imaginária e nas relações que resultam disso” (Auchilin, 2001. p. 203)

Essa noção, defende, não é construída exclusivamente dos atributos do locutor, e sim exterior a eles. É construído a partir de atributos que o locutor “se vê revestido” e que são passíveis de variar em substancialidade e encarnação conforme os usos e concepções e experiências afetivas do destinatário.

Outras contribuições importantes que, julgamos, precisam ser consideradas em nossos estudos se referem à relação entre ethos e estereotipia.

Buscamos aqui duas concepções diferenciadas da noção de estereótipo trazidas inicialmente por Amossy (2005). Segundo o que defende, todo ato de palavra implica na construção de um ethos: representação de si baseada nas crenças, competências linguísticas e enciclopédicas de cada um. Tal representação por sua vez nos chega imbricada em uma representação coletiva cristalizada, fruto do processo de estereotipagem no qual a enunciação se apóia e, por sua vez, contribui para reforçar e transformar.

Já Patrick Charaudeau (2006) propõe uma abordagem que derruba a concepção de estereótipo ligada a termos como clichês, lugares comuns, idéias recebidas, entre outros termos que, defende, são ditos de formas repetitivas e que acabem se fixando e descrevendo uma caracterização de forma simplista e generalizante.

Parte da premissa de que “todo julgamento do outro é, ao mesmo tempo, um revelador de si”<sup>5</sup> (CHARAUDEAU, 2006. p. 49). O autor defende a recuperação da noção de estereótipo não como um conceito, mas como um mecanismo de sentido responsável pela transformação da realidade em um real significante que engendra formas de saber da realidade social.

Charaudeau (2006) defende ainda a adoção do termo imaginários sócio-discursivos (distanciado da noção de imaginário como algo que não existe, inventado) como um modo de apreensão do mundo que nasce da mecânica das representações sociais constituintes da significação dos objetos do mundo, os fenômenos que produzem, seus componentes responsáveis pela transformação da realidade em real significante. Tais imaginários configuram um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-emocional através da intersubjetividade das relações humanas que se depositam na memória coletiva e que, segundo o que entendemos, está intimamente ligada à noção de estereótipo.

### 3. A análise

“Rua de Mão Dupla” obedece a uma nova proposta estética do documentário contemporâneo. A produção se apresenta como uma espécie de documentário-jogo ligado à trajetória de Cao como artista plástico e que, em um primeiro momento, foi apresentado como vídeo-instalação na 25ª Bienal Internacional de São Paulo<sup>6</sup>, também em 2002.

<sup>5</sup> “*Tout jugement sur l'autre est en même temps révélateur de soi [...]*”. Livre tradução.

<sup>6</sup> Cf. em [http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/artistas/cao\\_guimaraes.jhtm](http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/artistas/cao_guimaraes.jhtm) acesso em 18.09.2009

A produção propõe que pessoas que não se conheciam trocassem de casa durante 24hs. Como uma câmera na mão, cada personagem “intruso” poderia explorar o universo domiciliar de seu anfitrião ausente. Ao final da experiência, cada participante testemunharia sobre a imagem que construiu do seu *outro* a partir do que experimentou (e filmou).

Em “Rua de Mão Dupla”, o jogo provoca um deslocamento do olhar da câmera para o *outro*, obedecendo a uma segunda tendência das produções documentais contemporâneas por formas que propõem “dar câmera e voz ao *outro*”. Ao mesmo tempo, imprime um deslocamento em relação a essa voz que atravessa a voz do documentário. Ao alterar a direção do dispositivo cinematográfico, o documentário pede que o participante se volte não para si, mas para o *outro* que se inscreve na tessitura do registro fílmico.

São 75 minutos de produção editados em três blocos (20, 25 e 30 minutos respectivamente). Com a tela dividida ao meio são exibidas ao espectador simultaneamente as imagens e sons feitos pelos integrantes divididos duplas. Ao final, assistimos aos depoimentos de cada membro da dupla com a tela ainda partida ao meio. De um lado o *eu* e de outro lado o *outro*. Para o pesquisador Felipe Freitas (2007), o que mais impressiona no filme é a carga de ‘exposição de si’ contida nos discursos (imagens e depoimentos), teoricamente, sobre os outros.

No mesmo estudo, a pesquisadora Consuelo Lins (apud Freitas, 2007. p. 64) acredita que a estratégia do cineasta dribla o movimento de auto *mise em scène* através do qual a pessoa filmada ajusta sua própria atuação diante da câmera de acordo com a representação de si que visa produzir. Segundo defende, a mudança de foco do “eu” para o “outro” faz com que o sujeito fique “menos atento” a autocontroles para produzir imagens que desejamos de nós mesmos.

Para o pesquisador César Migliorin (2005), em Rua de Mão dupla, cada um constrói a imagem de si sendo como “alguém que já é”; que não parte do zero e não está atrás de um catálogo midiático (nem sendo estudado pelo outro). Para o autor, existe um movimento cíclico onde cada um está ali construindo mutuamente uma imagem do outro em uma continuidade e na elaboração de um processo que não termina.

Como uma última contribuição que nos vale aqui citar, Freitas (2007) defende que, na produção, as imagens são dessociáveis da presença de seus autores porque seu significado depende intrinsecamente do contexto no qual foram produzidas. Dessa forma, defende, o que inicialmente nos é apresentado como uma conjunto de leituras despreparadas e preconceituosas sobre o outro, resulta em um aparelho espetacular que nos remete ao trabalho ativo de interpretação dos personagens por parte do espectador “e nos revela que nosso olhar também pode estar tão despreparado e domado por discriminações” (FREITAS, 2007. P. 77)

Em seu artigo intitulado “Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea”, Lins (2009) estabelece uma relação da produção com os estereótipos. Para a autora, relacionamos de várias formas o que vemos, ouvimos e sentimos e realizamos mentalmente, de forma natural. Se isso for feito diante de uma câmera, certamente revelará que ‘estamos’ não no conteúdo do que falamos ou pensamos; mais na alta carga de subjetividade expressa na nossa relação com o outro e com o mundo.

Para a autora, a produção mostra o quão encharcados de memórias e afeições corporais é o nosso olhar sobre o mundo. Também, o quanto enraizados estamos a determinadas maneiras de ver e sentir.

#### 4. Considerações

Conforme descrito anteriormente, o desafio desta proposta foi discutir como o cinema documental brasileiro contemporâneo (pós década de 1980) apresenta novas possibilidades de construção ethótica (imagens de si), por meio das suas novas propostas estéticas e narrativas.

Nosso esforço aqui foi apresentar algumas contribuições teóricas que nos apontam caminhos para as possibilidades de análise que se desenham na relação entre as construções ethóticas e uma nova ordem de expressão estética e discursiva das atuais produções documentais brasileiras.

Atualmente, nossa pesquisa se debruça sobre uma (das várias) possibilidades de estudo do ethos a partir do universo aqui apresentado, especificamente, a investigação do fenômeno de construção simultânea da imagem de si (ethos) e da imagem do *outro* - o que, intitulamos como ethos de mão dupla ou ethos bidirecional, em alusão a nosso corpora.

Não temos aqui condições de apresentar resultados mais profundos de análise pelo fato de nossa pesquisa estar em uma fase primária de construção. No que tange ao ethos de mão dupla, acreditamos que o esforço por sua identificação e pelas formas como esse se apresenta dentro de uma abordagem nova, contemporânea instaura possibilidades de análise difíceis de delimitar sem um estudo aprofundado - pela imprecisão da concepção do fenômeno em si das possibilidades que pode apresentar. No entanto, acreditamos na força dessa nova concepção para os estudos da linguagem, sobretudo do ethos, enquanto proposta (e desafio) de pesquisa.

#### 5. Referências

- AMOSSY, Ruth (org). *Imagens de si no Discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- AUCHILIN, Antonie. *Ethos e experiência do discurso: algumas observações*. In: MARI, H, MACHADO, I.L., MELLO, R (orgs). *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD – Núcleo de Análise do Discurso. FALE/UFMG, 2001. p. 201-225.
- CHARAUDEAU, P. *Les stéréotypes c'est bien, les imaginaires, c'est mieux*. In: \_\_\_\_\_. *Stéréotypes, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et "mise en scène"*. Tome 4: Langages et discours. Actes du Colloque International de Montpellier (Université Montpellier III). Jun./2006. Paris: L'Harmattan, 2006. p 49-63. Dir. Henri Boyer.
- FREITAS, Felipe Alves de. *O homem ordinário com a câmera na mão*. Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007. p. 34-77.
- GUIMARÃES, César. *A singularidade como figura lógica e estética no documentário*. Alceu. Revista de Comunicação, cultura e política. v. 7, n. 13, jul./dez.2006. p. 38-48.
- LINS, Consuelo. MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- LINS, C. *Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea*, in: Kátia Maciel (org.) *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009, pg. 327-340
- MAINGUENEAU, Dominique. *A propósito do ethos*. In: MOTTA, A. SALGADO, L (orgs). *Ethos Discursivo*. São Paulo: Editora Contexto, 2008. p. 11-29.
- MIGLIORIN, C. *O dispositivo como estratégia narrativa*. Digitagrama: Revista acadêmica de Cinema. Rio de Janeiro, 2005. vol. 3 Disponível em <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp> acesso em 19.10.2009
- RUA DE MÃO DUPLA*. Direção: Cao Guimarães. Belo Horizonte, 2002. 1 DVD (75min.), son., color., legendado.