



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



**A INTERTEXTUALIDADE COMO ESTRATÉGIA ARGUMENTATIVA: AS IMAGENS  
DISCURSIVAS DOS REALIZADORES DO 1º FESTIVAL DO MINUTO DA UFS**

FLÁVIO PASSOS SANTANA

São Cristóvão  
2022

FLÁVIO PASSOS SANTANA

**A INTERTEXTUALIDADE COMO ESTRATÉGIA ARGUMENTATIVA: AS IMAGENS  
DISCURSIVAS DOS REALIZADORES DO 1º FESTIVAL DO MINUTO DA UFS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS) como requisito avaliativo para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos Linguísticos;  
Linha de pesquisa: Descrição e análise linguística, sob a orientação da Profa. Dra. Geralda de Oliveira Santos Lima e a coorientação da Profa. Dra. Marcia Regina Curado Pereira Mariano.

São Cristóvão  
2022

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

S232i Santana, Flávio Passos.  
A intertextualidade como estratégia argumentativa: as imagens discursivas dos realizadores do 1º Festival do minuto da UFS/ Flávio Passos Santana; orientadora Geralda de Oliveira Santos Lima. – São Cristóvão, SE, 2022.  
176 f.; il.

Tese (doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2022.

1. Intertextualidade. 2. Curta-metragem. 3. Retórica. I. Lima, Geralda de Oliveira Santos, orient. II. Título.

CDU 81'16

FLÁVIO PASSOS SANTANA

**A INTERTEXTUALIDADE COMO ESTRATÉGIA ARGUMENTATIVA: AS IMAGENS  
DISCURSIVAS DOS REALIZADORES DO 1º FESTIVAL DO MINUTO DA UFS**

Texto de Defesa apresentado e aprovado em \_\_\_\_ de \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Geralda de Oliveira Santos Lima  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)  
Orientadora

---

Profa. Dra. Marcia Regina Curado Pereira Mariano  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)  
Coorientadora

---

Profa. Dra. Vanda Maria da Silva Elias  
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)  
Membro Externo à Instituição

---

Profa. Dra. Elza Ferreira Santos  
Instituto Federal de Sergipe (IFS)  
Membro Externo à Instituição

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)  
Membro Interno à Instituição

---

Prof. Dr. Antônio Ponciano Bezerra  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)  
Membro Interno à Instituição

*Dedico este trabalho a todas as pessoas que acreditam na ciência e lutam por ela.*

## AGRADECIMENTOS

O processo de escrita de uma tese não é uma tarefa fácil. É preciso muito esforço, muita dedicação e muita compreensão daqueles que nos apoiam e torcem pela nossa vitória. E quando uma pandemia surge no meio desse processo, um mar de insegurança e dúvidas assolam a nossa cabeça. Entregar este trabalho pronto é uma grande vitória em meio a tantas incertezas e pensamentos negativos que surgiram durante a sua construção; mas quando se tem um sonho, a gente precisa, mesmo diante de tantos percalços, ser o mais forte possível e seguir em frente. E eu não conseguiria sozinho se não tivesse tido a ajuda de várias pessoas.

Primeiramente, agradeço ao meu companheiro, Thiago Braga, pela paciência e pelas palavras de incentivo durante os meus períodos de crise e, também, por ter abdicado momentos de lazer juntos, enquanto eu estava envolvido com a escrita.

Agradeço aos meus pais, José Martins e Vera Lúcia, por sempre frisarem que o melhor caminho a seguir é estudar. Também agradeço às minhas irmãs Cris, Kely e Ianne pela nossa união e pelo nosso amor.

Agradeço imensamente à Márcia Mariano que sempre acreditou em mim e me mostrou o caminho para eu me tornar um profissional competente e dedicado. Foi graças à Márcia que eu me apaixonei pela pesquisa científica e pelo curso de Letras.

Agradeço, também, à Geralda, minha orientadora, por ter me acolhido tão bem quando eu cheguei ao Campus de São Cristóvão, por ser uma mãezona para todos os seus alunos e por todos esses anos de supervisão.

Agradeço aos membros da Comissão Examinadora de Qualificação e Defesa desta tese os quais me ajudaram a construir um texto melhor: Antônio Ponciano Bezerra, Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz, Elza Ferreira Santos e Vanda Maria Elias.

Não posso me esquecer dos meus amigos que sempre se preocuparam comigo e com o andamento da minha escrita durante esses anos: Jeferson Rodrigues, Nicaelle Viturino, Flávio Oliveira, Viviane Tavares, Tenório, Antonielle Menezes, Diane Santana, Dani Lins, Helen Klieber, Lorena Puebla, Timo, Dayane Alves, Carla Andréa, Adelmo Pelágio, Maria Emília,

Lilian França, Flávia Ferreira, Anderson Frasso, Michelle Reis, Yasmine Fernandes, Bárbara Werner, Carla Karine, Ilnara, Márcio Carvalho, Daniela Sá, Tomas, Giuseppe Rubino, Jadson, Phellipe, Cíntia Rosane, Jéssica Viana, Tatiane Mendonça, Aldilene Paiva, Gabriele Paiva, Larissa Paiva, Albanir Paiva, Juliana Nobre, Allan Paiva, Thiago Nascimento, Flávia Paffer, Katarina Cândido, Vinícius Albert, Taís Braga, Alexandre Braga, Guilherme Braga, Henrique Braga, Filipe Braga, Ivana Amorim, Adriana Braga, e Thiago Bezerra.

Também agradeço aos meus ex-alunos da Universidade Federal de Sergipe, quando fui professor substituto e professor voluntário.

Agradeço à Fundação de Apoio à Pesquisa e à Inovação Tecnológica do Estado de Sergipe (FAPITEC/SE) por me conceder a bolsa de doutorado entre os anos de 2019-2022. Ela foi fundamental para eu conseguir me dedicar com mais afinco à minha pesquisa e entregar este trabalho.

Por fim, agradeço imensamente ao Presidente Luiz Inácio Lula da Silva e à Presidenta Dilma Vana Rouseff por terem investido na educação e na pesquisa durante os seus mandatos. Foi por meio do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI) que eu tive a oportunidade de cursar uma Universidade Federal (Campus Alberto Carvalho - Itabaiana/SE) e, por meio do Programa de Bolsas de estudo, pude ser bolsista no PIBIC, no Mestrado e no Doutorado.

Muitíssimo Obrigado!

## RESUMO

O objetivo basilar deste trabalho consiste em investigar como a intertextualidade pode ser utilizada como uma estratégia argumentativa para a construção do ethos/imagens discursivas dos realizadores do 1º Festival do MINUTO, que teve como tema *Estação Vigilância*. Assim sendo, alvitrei-me a: i) analisar as relações intertextuais utilizadas nesses curtas e como elas dialogam entre si; ii) observar como se dão os ethé de seus realizadores em torno do que se entende por *Estação Vigilância*; iii) discutir as principais abordagens teóricas acerca dos estudos da Retórica e Argumentação no que concernem ao ethos e, também, sobre as discussões que giram em torno da intertextualidade atualmente. Para tanto, aglutinei interdisciplinarmente aportes teóricos de diversos campos do saber: A Retórica Clássica (ARISTÓTELES [384-322 a. C.] 2011); a Nova Retórica (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA [1958] 2005); a Linguística Textual (KOCH, 2002, 2009), (KOCH; ELIAS, 2009, 2006, 2016), (KOCH; CUNHA-LIMA, 2011), (GENETTE, 1986), (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008), (MOZDZENSKI, 2012, 2013); os Estudos da Argumentação (AMOSSY, 2005, 2018), (MAINGUENEAU, 2005, 2020); e a Linguagem Cinematográfica (XAVIER, 2012), (PADOVAN, 2001), (MARTIN, [1955] 2005), (METZ, 1972). Os *corpora* analisados são compostos por 7 dos 24 curtas-metragens do Festival. A partir da amostra, realizei um estudo de caráter qualitativo, investigando sentidos produzidos nos planos e nos movimentos da câmera conforme Moletta (2009) e Xavier (2012); utilizando o método analítico de Mozdzenski (2012), acerca do contínuo forma e função da intertextualidade, observei como se construía o encaixamento do ethos por meio do ethos representado e do ethos representante (MAINGUENEAU, 2020). Mediante a análise, a minha hipótese foi constatada: o uso de intertextos se dá de forma eficaz quando utilizada na construção de sentidos em curtas-metragens, bem como cria uma imagem discursiva positiva e qualificada de seus realizadores, pois se mostram conhecedores dos clássicos do cinema e da filosofia e, também, inovadores, no sentido de criar múltiplos sentidos por meio das diversas relações intertextuais apresentadas.

**Palavras-chave:** Curta-metragem. Intertextualidade. Ethos. Estratégia Argumentativa. Festival do MINUTO.

## ABSTRACT

The main objective of this work is to investigate how intertextuality can be used as an argumentative strategy for the construction of the ethos/discursive images of the directors of the 1st Festival do MINUTO, whose theme was *Estação Vigilância*. Therefore, I propose to: i) analyze the intertextual relations used in these shorts and how they dialogue with each other; ii) observe how the éthé of its directors develop around what is meant by the surveillance station; iii) to discuss the main theoretical approaches about the studies of Rhetoric and Argumentation regarding the ethos and, also, about the discussions that revolve around intertextuality today. To this end, I brought together interdisciplinary theoretical contributions from different fields of knowledge: Classical Rhetoric (ARISTOTLE [384-322 b.C.] 2011); the New Rhetoric (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA [1958] 2005); Textual Linguistics (KOCH, 2002, 2009), (KOCH; ELIAS, 2009, 2006, 2016), (KOCH; CUNHA-LIMA, 2011), (GENETTE, 1986), (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008), (MOZDZENSKI, 2012, 2013); the Studies of Argumentation (AMOSSY, 2005, 2018), (MAINGUENEAU, 2005, 2020); and Cinematographic Language (XAVIER, 2012), (PADOVAN, 2001), (MARTIN, [1955] 2005), (METZ, 1972). The *corpora* analyzed are composed of 7 of the 24 short films of the Festival. Based on the sample, I carried out a qualitative study, investigating meanings produced in the planes and movements of the camera according to Moletta (2009) and Xavier (2012); using Mozdzenski's (2012) analytical method on the continuous form and function of intertextuality, I observed how the embedding of the ethos was constructed through the represented ethos and the representative ethos (MAINGUENEAU, 2020). Through the analysis, my hypothesis was confirmed: the use of intertexts is effective when used in the construction of meanings in short films, as well as creating a positive and qualified discursive image of its directors, as they are knowledgeable of the classics of the cinema and philosophy, and also innovative, in the sense of creating multiple meanings through the various intertextual relationships presented.

**Keywords:** Short film. Intertextuality. Ethos. Argumentative Strategy. Festival do MINUTO.

## RESUMEN

El objetivo principal de este trabajo es investigar cómo la intertextualidad puede ser utilizada como estrategia argumentativa para la construcción del ethos/ imágenes discursivas de los directores del 1º Festival do MINUTO, cuyo tema fue *Estação Vigilância*. Por lo tanto, propongo: i) analizar las relaciones intertextuales utilizadas en estos cortos y cómo dialogan entre sí; ii) observar cómo se desarrolla el éthé de sus directivos en torno a lo que se entiende por estación de vigilancia; iii) discutir los principales enfoques teóricos sobre los estudios de Retórica y Argumentación en torno al ethos y, también, sobre las discusiones que giran en torno a la intertextualidad en la actualidad. Para ello, reuní aportes teóricos interdisciplinarios de diferentes campos del saber: Retórica Clásica (ARISTÓTELES [384-322 a.C.] 2011); la Nueva Retórica (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA [1958] 2005); Lingüística Textual (KOCH, 2002, 2009), (KOCH; ELIAS, 2009, 2006, 2016), (KOCH; CUNHA-LIMA, 2011), (GENETTE, 1986), (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008), (MOZDZENSKI, 2012, 2013); los Estudios de Argumentación (AMOSSY, 2005, 2018), (MAINGUENEAU, 2005, 2020); y lenguaje cinematográfico (XAVIER, 2012), (PADOVAN, 2001), (MARTIN, [1955] 2005), (METZ, 1972). Los *corpora* analizados están compuestos por 7 de los 24 cortometrajes del Festival. A partir de la muestra realicé un estudio cualitativo, investigando los significados producidos en los planos y movimientos de la cámara según Moletta (2009) y Xavier (2012); utilizando el método analítico de Mozdzenski (2012) sobre la forma continua y la función de la intertextualidad, observé cómo se construía la incrustación del ethos a través del ethos representado y el ethos representativo (MAINGUENEAU, 2020). A través del análisis se confirmó mi hipótesis: el uso de los intertextos es efectivo cuando se utiliza en la construcción de significados en los cortometrajes, además de crear una imagen discursiva positiva y calificada de sus directores, en tanto conocedores de los clásicos del cine y filosofía, y también innovador, en el sentido de crear múltiples significados a través de las diversas relaciones intertextuales presentadas.

**Palabras clave:** Cortometraje. Intertextualidad. Ethos. Estrategia Argumentativa. Festival do MINUTO.

## ABSTRAIT

L'objectif principal de ce travail est d'étudier comment l'intertextualité peut être utilisée comme stratégie argumentative pour la construction de l'ethos/images discursives des directeurs du 1er Festival do MINUTO, dont le thème était *Estação Vigilância*. Je propose donc de: i) analyser les relations intertextuelles utilisées dans ces courts métrages et comment elles dialoguent entre elles; ii) observer comment l'éthé de ses dirigeants se développe autour de ce que l'on entend par poste de surveillance; iii) discuter des principales approches théoriques sur les études de la Rhétorique et de l'Argumentation concernant l'ethos et, aussi, sur les discussions qui tournent autour de l'intertextualité aujourd'hui. Pour cela, j'ai réuni des contributions théoriques interdisciplinaires issues de différents champs de connaissance: Rhétorique classique (ARISTOTE [384-322 av. J.-C.] 2011); la Nouvelle Rhétorique (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA [1958] 2005); Linguistique Textuelle (KOCH, 2002, 2009), (KOCH; ELIAS, 2009, 2006, 2016), (KOCH; CUNHA-LIMA, 2011), (GENETTE, 1986), (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008), (MOZDZENSKI, 2012, 2013); les Études de l'Argumentation (AMOSSY, 2005, 2018), (MAINGUENEAU, 2005, 2020); et Langage cinématographique (XAVIER, 2012), (PADOVAN, 2001), (MARTIN, [1955] 2005), (METZ, 1972). Les *corpora* analysés sont composés de 7 des 24 courts métrages du Festival. Sur la base de l'échantillon, j'ai réalisé une étude qualitative, explorant les significations produites dans les plans et les mouvements de la caméra selon Moletta (2009) et Xavier (2012); en utilisant la méthode d'analyse de Mozdzenski (2012) sur la forme et la fonction continues de l'intertextualité, j'ai observé comment l'encastrement de l'ethos se construisait à travers l'ethos représenté et l'ethos représentatif (MAINGUENEAU, 2020). Grâce à l'analyse, mon hypothèse a été confirmée: l'utilisation des intertextes est efficace lorsqu'elle est utilisée dans la construction de sens dans les courts métrages, ainsi que dans la création d'une image discursive positive et qualifiée de ses réalisateurs, car ils connaissent les classiques du cinéma et la philosophie, et aussi innovante, dans le sens de créer de multiples significations à travers les différentes relations intertextuelles présentées.

**Mots clés:** Court métrage. Intertextualité. Ethos. Stratégie Argumentativa. Festival do MINUTO.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: .....	19
Figura 2: .....	37
Figura 3: .....	45
Figura 4: .....	48
Figura 5: .....	49
Figura 6: .....	50
Figura 7: .....	50
Figura 8: .....	57
Figura 9: .....	59
Figura 10: .....	59
Figura 11: .....	60
Figura 12: .....	105
Figura 13: .....	109
Figura 14: .....	110
Figura 15: .....	111
Figura 16: .....	117
Figura 17: .....	118
Figura 18: .....	119
Figura 19: .....	121
Figura 20: .....	122
Figura 21: .....	123
Figura 22: .....	124
Figura 23: .....	127
Figura 24: .....	128
Figura 25: .....	130
Figura 26: .....	130
Figura 27: .....	131
Figura 28: .....	131

Figura 29: .....	133
Figura 30: .....	136
Figura 31: .....	137
Figura 32: .....	137
Figura 33: .....	141
Figura 34: .....	141
Figura 35: .....	142
Figura 36: .....	143
Figura 37: .....	143
Figura 38: .....	144
Figura 39: .....	145
Figura 40: .....	147
Figura 41: .....	148
Figura 42: .....	148
Figura 43: .....	150

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: .....	43
Quadro 2: .....	76
Quadro 3: .....	160

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: .....	103
Gráfico 2: .....	103
Gráfico 3: .....	104
Gráfico 4: .....	108
Gráfico 5: .....	112
Gráfico 6: .....	125
Gráfico 7: .....	134
Gráfico 8: .....	139
Gráfico 9: .....	146
Gráfico 10: .....	149

## SUMÁRIO

<b>PREPARATIVOS: ARRUMANDO AS MALAS .....</b>	<b>19</b>
A TRAJETÓRIA SOBRE ESTA VIAGEM .....	20
BREVES CONSIDERAÇÕES DA VIAGEM .....	25
ROTEIRO DE VIAGEM .....	26
<b>SEÇÃO 1. DECOLANDO NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E NA ROTA METODOLÓGICA .....</b>	<b>32</b>
1.1 DESBRAVANDO A LINGUAGEM DO CINEMA .....	32
1.2 O PERCURSO DO AUDIOVISUAL EM SERGIPE .....	52
1.3 A JORNADA DOS CURTAS-METRAGENS .....	55
1.4 VISITANDO O CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL E O FESTIVAL DO MINUTO .....	62
1.5 PERCORRENDO O ITINERÁRIO METODOLÓGICO.....	73
<b>SEÇÃO 2. SOBREVOANDO OS ESTUDOS RETÓRICOS.....</b>	<b>79</b>
2.1 CAMINHANDO SOBRE A CONCEPÇÃO DA RETÓRICA, A SUA DECADÊNCIA E O SEU NOVO PARADIGMA .....	79
2.2 INDO EM DIREÇÃO AO ETHOS NOS ESTUDOS DISCURSIVOS .....	83
2.3 OS POSSÍVEIS TRILHOS DO ETHOS ENCAIXADO.....	87
<b>SEÇÃO 3. ATERRISSANDO NA LINGUÍSTICA TEXTUAL: AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS .....</b>	<b>91</b>
3.1 ATRAVESSANDO AS PERCEPÇÕES SOBRE A INTERTEXTUALIDADE .....	91
3.2 SITUANDO A INTERTEXTUALIDADE NA PERSPECTIVA SOCIOCOGNITIVA.....	94
3.3 INTERTEXTUALIDADE: TRAJETOS E PERSPECTIVAS .....	96
3.4 O RUMO DA INTERTEXTUALIDADE: O CONTÍNUO .....	102
3.5 O ACESSO DA INTERTEXTUALIDADE COMO UMA ESTRATÉGIA ARGUMENTATIVA .....	113
<b>SEÇÃO 4. CHECK OUT DOS CURTAS: ANÁLISE.....</b>	<b>116</b>

4.1 <i>MINA</i> : O ETHOS DO DENUNCIADOR .....	116
4.2 <i>BRASIL, 1984</i> : O ETHOS POLÍTICO .....	126
4.3 <i>COOKIES</i> : O ETHOS CÔMICO .....	134
4.4 <i>QUANDO SE OLHA PARA DENTRO</i> : O ETHOS REFLEXIVO .....	139
4.5 <i>PANÓPTICO</i> : O ETHOS HISTORICISTA .....	146
4.6 <i>PORTÃO DAS ÁGUAS</i> : O ETHOS VISIONÁRIO .....	149
4.7 <i>BABÁ ELETRÔNICA</i> : O ETHOS TRANSGRESSOR .....	152
<b>REPERCUSSÕES DA VIAGEM E RECOMENDAÇÕES .....</b>	<b>157</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>167</b>
<b>ANEXO I .....</b>	<b>173</b>

*A jornada do herói consiste primeiramente na realização de uma jornada para encontrar o tesouro representado pelo nosso verdadeiro Self e, em seguida, na volta ao ponto de partida para dar nossa contribuição no sentido de ajudar a transformar o reino - e, ao fazê-lo, transformar a nossa própria vida. Embora a procura propriamente dita seja repleta de perigos e armadilhas, ela nos oferece uma grande recompensa: a capacidade de sermos bem-sucedidos no mundo, o conhecimento dos mistérios da alma humana, a oportunidade de encontrar e de expressar nossos dons sem iguais no mundo e de viver em harmonia com as outras pessoas.*

(Pearson)

## PREPARATIVOS: ARRUMANDO AS MALAS

Câmeras vigiando, computadores roubando os dados dos usuários, celulares invadidos por *hackers*, o Estado monitorando todos os cidadãos, imagens íntimas “vazadas” na internet, assédio velado no ambiente de trabalho, máquinas impondo regras estruturais, jovens reféns das redes sociais, racismo estrutural...

Figura 1: Imagens dos curtas: *Segurança*; *Brasil, 1984*; *Rastro*; *Babá eletrônica*; *Carne Crua*; *Ninguém é cego*.



Fonte: Festival do MInuto

Esses são alguns dos assuntos discutidos nos curtas-metragens participantes do 1º Festival do MINUTO da UFS<sup>1</sup>, os quais compõem os *corpora* desta tese. Apesar de ter tido como tema *Estação Vigilância*, os curtas em questão apresentaram diversas manifestações de sentidos acerca do assunto proposto, as quais tornam um material relevante no que concerne aos estudos da linguagem. Além da riqueza de sentidos, a presença de fatores de intertextualidade nos títulos dos audiovisuais e, também, no desenrolar das narrativas (câmeras espalhadas, celulares filmando acidentes, manipulação de dados) podem ser entendidos como recursos fundamentais para a compreensão dos textos. A variedade de artifícios simbólicos acerca do tema (vigilância sanitária, sociedade modulada), também, tornam esses audiovisuais um relevante material de pesquisa, o qual nos leva a analisar a construção do ethos e/ou ethé<sup>2</sup> dos alunos do curso de Cinema e Audiovisual da UFS e as suas visões de mundo.

#### A TRAJETÓRIA SOBRE ESTA VIAGEM

O meu histórico sobre os estudos da Velha e da Nova Retórica e a perspectiva do ethos vem de uma longa caminhada. Iniciou-se na graduação, quando eu ainda era bolsista do PIBIC<sup>3</sup>, em 2012. O projeto<sup>4</sup> “Desvendando Itabaiana<sup>5</sup>: análise das imagens discursivas<sup>6</sup> dos Caminhoneiros”, desenvolvido pela professora Dra. Marcia Mariano, tinha como objetivo analisar materiais criados por escritores itabaianenses com o intuito de observar quais os possíveis ethé desses cidadãos. Nesse projeto, analisamos algumas edições da Revista *OMNIA*<sup>7</sup>, tendo como foco o modo como o orador se mostrava em suas reportagens e como era criada a imagem dos moradores locais. No ano seguinte, realizamos a parte II do projeto,

---

<sup>1</sup> Link do Dropbox para ter acesso ao vídeo do Festival do MINUTO <https://www.dropbox.com/s/l2zc31gfu18egf5/Festival%20do%20MINUTO%20UFS.mp4?dl=0>

<sup>2</sup> Entendido como o plural do termo ethos.

<sup>3</sup> Programa de Bolsas de Iniciação Científica.

<sup>4</sup> Esse projeto ganhou o Prêmio Destaque da Iniciação Científica 2013 (UFS) pelo desenvolvimento e apresentação em pôster.

<sup>5</sup> Itabaiana fica a 60 km da capital, Aracaju. E possui um dos campi da Universidade Federal de Sergipe, onde realizei a minha graduação em Letras-Língua Portuguesa.

<sup>6</sup> Entendemos “imagens discursas” como sinônimo para o termo ethos.

<sup>7</sup> Revista impressa (hoje extinta) editada e publicada pelo itabaianense Robério Santos.

dessa vez, analisando o ethos no romance memorialista *Os Tabaréus do Sítio Saracura*, de Antônio Saracura, um renomado escritor itabaianense.

Aqui, faço um adendo acerca da importância da profa. Marcia Mariano na minha trajetória acadêmica. Foi ela quem me apresentou os estudos Retóricos e Argumentativos, pelos quais me apaixonei antes mesmo de iniciar a pesquisa sob a sua orientação, em 2012. Além dos dois anos de PIBIC, tive a honra de ser seu orientando no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), em 2015. Apesar de na época do Mestrado ela ainda não fazer parte do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), a convidei, em consonância com a profa. Geralda Lima, para ser minha coorientadora. O mesmo convite aconteceu quando ingressei no Doutorado, pois, apesar de nesse período ela já fazer parte do Programa, não podia orientar doutorandos. É relevante apontar, ainda, que foi Marcia quem sugeriu Geralda como minha orientadora na Pós-Graduação, pois, nesse momento, eu não a conhecia.

Ainda na graduação, fui convidado pela professora Dra. Christina Ramalho para participar do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos<sup>8</sup>, compondo o Grupo de Trabalho *Olhares Textuais e Discursivos do epos<sup>9</sup> popular brasileiro*, coordenado pela professora Dra. Marcia Mariano. À época, desenvolvemos o trabalho *A construção de imagens discursivas na valorização e no resgate da cultura itabaianense*. Anos depois, trabalhando em uma Faculdade na cidade de Tobias Barreto/Se, desenvolvi a pesquisa *A revelação do ethos tobiense na literatura de cordel*.

Com o fim da graduação, em 2015, e a necessidade da criação do TCC, resolvi analisar um *corpus* pouco trabalhado dentro dos estudos linguísticos (o curta-metragem), a partir da perspectiva da Semiótica Discursiva, sob a orientação da profa. Marcia Mariano. Como eu pretendia ingressar na Pós-Graduação, utilizei-me do arsenal de conhecimentos adquiridos durante os anos de Iniciação Científica para a criação do projeto que submeti à seleção do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, propondo analisar “[...] *a construção de imagens discursivas de Aracaju e de aracajuanos em dois curtas-metragens*” produzidos por sergipanos: *Xandrilá* e *Madona e a cidade paraíso*.

---

<sup>8</sup> CIMEEP. <https://www.cimeep.com> Último acesso em 20 de janeiro de 2019.

<sup>9</sup> Relativo ao gênero épico ou epepeia.

Ao ingressar no mestrado, expandi a interdisciplinarização do meu trabalho, tendo em vista que a minha orientadora, professora Dra. Geralda Lima, em seus estudos, parte de uma perspectiva sociocognitiva e interacional, utilizando como suporte teórico-analítico a Linguística de Texto (doravante LT), que tem se tornado, na atualidade, um domínio transdisciplinar, em que os linguistas do texto buscam, cada vez mais, esmiuçar, analisar, explicar minuciosamente essa entidade multifacetada (KOCH, 2002). Por conta disso, resolvi voltar o meu olhar para o modo como a intertextualidade se realiza nos curtas-metragens.

Durante esse percurso, fui integrado ao Grupo de Pesquisa LETTEC<sup>10</sup>, tendo como líder a Profa. Geralda Lima e composto por parceiros/as focados/as em pesquisas a partir de abordagens que envolvem diversos aportes teóricos, como os do discurso, da cognição, da referenciação, da intertextualidade, da retórica, os quais discutem em favor do texto como um objeto dinâmico e complexo, na interface com as novas tecnologias, tendo em vista a complexidade das práticas sociais da linguagem. Nesse ínterim, também fui convidado pela Profa. Dra. Isabel Azevedo<sup>11</sup> a integrar o Grupo de Estudos GPARA<sup>12</sup>, que produz e divulga trabalhos sobre a aplicação da linguagem em quadros teóricos e metodológicos voltados para a Retórica, a Argumentação e o Discurso. Recentemente, fui inserido no grupo de Estudos Retóricos e Argumentativos<sup>13</sup> (ERA) que estuda os efeitos persuasivos da linguagem no discurso.

No tocante a esta pesquisa, a minha proposta inicial é observar como a intertextualidade se mostra uma estratégia argumentativa eficaz na construção do ethos, tendo em vista que em minha Dissertação de Mestrado percebi indícios desse fenômeno, no entanto, não tive tempo suficiente de aprofundá-los. Por isso, agora, nesta Tese de Doutorado, parto da análise do ethos de alunos do curso de Cinema e Audiovisual da UFS tomando como foco a presença de relações intertextuais e como elas se apresentam nos curtas desenvolvidos por eles. Para tanto, recorro à LT, que subjaz uma perspectiva sociocognitiva, e a maioria das

---

<sup>10</sup> Laboratório de Estudos em Texto e Tecnologia.

<sup>11</sup> Professora do Departamento de Letras Vernáculas da UFS (Campi São Cristóvão).

<sup>12</sup> Grupo de Pesquisas em Argumentação e Retórica Aplicadas.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.estudosretoricos.com.br/index> Último acesso em: 20 de junho de 2021.

propostas analítico-descritivas dessa disciplina tem afirmado que dentro de um texto<sup>14</sup> encontramos sempre um intertexto "que faz parte da memória social ou coletiva ou da memória discursiva do interlocutor" (KOCH, 2009, p. 146), e a sua fonte pode ou não estar explícita, pois, como dizem Koch e Elias (2021 [2016]), p. 39), “em nossas práticas comunicativas, recorremos a textos que se cruzam e se entrecruzam em novas e variadas combinações”. Esse pensamento vai ao encontro dos argumentos de Blühdorn (2009, p. 208). Para ele “[...] a intertextualidade é um componente constitutivo da compreensão de texto. Toda compreensão textual é, ao mesmo tempo, uma etapa e um resultado da aquisição individual de línguas, ou seja, da vivência e da memorização do macrotexo”.

No que tange às estratégias argumentativas, Mariano (2013) declara que essas se dão, via representações semióticas, tanto no nível narrativo quanto no nível discursivo dos textos<sup>15</sup>. No narrativo, estão ligadas mais especificamente ao percurso da manipulação – quando um destinador visa a induzir um destinatário a uma mudança, a uma ação. Essa indução pode ocorrer de diversas maneiras, contudo, todas elas têm como finalidade levar o outro a entrar em conjunção ou disjunção com determinados objetos de valor, tidos como algo importante para o destinador e/ou para o destinatário. Dentre as estratégias utilizadas para esse fim, o fator de intertextualidade seria, de acordo com essa autora, uma estratégia argumentativa pertencente ao nível narrativo do texto, em que o destinador convocaria um coadjuvante, por meio de relações intertextuais, para manipular o destinatário. No caso da nossa análise, esse destinatário são os espectadores dos curtas.

De acordo com Aristóteles (2011 [384-322 a. C]), o ethos pode ser entendido como a imagem que o orador constrói de si no discurso. E para que isso ocorra, não é preciso que ele fale sobre si mesmo, pois isso será constatado por meio de suas competências linguísticas, do seu estilo e da sua ideologia apresentada no texto (AMOSSY, 2005). Maingueneau (2005) também se debruça sobre esse estudo e, para ele, o ethos pode ser associado à cena da enunciação. Mais recentemente, Maingueneau (2020) apresentou a possibilidade de estudar o

---

<sup>14</sup> Lima (2008), com base em Koch e Cunha (2005), defende a ideia de que a construção e compreensão de textos dependem do conhecimento partilhado, que se torna fundamental para que os sujeitos possam decidir o tipo de informação que pode ser explicitada e o que deve permanecer implícito.

<sup>15</sup> De acordo com a Semiótica Discursiva greimasiana.

ethos no teatro levando em consideração duas cenas de enunciação em que uma se encaixa na outra provocando o encaixamento por meio do ethos representado e do ethos representante.

Vale ressaltar que, quando propus o projeto de doutorado, não tinha um *corpus* definido, a sua escolha se deu a partir da disciplina *Metodologia em Cinema e Interdisciplinaridade* oferecida pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) da UFS e ministrada pela Profa. Dra. Lilian França. Por meio de conversas sobre os projetos dos alunos da turma, ela me sugeriu a análise dos curtas-metragens do 1º Festival do MINUTO que estava sob sua organização, em 2018. Assim sendo, levando em consideração esses apontamentos, apresento a questão central que norteou a nossa pesquisa: *a intertextualidade pode ser entendida como uma estratégia argumentativa eficaz na construção das imagens discursivas dos realizadores do Festival do MINUTO?* Para compreender essa indagação maior, outras se abrem:

- (i) como esses alunos utilizaram as relações intertextuais em suas produções?;
- (ii) quais sentidos puderam ser (des)construídos a partir da análise entre textos específicos?;
- (iii) o que, talvez, pôde levar esses alunos a escolherem determinados intertextos?;
- (iv) o que essas relações intertextuais puderam dizer sobre o ethos desses alunos nos curtas?

Especificamente, foquei o olhar nas temáticas apresentadas nos curtas selecionados, além de observar a relação de intertextualidade com textos outros para elucidar como as imagens discursivas são concretizadas. Tive, também, o propósito de estudar como esses alunos se mostraram em suas produções, de que lugar partiram os seus interesses e de que forma apresentaram isso para seu público.

Em visto disso, acredito que, além de ocorrer uma contribuição significativa para os estudos Linguísticos, sobretudo, os argumentativos e os intertextuais, haverá uma divulgação científica do que está sendo produzido no PPGL da UFS, na área dos estudos linguísticos, em interface com o Curso de Cinema e Audiovisual, também da UFS, para além do ambiente

acadêmico. Com efeito, espero que os resultados da análise provoquem uma reflexão acerca da consideração de utilizar a intertextualidade para constituir o(s) ethos/ethé, tendo em vista que as escolhas feitas na construção dos nossos textos dizem muito a respeito daquilo que nós somos e/ou queremos demonstrar.

## BREVES CONSIDERAÇÕES DA VIAGEM

Este trabalho está dividido em quatro momentos. No primeiro, tomei como norte os apontamentos desenvolvidos acerca da linguagem cinematográfica e o seu poder de persuasão, baseando-me em Bernardet (1985), Barthes (1986), Martin (2005 [1955]) e Xavier (2012). Vale frisar que esses dois últimos autores foram fundamentais para a elaboração dos quadros relativos aos planos e aos ângulos da câmera. Esses elementos são essenciais para a nossa compreensão e análise dos dados, pois, acreditamos que o olhar analítico-descritivo para esses fenômenos nos guia para uma construção de sentidos eficaz. Com base em Padovan (2001) e Molleta (2009), apresentamos o que se entende sobre curtas-metragens; já para abordar as produções visuais em nosso estado, recorremos a Moreno (1988). Ainda, exponho o curso de Cinema e Audiovisual, as transformações que ocorreram no decorrer do tempo e o que se espera de seus egressos. Além disso, aproveito para falar sobre o Festival do MINUTO, sua estrutura, seu edital e construo uma síntese de cada curta. Nessa seção também apresento o viés metodológico e o critério estabelecido para a escolha dos curtas-metragens analisados.

Na seção dois, discuto e problematizo a importância das questões persuasivas e argumentativas nos estudos linguísticos, apontando, principalmente, a Retórica de Aristóteles (2011 [384-322 a. C.]) e a Nova Retórica desenvolvida por Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]). Vale lembrar que por constituir parte da base de nossa pesquisa, essas abordagens se encontram em constante diálogo em nossa análise. Além de abordar a perspectiva do encaixamento do ethos desenvolvida por Maingueneau (2020) e que adoto como critério de análise neste trabalho.

Na seção três, apresento as questões referentes à Intertextualidade, parti dos estudos de Kristeva (1974b), percorri a proposta de Genette (2010 [1986]) Koch (2002), Koch, Bentes e Cavalcante (2008); Koch e Elias (2021 [2006, 2009, 2016]); e Mozdzenski (2012; 2013), na

medida em que todo texto pode retomar outros textos, o que acaba evidenciando uma analogia entre o seu interior com o seu exterior. Esse percurso teórico foi definido por eu acreditar que ele possibilite compreender como esse elemento se mostra uma estratégia argumentativa eficaz e como as imagens discursivas presentes nos curtas foram criadas.

Analiticamente, é possível dizer que o método de Mozdzenski (2012), juntamente com a ajuda do quadro que desenvolvi sobre os planos e os movimentos, foi crucial para entender como a intertextualidade é desenvolvida, visto que essa abordagem deu respaldo para o entendimento desse conceito como estratégia argumentativa.

Por sua vez, na seção quatro apresento a análise geral dos curtas-metragens. Nesse momento, percebi uma grande tendência para um ethos voltado à denúncia de três amplas questões sociais: 1) o discurso da inferioridade da mulher; 2) o discurso contra os padrões impostos pela sociedade; 3) e o discurso vigilante da modernidade. Para tanto, analisamos os curtas: *Brasil, 1984*; *Cookies*; *Portão das Águas*; *Babá Eletrônica*; *Panóptico*; *Mina*; e *Quando se olha para dentro*.

Vale salientar que na análise observei como o uso dos intertextos interferiram na composição dos sentidos. Até porque o Festival não pretendia avaliar os curtas em alguma disciplina, mas escolher os ‘melhores’ para receber os prêmios de acordo com os critérios estabelecidos no edital. Além do mais, é importante deixar claro que os alunos estão sendo tomados aqui como os enunciadores/oradores, que não correspondem aos sujeitos empíricos, mas constituem os sujeitos discursivos, que se formam e se mostram (por meio do ethos) em suas produções.

## ROTEIRO DE VIAGEM

De acordo com Padovan (2001), os curtas-metragens sempre foram relevantes para o nosso cinema, e isso ocorre pelo fato de, geralmente<sup>16</sup>, sua produção não necessitar de um alto custo, se comparado com os longas-metragens, o que acabou sendo uma das suas principais características, além de sua pequena duração na tela.

---

<sup>16</sup> Existem curtas mais caros que longas-metragens.

Além disso, ainda com base em Padovan (2001), os curtas passaram a representar o modo de pensar do povo brasileiro, tanto por serem falados em português como também por retratarem questões nacionais<sup>17</sup>. No entanto, esse tipo de audiovisual foi duplamente menosprezado: primeiro, por não se adaptar aos longas-metragens, tidos como modelo comercial; segundo, pelo abandono das distribuidoras de filmes nacionais, daí a sua desvalorização.

Por conta da utilização do ethos como um dos principais conceitos norteadores desta pesquisa, é necessário trazer o conceito de Retórica, por isso faço uma breve apresentação para entender um pouco sobre essa disciplina.

A Retórica surgiu no século V a.C., na cidade de Siracusa, e teve seu estudo priorizado até o século XIX. Aristóteles (2011[384-322 a.C.]), um dos principais responsáveis pela sistematização da Retórica, afirma que podemos entendê-la como

[...] a faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para criar a persuasão. Nenhuma outra arte possui tal função. Toda outra arte pode instruir e persuadir acerca do assunto que lhe é próprio. [...] Quanto à retórica, todavia, vemo-la como o poder, diante de qualquer questão que nos é apresentada, de observar e descobrir o que é adequado para persuadir (2011 [384-322 a.C.], p. 44-45).

Apesar de a Retórica ter sido relacionada à persuasão desde sua origem, os estudos retóricos, no século XIX, passaram a ser desvalorizados, em razão de a arte retórica ter se resumido ao estudo das figuras, que seriam responsáveis por discursos apenas floridos, sem nenhum conteúdo. Mas, no ano de 1958, Chaïm Perelman, filósofo de Direito e um dos mais importantes teóricos da Retórica do século XX, juntamente com sua colega de trabalho, Lucie Olbrechts-Tyteca, escreveram o *Tratado da Argumentação: a nova retórica*; a partir de então os estudos retóricos foram atualizados. Vale mencionar que, nesse mesmo ano, Toulmin (2003 [1958]) lançou o livro *The uses of argument*<sup>18</sup>, também retomando os estudos aristotélicos.

---

<sup>17</sup> Padovan (2001) salienta que esse tipo de filmagem, juntamente com a propaganda, socorreram os produtores de cinema no período entre 1968-1984, pois muitos cineastas não precisaram trabalhar na televisão ou passar a produzir longas, visto que estes são trabalhos que viviam em crise.

<sup>18</sup> Os usos do argumento, em português.

Do mesmo modo, vale frisar que, apesar de o *Tratado da Argumentação* abordar os estudos acerca da argumentação, os seus autores não mencionam a palavra *ethos*, embora este seja um termo que vem sendo discutido entre vários diálogos com diversas teorias do discurso. Acerca desse conceito, Aristóteles (2011 [384-322 a.C.]) propôs o conhecido triângulo aristotélico, composto pelo *ethos*, *pathos* e *logos*. Sendo o *ethos* entendido como a imagem que o orador constrói de si por meio de seu discurso, o *pathos* relacionado às paixões desencadeadas no auditório por meio do discurso do orador e o *logos* equivalente ao próprio discurso. Lembrando que, por constituir um triângulo, essas partes se complementam e uma não existe sem a interferência da outra.

Nesse viés, é possível dizer que o orador e o auditório da Retórica equivalem, nos estudos da enunciação, ao enunciador e ao enunciatário. Da mesma forma, nessas duas abordagens, trata-se não dos autores/falantes e dos leitores/ouvintes reais, mas sim implícitos. Deste modo, o *ethos* (relativo àquele que fala/escreve) pode ser entendido como uma imagem discursiva do orador construída no texto; assim como o *pathos*, outro meio de persuasão apontado por Aristóteles (2011, [384-322 a.C]) (relativo ao ouvinte/leitor), constitui uma imagem discursiva, porém, do auditório. Em vista disso, Fiorin (2008), levando em consideração os estudos enunciativos de Benveniste (1989 [1974]) e relacionando-os aos estudos do *ethos* aristotélico, afirma que este fenômeno:

[...] explicita-se na enunciação enunciada, ou seja, nas marcas deixadas na enunciação. Portanto a análise do *ethos* do enunciador nada tem de psicologismo que, muitas vezes, pretende infiltrar-se nos estudos discursivos. Trata-se de apreender um sujeito construído pelo discurso e não uma subjetividade que seria a fonte de onde emanaria o enunciado, de um psiquismo responsável pelo discurso. O *ethos* é a imagem do autor, não o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito (FIORIN, 2008, p. 139).

Além disso, Fiorin (2008) esclarece que, ao falar em *ethos* do enunciador, está se referindo a ator e não actante da enunciação, visto que Greimas e Courtés (2013 [1993], p. 44) definem ator como “obtido pelo procedimento de *debrayage* (*débrayage*) e de *embrayage* - que remetem diretamente à instância da enunciação”.

Como existem três níveis enunciativos (enunciador, narrador e interlocutor) e a análise do ethos é construída com base no ator da enunciação, devemos esclarecer quem são esses atores. Para Fiorin (2008), o ethos do interlocutor é a imagem discursiva do personagem de uma obra; já o ethos do narrador diz respeito a uma obra singular; o ethos do enunciador, por sua vez, é obtido ao analisar a obra de um autor – nos curtas, esse enunciador pode ser entendido como os seus realizadores.

Nessa mesma linha, Maingueneau (2005), em um artigo do livro *Imagens de si no discurso*, organizado por Ruth Amossy, traz o conceito de ethos dito e ethos mostrado; o primeiro significando aquilo que o enunciador diz ser; o segundo, relacionando ao que ele mostra ser, depreendido por indícios deixados no texto, no modo de dizer. Nesta pesquisa, como foi dito na seção anterior, adoto a visão estabelecida por Maingueneau (2020, p. 48) acerca do fenômeno encaixamento do ethos. Apesar de seu estudo estar associado ao teatro, ele nos diz que essa ideia “está presente em todos os tipos de textos, com funções e efeitos variadíssimos”, o que nos possibilita utilizá-lo sob a perspectiva do cinema.

Essa marcação constante na materialidade textual, que assinala a presença de uma imagem discursiva, também é desenvolvida em Beth Brait (2012), ao explicitar o conceito de estilo proposto por Bakhtin (2015 [1992]). Trazendo a noção de estilo, ela nos diz

[...] o estilo é o homem, dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa (2012, p. 93).

Com isso, quer-se dizer que o estilo de um autor é perpassado pela imagem que este tem do seu ouvinte, como se eles fossem indissociáveis – produção e recepção do discurso, respectivamente. Mariano (2013), por seu turno, também reflete sobre a relação entre a pessoa e o seu grupo e mostra que, como somos sujeitos sociais, ao enunciarmos, construímos não apenas um ethos individual, mas, além disso, um ethos social, que vai nos rotular como pertencentes a um determinado grupo social, pois, por meio de nosso discurso, serão refletidos a ideologia, os valores e a cultura desses indivíduos.

Como nos diz Sobral (2012, p. 24), o sujeito, ao dizer algo, “diz de uma certa maneira dirigindo-se a alguém”, sendo que o modo de ser desse alguém acaba interferindo na maneira que esse sujeito<sup>19</sup> diz, na escolha dos itens lexicais utilizados. Ao mesmo tempo, postula que “Dizer é dizer-se”: isto é, na medida em que enunciamos, criamos uma imagem de nós e, a partir dessa imagem, os outros nos reconhecem.

Retomando a chamada Neorretórica, esta se deu pela junção dos fundamentos retóricos com outras áreas. Esse tipo de estudo destaca a argumentação no nosso dia a dia e defende que a argumentação é um fato inerente a todos os tipos de discursos. Assim sendo, torna-se também um campo de estudo aplicável à investigação aqui pretendida, qual seja: a análise dos curtas.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]) afirmam que para se conseguir a eficácia de um discurso é necessária a adesão dos espíritos, alcançada a partir das estratégias argumentativas utilizadas. Levando em consideração essa ideia e pelo modo como os intertextos se mostraram eficazes na construção das imagens discursivas em nossa dissertação de mestrado, apresentamos como a Linguística Textual entende a intertextualidade.

A LT defende a ideia de que dentro de um texto encontramos sempre um intertexto "que faz parte da memória social ou coletiva ou da memória discursiva do interlocutor" e a sua fonte pode ou não estar explícita (KOCH, 2009, p. 146).

Com base nesses apontamentos, podemos dizer que todo texto possui uma relação com textos outros e não há um discurso primeiro. Assim, a finalidade de trazer a intertextualidade para a nossa pesquisa se dá pelo fato de as histórias dos curtas, os seus títulos, os seus temas, os seus personagens poderem remeter a textos já conhecidos por nós, fazendo com que seja possível estabelecer uma intertextualidade explícita. Visto que, no dizer de Filho e Hissa (2018, p. 14) “somos capazes de fazer essas associações porque trabalhamos cognitivamente a partir das pistas co(n)textuais, ou seja, usamos nossa capacidade intelectual para estabelecer as relações textuais explícitas e implícitas”.

Para tanto, Bentes, Cavalcante e Koch (2008), em *Intertextualidade: diálogos possíveis*, elencam diversos tipos de intertextualidade e os exemplificam. Apesar de as autoras

---

<sup>19</sup> Sujeito aqui é entendido com o definem Greimas e Courtés (2013 [1993], p.488) [...] como um actante, cuja natureza depende da função na qual se inscreve.

criarem diversas nomenclaturas, nosso trabalho terá como base, como já mencionamos, o quadro analítico de Mozdzenski (2012), que não entende a intertextualidade como blocos fechados, mas como um processo contínuo em relação à forma e à função.

Nesse ínterim, podemos entender a intertextualidade como sendo mecanismos persuasivos, alocados no interior da argumentação, na medida em que o orador faz uma seleção dos intertextos para serem utilizados em seu texto; a fim de marcar presença naquilo que é enunciado, no intuito, inclusive, de criar uma comunhão com seu auditório, tendo em vista alcançar seus objetivos por meio da interação pela linguagem.

No tocante à análise, esta foi composta de 7 dos 24 curtas-metragens do Festival, essa seleção foi realizada levando em consideração procedimentos que serão apresentados na seção da Metodologia. Para a sua efetuação, analisei os sentidos produzidos nos planos e nos movimentos da câmera conforme Moletta (2009) e Xavier (2012); utilizando o método analítico de Mozdzenski (2012), acerca do contínuo forma e função da intertextualidade, observei como se construía o encaixamento do ethos por meio do ethos representado e do ethos representante (MAINGUENEAU, 2020).

Mediante a análise, a minha hipótese foi constatada: o uso de intertextos se dá de forma eficaz quando utilizada na construção de sentidos em curtas-metragens, bem como cria uma imagem discursiva positiva e qualificada de seus realizadores, pois se mostram conhecedores dos clássicos do cinema e da filosofia e, também, inovadores, no sentido de criar múltiplos sentidos por meio das diversas relações intertextuais apresentadas.

## SEÇÃO 1. DECOLANDO NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E NA ROTA METODOLÓGICA

Esta seção é dividida em três momentos, neles apresento os sentidos da linguagem na perspectiva do cinema, a sua valorização no mundo atual, as produções no estado de Sergipe, a visão do curso de Cinema e os procedimentos metodológicos adotados na análise deste trabalho. No primeiro momento, investigo a visão da linguagem no campo do audiovisual e o modo como nós, estudiosos dessa área, podemos aglutinar essas ideias para a construção de um olhar linguístico-cinematográfico.

No segundo momento, exponho acontecimentos do audiovisual no estado de Sergipe e o contexto histórico da época. A seção 1.3 fica responsável em apresentar o conceito e as características acerca do curta-metragem; a seção 1.4 aborda o curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe, além de apresentar o Festival do MINUTO e o material que compõe nossos *corpora*.

No seu último momento, discorro sobre a metodologia adotada: o surgimento da ideia de trabalhar com elementos do cinema; os problemas enfrentados e as suas implicações; de que forma consegui acesso ao material final; o processo de procura das teorias e as dúvidas que surgiram durante a pesquisa. Além, claro, defino o método analítico aplicado na análise dos curtas-metragens e os possíveis efeitos de sentidos que eles suscitaram.

### 1.1 DESBRAVANDO A LINGUAGEM DO CINEMA

*Fazer cinema ou vídeo não é simplesmente escrever uma boa ação dramática e captar a imagem na cena, é preciso também editá-la e montá-la com coerência e sensibilidade – inserir efeitos sonoros, compor uma trilha musical, trabalhar o som direto, escolher a melhor transição de uma imagem para outra e a melhor montagem das ações, encontrar efeitos para aumentar a dramaticidade e mudar o ritmo geral ou de uma cena etc.*  
Molleta

De acordo com Xavier (2012), a concepção acerca do léxico “imagem” é entendida como imitação, algo semelhante. Logo, podemos dizer que a imagem de um livro não é um livro realmente, mas sim algo que é semelhante ao livro. É por esse motivo que o estudioso afirma que a imagem fotográfica é simultaneamente um índice e um ícone de acordo com aquilo que ela representa. Para tanto, a imagem “significa, em sua primeira acepção, algo visualmente semelhante a um objeto ou pessoa real. Neste sentido, especificamente negativo - no sentido de que a fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo - a fotografia é uma imagem” (XAVIER, 2012, p. 17).

Alicerçados nisso, podemos entender que a imagem fotográfica apresenta as características daquilo que é indicado. Xavier (2012) afirma que o fato de a fotografia ter sido vista como uma "celebração do *realismo*" fez com que a imagem em movimento se intensificasse ainda mais. Como se sabe, o filme é a junção de diversas fotografias e a relação entre elas será definida pelos dois exercícios fundamentais na constituição do filme, que são a filmagem e a montagem. A primeira está relacionada ao modo como o que foi captado será feito; já a segunda diz respeito a qual será a maneira como as imagens obtidas serão combinadas.

Diante das questões apresentadas, existe, também, a ideia da "impressão da realidade", que, segundo Xavier (2012), é responsável por apresentar os meios que decidem a chamada "objetividade visual" de acordo com a cultura que domina a sociedade em questão. Isso quer dizer que a reprodução fotográfica é "objetiva" pelo fato de ela ser a consequência de um instrumento feito para atestar a "noção ideológica de objetividade visual". Sendo assim, a "impressão de realidade" no cinema é

[...] a celebração de uma forma ideológica de representação do espaço-tempo elaborada historicamente [...] cumpriria basicamente o papel de legitimação ou naturalização, do discurso da burguesia, carregando consigo uma ideologia específica: aquela que nega a representação enquanto representação e procura dar a imagem como se ela fosse o próprio mundo concreto (XAVIER, 2012, p. 152).

Em contrapartida, Metz (1981) diz que o cinema não passa de uma metáfora para o procedimento de camuflagem que engana o sujeito<sup>20</sup>. Para esse autor, os recursos cinematográficos são responsáveis por delimitar as condições do sujeito e sua posição na linguagem cinematográfica, dando a impressão de que ele é o centro de tudo e que é por meio dele que as imagens passam a ter sentido.

Metz (1972) ainda defende a ideia de que o cinema causa uma sensação de nos encontrarmos perante uma situação real, causando no espectador um vínculo afetivo como se estivesse participando, de fato, da narrativa. Para defender seu ponto de vista, o estudioso apresenta uma lei da psicologia, a qual entende que, ao percebermos o movimento, este é visto como real, por isso as pessoas assemelham o cinema à realidade. Para Metz (1972, p. 23) “no cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento”.

Para tanto, vale salientar que a câmera atinge apenas certo campo de visão (seu enquadramento), porém, pela sua lente é possível oferecer uma "ilusão de profundidade". Assim, o "espaço cinematográfico" acaba sendo constituído por dois espaços distintos: o interior e o exterior ao enquadramento. Com base nisso, o enquadramento em determinado objeto é capaz de mostrar a presença de todo o espaço externo que se encontra fora da tela. Vale salientar que esse fator não acontece em um quadro (pintura), pois ele tende a concentrar o espaço para o seu interior; já a tela (cinema) tende a expandir. É por esse motivo que Bazin (1970) define o quadro como sendo centrípeto e a tela centrífuga.

Diante disso, pode-se dizer que o movimento é o grande responsável por essa diferenciação entre a pintura e o cinema, isso porque as imagens na tela se movem de dentro para fora e de fora para dentro, e têm a sua duração. Além disso, o movimento que a câmera sofre é um elemento fundamental para a criação de expansão, isso acaba dando ênfase na sensação de que existe um mundo do outro lado, provocando a possibilidade de se ter vários pontos de vista sobre determinado acontecimento.

Apoiado nesse pensamento, vale destacar a ideia de manipulação, algo fundamental no cinema, pois como se tira uma imagem de cada vez, o realizador escolhe a maneira como elas

---

<sup>20</sup> O termo sujeito nessa concepção de Metz (1972) diz respeito ao espectador enquanto ser do mundo.

serão postas. É por isso que Xavier (2012) define a montagem como o lugar da "perda de inocência", porque é neste momento que a cena é montada, tendo em vista a finalidade que se deseja causar no auditório.

Como se convencionou ver um filme sendo constituído de sequências (partes menores que são marcadas pela sua função e pela sua posição na narrativa), as quais são formadas por cenas marcadas pelo espaço e pelo tempo, ter-se-á, em seguida, a decomposição do filme em planos, termo alcunhado de decupagem. Cada plano se refere a cada tomada de cena, é "um segmento contínuo da imagem". Pelo fato de o plano se referir a um ponto de vista específico, tendo em vista o objeto que está sendo filmado, a decupagem passa a ter outro sentido: mostrar a disposição particular da câmera, levando em consideração a sua relação com o objeto (XAVIER, 2012).

De acordo com o autor, o processo de decupagem leva em consideração os diversos pontos de vista que seguem regras para continuar tendo uma semelhança com o real e possam causar o efeito de impressão de realidade. O estudioso também afirma que o mais correto seria tratar de decupagem/montagem pelo fato de, na prática, uma anteceder a outra, na medida em que a decupagem está voltada para o momento de elaboração do roteiro e a montagem diz respeito aos cortes e às colagens dos pedaços que já foram filmados. Além disso, ele entende que

Fazer cinema praticamente confunde-se com traduzir em imagens, dar expressão visual a uma representação da consciência que, atentamente, observa o mundo que a rodeia. É daí que parte a sua ideia de tema, a seu ver o ponto de partida fundamental para a construção do roteiro, base para a realização do filme. (XAVIER, 2012, p. 53).

Dessa maneira, o escritor do roteiro tem a liberdade de explicitar o modo como enxerga o mundo, fazendo escolhas de acordo com o seu estilo, as quais serão definidas por meio da forma como ele trabalhará o "material plástico" do cinema e exercerá claramente sobre a consciência do espectador, ou seja, emocionalmente – tendo em vista o ritmo das imagens (ideologicamente) por conta dos sentidos e das inferências apresentadas em sua montagem.

Levando em consideração essas discussões e a sensibilidade que o espectador percorre diante das imagens cinematográficas, o cinema obtém um lugar de relevância notável e expressa a cultura visual, que, segundo Balazs (1970), tinha sido atrofiada por séculos por conta da tradição linguística e conceitual. Logo, por meio do cinema, é possível observar os sentidos nos gestos ou pelas linhas que dominam determinada paisagem, ou seja, "what appears on the face and In facial expression is a spiritual experience which is rendered immediately visible without the intermediary of words."<sup>21</sup> (BALAZS, 1970, p. 40).

Apesar de o cinema apresentar uma concepção diferente da linguagem escrita, pois esta evoca no sujeito uma sensação de algo passado; no cinema, essa sensação ocorre distintamente, pois o espectador entende aquilo que vê como algo “real”, do presente, que ele acaba vivenciando concomitantemente com o seu tempo cronológico. No entanto, “a história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade” (BERNARDET, 2001, p. 20). Nesse sentido, não podemos comparar a linguagem do cinema com a ideia de linguagem estabelecida pela linguística, pois, a do cinema não apresenta todos os níveis estruturais como propõe a língua. Mas podemos entender a imagem como fala, tendo como base a sintaxe e não o nível morfológico.

Em seu trabalho sobre a retórica da imagem, Barthes (1986) defende que as imagens possuem signos tal como a estrutura linguística (Saussure): um significante e um significado. Para tanto, ele materializa seu experimento na área da publicidade, visto que

[...] en la publicidad la significación de la imagen es con toda seguridad intencional: determinados atributos del producto forman *a priori* los significados del mensaje publicitario, y esos significados deben ser transmitidos con la mayor claridad posible; si la imagen contiene signos, tenemos la certeza de que esos signos están completos, formados de manera que favorecen su mejor lectura: la imagen publicitaria es franca o, por lo menos, enfática<sup>22</sup> (BARTHES, 1986, p. 30).

<sup>21</sup> “o que aparece no rosto e na expressão facial é uma experiência espiritual que se torna imediatamente visível sem a mediação de palavras” (tradução nossa).

<sup>22</sup> [...] na publicidade a significação da imagem é certamente intencional: determinados atributos do produto formam *a priori* os significados da mensagem publicitária, e esses significados devem ser transmitidos de forma mais clara possível; se a imagem contém signos, temos a certeza de que esses signos são completos, formados de uma forma que favoreça a sua melhor leitura: a imagem publicitária é franca ou, pelo menos, enfática. (tradução nossa)

Nessa sua pesquisa, o estudioso analisa um cartaz de publicidade da massa *Panzani* (Figura 2), o qual apresenta, com um fundo vermelho, uma bolsa de redinha com pacotes de massas dessa marca, além de tomates, cogumelos, cebolas, uma lata de molho de tomate e queijo ralado saindo do cesto. Estes produtos intercalam uma escala de cores: verde, branco e amarelo, como se pode verificar abaixo:

Figura 2: Cartaz da *Panzani*



Fonte: <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/analysis.php?analysis=39>

---

Barthes (1986) verificou que o cartaz persuade tanto pela denotação quanto pela conotação. Entendendo a denotação como sendo a lata, os legumes e as massas que saem da sacola; e a conotação as cores (verde, vermelho e branco) remetendo à bandeira italiana, a sacola com os produtos caracterizando algo artesanal feito na cozinha de casa, juntamente com os produtos naturais representando a natureza, o frescor. Apesar de a marca ser francesa, não podemos esquecer que é um anúncio publicitário, que tem a intenção de persuadir o público de que o produto é tão bom que o fará pensar que está na Itália, país famoso pelas suas massas frescas, por isso essa indicação da cozinha italiana.

Ainda com base nessa análise, Barthes (1986) entende que haverá sempre a possibilidade de três mensagens veiculadas nas imagens. Na primeira, a imagem mostra uma mensagem de valor linguístico, entendida como o texto explicativo presente no cartaz. A segunda possui um valor icônico, entendida por meio da denotação (imagem denotada). A terceira, por sua vez, é uma mensagem simbólica, que tem uma relação com a conotação (imagem conotada). Além disso, esse autor defende que toda imagem é polissêmica e, por isso, “implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás”<sup>23</sup> (BARTHES, 1986, p. 35).

No que concerne à linguagem denotada, Barthes deixa claro que, no âmbito publicitário, não há mensagem em estado puro, ela acaba, de certo modo, se incorporando à terceira imagem (simbólica). Isso porque, para ele, toda imagem veicula diversas conotações a depender de quem faz a sua “leitura”. E esse lugar comum do significado das conotações é a ideologia “que sólo puede ser una y la misma, dadas una sociedade y una historia, sean cuales sean los significantes de connotación a que se recurra”<sup>24</sup> (BARTHES, 1986, p. 45). Ou seja, apesar de a segunda mensagem ter relação com a ideia de denotação, ela mesmo assim já traz consigo conotações em seu âmago e as suas significações terão interpretações distintas a depender do contexto que os interlocutores estiverem inseridos.

---

<sup>23</sup> “implica, subjacente aos seus significantes, uma cadeia flutuante de significados, a partir da qual o leitor se permite seleccionar alguns e ignorar todos os outros” (tradução nossa)

<sup>24</sup> “que só pode ser uma e a mesma, dada uma sociedade e uma história, quaisquer que sejam os significantes de conotação que se usem” (tradução nossa).

Quanto à linguagem cinematográfica, Kristeva (1974a), assim como a imagem para Barthes (1986), diz que ela pode ser entendida como uma semiótica de conotação e uma de denotação. Para esta última, são observados os enquadramentos, os efeitos, as luzes, os movimentos; já na conotação, o que se torna objeto de pesquisa são as diferentes significações instigadas pela parte denotativa. É com base nessas perspectivas que desenvolvo a análise nesta pesquisa, isto é, verifico quais os quadros e os movimentos utilizados nos curtas e observo quais os sentidos emanados pela construção de suas narrativas para chegar ao objetivo do trabalho.

Assim sendo, levando em consideração a visão de Martin (2005), o cinema pode ser visto sob três dimensões: (1) como fragilidade, porque seu suporte material é demasiado delicado, além de os seus criadores não receberem o devido reconhecimento; (2) como futilidade, pois é a sétima e última arte, que surge por meio da tentativa de reprodução da “impressão de realidade”, além de parte de seu auditório compreendê-lo como um passatempo; (3) como “facilidade” porque as potências econômicas que o dominam tornam-no uma “fábrica de sonhos”.

Além disso, para esse estudioso, o cinema sempre foi uma arte, e o título de seu criador vai para Méliès que o criou por meio de suas experiências de ilusionismo (por volta dos anos 1928). Já Lumière (nesse mesmo período) não acreditava que estaria criando uma obra artística, apenas pretendia causar a impressão de reproduzir a realidade. É interessante refletir que esse pensamento de Lumière vai ao encontro do que aconteceu com as pinturas rupestres, em que os seus pintores (nossos antepassados) não tinham a intenção de deixar um patrimônio para a humanidade, apenas desenhavam nas cavernas os animais que caçavam. Em vista disso, sendo uma reprodução da realidade, o cinema foi ganhando espaço e se tornou uma linguagem entendida nesse sentido como “um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias” (MARTIN, 2005, p. 22).

Isto posto, esse autor compara o cinema como uma linguagem tal qual a linguagem falada, pois há diversos métodos de expressão que contêm uma extensa maleabilidade e eficiência. Vale ressaltar que para se chegar a essa conclusão, diferentes estudiosos desenvolveram teorias que foram vistas de formas diferenciadas no decorrer do tempo. Para

Martin (2005), há possibilidade de estudar a linguagem dos filmes com base nas condições da linguagem verbal, no entanto, não se pode compreendê-las sob os mesmos códigos.

Aliás, Martin (2005) defende que a originalidade do cinema advém do seu jeito de apresentar, ao mesmo tempo, o visível e o invisível, bem como de retomar o passado e revolucionar o futuro; além de, concomitantemente, aglutinar o sonho com a realidade. Aliás, a ideia de “impressão de realidade” se justifica porque a imagem fílmica provoca no espectador um sentimento do real, fazendo com que o seu público acredite na existência daquilo que ele vê na tela, que é promovido por meio da visão artística do seu produtor. Com base nisso, o autor sugere que a imagem possua três graus

[...] no primeiro [...] a imagem *reproduz* o real, depois, num segundo grau e eventualmente, afecta os nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma *significação* ideológica e moral. Este esquema corresponde à função da imagem tal como definiu Eisenstein, para quem a *imagem* nos conduz ao *sentimento* (ao *sentimento* afectivo) e deste à ideia (MARTIN, 2005, p. 35) (grifos do autor).

Desse modo, retomando a ideia de imagem, se pensarmos em palavra e imagem há um diferencial, visto que esta não apenas mostra como também comprova. Ela leva consigo múltiplas semioses, é multimodal. Por conta disso, é fundamental saber ler um filme, assim como lemos os discursos e entendemos os seus múltiplos sentidos. Contudo, assim como as palavras, os sentidos das imagens podem ser questionáveis, ou seja, os filmes possuem uma ampla rede significativa, mas isso vai depender do repertório sócio-histórico-cultural do seu auditório, pois, como nos dizem Koch e Elias (2021 [2016]) “[...] não só escrevemos **para** o outro mas também **com** o outro, visto que [...] fazemos uma imagem do nosso leitor e pressupomos conhecimentos compartilhados, aspectos que influenciam o balanceamento das informações (KOCH; ELIAS 2021 [2016], p. 41) (grifos das autoras).

Ainda relacionado aos sentidos produzidos pelo cinema, Xavier (2012) discorre sobre o conceito de ambiguidade, afirmando que ela está ligada à negação do "Absoluto", ao ingresso de uma percepção relevante incompleta, tendo em vista a posição do homem como um ser no mundo. Para esse estudioso, esse conceito possui uma abertura em todos os objetos artísticos, pois pela sua disposição, o discurso artístico é aberto, com isso, ele pode receber distintos significados e isso vai depender do conhecimento prévio que o leitor possui. Nesse sentido,

toda obra possui diversas lacunas que passam a ser preenchidas pelo espectador por meio do seu conhecimento de mundo.

Xavier (2012) também deixa evidente que o cinema, além de discursivo, é ideológico, pois não se preocupa apenas em refletir as aparências do real, ao que é fabricado pela indústria cinematográfica, porém não se opõe ao fim deste modelo. Para ele, o que realmente interessa é o *parti-pris*, que é conduzir o filme levando em consideração as paixões dos espectadores, fazendo uso de uma "válvula de segurança", uma espécie de para-raios para poder ter um controle a respeito daquilo que está sendo produzido. Além disso, ele não entende o espectador, no processo cinematográfico, como sujeito empírico que se encontra na sala de cinema, mas como o "espectador suposto pelo filme" (implicado na forma do texto); o consumidor que o filme deseja e para quem ele se mostra ajustado" (XAVIER, 2012, p. 176). Nesse sentido, podemos dizer que essa ideia de Xavier (2012) vai ao encontro do conceito de auditório defendido pela Retórica, pois o orador cria o seu discurso com o intuito de obter a adesão de seu auditório (na seção 2 discorrerei mais a respeito desse assunto).

Abordaremos, a seguir, uma visão geral do que há por trás do produto. Antes de escrever esta seção, pensei em sua relevância aqui e concluí que ela seria pertinente, pois analisarei os sentidos produzidos nos curtas-metragens, visando compreender como essas obras podem indicar elementos relevantes para a compreensão do ethos dos seus realizadores.

À vista disso, para a construção de um audiovisual, é necessário seguir um roteiro que será desenvolvido por meio de uma ideia (imagem) ou, como dizem alguns, uma inspiração que o roteirista tenha em mente. A partir dessa ideia inicial, imagens surgem e o roteirista deve montá-las recorrendo a uma história, que pode ser estruturada mediante uma fábula ou um enredo. Molleta (2009) explica que o que os diferencia é a ordem cronológica, na medida em que apenas a primeira colabora para a construção do enredo. Sendo assim, é necessário conhecer bem a fábula da história criada. Com a história já estruturada, parte-se para as personagens.

Molleta (2009) acredita existir uma maior identificação por parte do público quando ocorre uma difícil escolha entre o caráter e o pensamento da personagem se esta estiver passando por um momento de crise. Assim que esses elementos estão esquematizados, o roteirista precisa pensar quais imagens serão utilizadas para representar tudo isso. Desse

modo, como a linguagem cinematográfica faz uso de segmentos de imagens sobrepostas, o público concluirá que há uma relação entre elas.

A partir da criação do roteiro, deve-se pensar no enredo, ou seja, como a história será contada. Seguindo essa linha, é desenvolvido o argumento, que é o enredo mais detalhado. Molleta (2009) classifica este (enredo) como sendo o esqueleto e aquele (argumento) como sendo os “órgãos, músculos e tendões que dão forma ao corpo”. Por conseguinte, temos a escaleta, entendida como a pré-formatação do roteiro, definindo quantas cenas serão necessárias para desenvolver o filme. Com o roteiro criado, a direção entra em cena e tem a função de estruturar esse roteiro por meio de imagens que a câmera captará, além disso, passará para o restante da equipe o que almeja. Para esse autor

[...] o diretor é um autor que escreve com a lente da câmera. A maneira como capta cada imagem e a justapõe em sequência determina o tipo de clima e a dramaticidade que o público vai perceber, ou seja, determina a relação que o público vai travar com o vídeo (MOLLETA, 2009, p. 43).

Essa noção de diretor nos instiga a refletir acerca da construção do ethos do orador, visto que, diferente do texto oral ou de alguns textos escritos, a produção audiovisual é realizada por meio de múltiplas pessoas (roteirista, diretor, produtor, cinegrafista). Essa interferência de outros dentro do mesmo texto faz com que a equipe pense de forma semelhante, caso contrário, não haverá um resultado eficaz, pois ocorreria um embate de ideias, ocasionando em uma obra desorganizada. Essa reflexão será desenvolvida com mais afinco na seção dois.

Ainda acerca da linguagem da direção, temos o plano (a imagem captada pela câmera) e o contraplano (a imagem oposta realizada pelo plano). Para Martin (2005), a opção por planos específicos está relacionada à clareza da narração, logo

[...] deve existir uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto maior ou aproximado quanto menos coisas nele houver para ver), e o seu conteúdo dramático, por outro lado (o plano é tanto maior quanto a sua contribuição dramática ou a sua significação ideológica forem grandes). Assinalemos que a dimensão do plano determina geralmente a sua duração, sendo esta condicionada pela obrigação de deixar ao espectador o tempo necessário para compreender o conteúdo do plano. (MARTIN, 2005, p. 47).

Para entender melhor os tipos de plano, em minha dissertação de mestrado (SANTANA, 2017), criei um quadro com base em Xavier (2012), mas como Molleta (2009) traz outros tipos, resolvi complementá-lo.

Quadro 1: Tipos de Planos

PLANO	CARACTERÍSTICA	SIGNIFICAÇÃO
Plano Geral (PG)	Exibe todo o local em que o objeto da ação está. A personagem pode ou não aparecer, caso seja mostrada, passará bem despercebida.	Propõe solidão, ambiente bucólico.
Plano Aberto (PA)	Mostra o tema e o personagem ao mesmo tempo, mas sem evidenciar tanto os detalhes.	Permite que o espectador visualize nitidamente as ações e as suas reações físicas.
Plano Conjunto (PC)	Pode exibir um grupo de personagens ou uma personagem e um objeto.	Auxilia na formação de um elemento significativo para a ação na mesma imagem.
Plano Médio (PM) ou Conjunto	A personagem é mostrada do ombro para cima.	Propõe uma aproximação com a personagem, o que pode causar repulsa ou simpatia.
Plano Americano (PAm)	Atores filmados do joelho para	Sugere um

	cima.	reconhecimento maior da personagem.
Plano Fechado (PF)	Filma-se apenas o busto.	Provoca uma penetração nas emoções do(a) ator(atriz).
PPP (Primeiríssimo Plano) / Plano Detalhe (PD)	Mostra os detalhes de uma personagem ou um objeto ou os esconde.	Serve para representar a vida interior da personagem.
Primeiro Plano (PP) ou Close-up	Foca no rosto do ator, nas rugas, lágrimas, hesitação, medo.	Objetiva fazer com que o público entre na cabeça da personagem.
Plano Subjetivo	Quando a câmera filma na perspectiva da personagem.	Busca mostrar o olhar da personagem.
Plano nuca	A câmera filma a personagem de costas a partir da altura da nuca.	Procura criar uma ideia de perseguição.
Primeiro e Segundo Plano	É utilizado em plano conjunto. Por exemplo, uma imagem formada com uma personagem em primeiro plano e o seu cachorro em segundo plano.	Intenta priorizar o objeto mostrado.
<i>Plongê</i>	A câmera é posicionada de cima para baixo filmando o ator ou o objeto.	Transmite uma inferioridade por parte da personagem.
Contraplongê	É o oposto do <i>plongê</i> .	Dar um ar de poder à personagem.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Molleta (2009) e Xavier (2012).

Ainda sobre o modo de filmagem, existem as movimentações feitas pela câmera, que também significam e terão uma relevância quando partirmos para a análise.

Quadro 2: Tipos de Movimentação

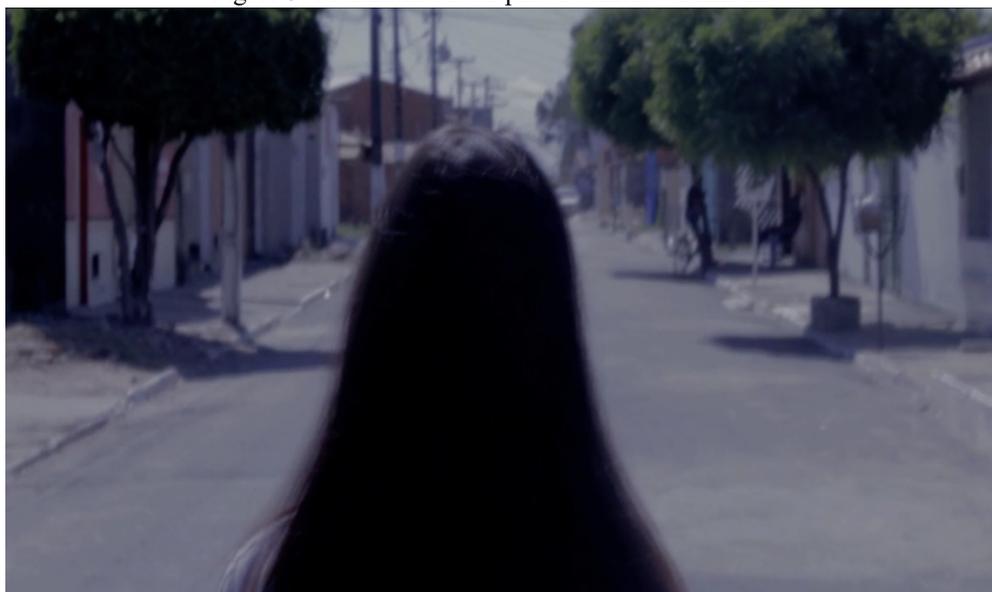
MOVIMENTO	CARACTERÍSTICA
Panorâmica (Pan)	A câmera gira em torno do eixo (vertical ou horizontal ou para cima ou para baixo). Há também a pan invertida, mantendo o eixo fixo na personagem ou objeto.
<i>Travelling</i>	A câmera sai do seu lugar de inércia.

Plano-sequência	Não há cortes na cena/causar dramaticidade
<i>Zoom</i>	O que se move é a lente, servindo para chamar a atenção do que está sendo focado.

Fonte: Elaborado pelo autor

Tomando como norte os quadros acima e levando em consideração o curta *Panóptico*, podemos entender como os sentidos vão sendo ampliados quando se leva em consideração os planos escolhidos na produção do filme.

Figura 3: Menina de costas para a câmera – Plano nuca



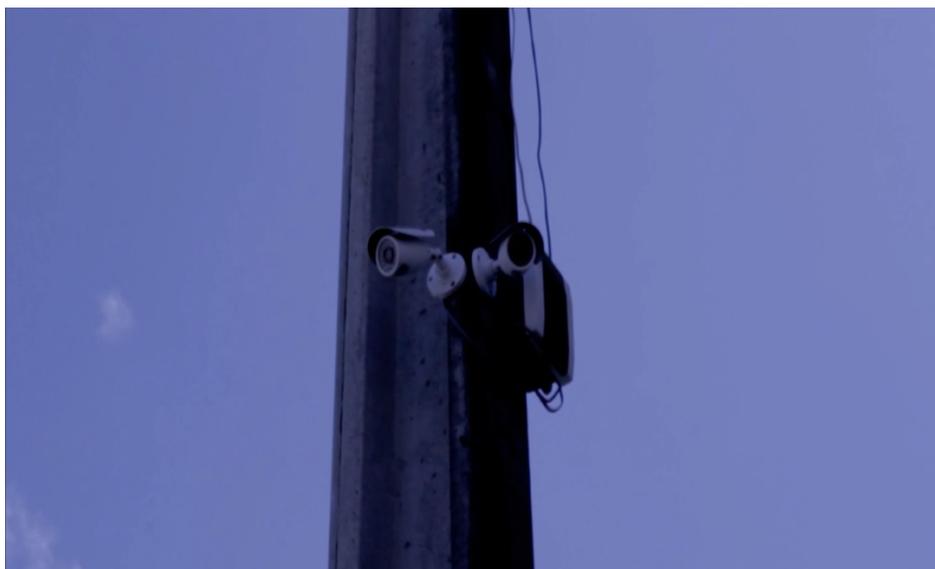
Fonte: *Panóptico*

Na figura acima é possível detectar o Plano Nuca, que, de certa forma, se observarmos o título do curta (*Panóptico*) cria essa ideia de perseguição, de vigilância, e que não podemos deixar de lado o conceito que o nomeia. Partindo da perspectiva de Foucault (2014 [1975], p. 194), o *Panóptico de Bentham* é “uma construção em anel; no centro, uma torre: esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção”. (grifos do autor). Como se sabe, de acordo com Foucault (2014 [1975]), essa construção foi desenvolvida com o intuito de vigiar os participantes de instituições (cadeia, hospital, hospício, escola, indústria) para que

o vigia, no centro, pudesse visualizar todos ao mesmo tempo, criando, desse modo, uma perspectiva em que eram vistos, mas não viam seus “vigias”. No curta, esse panóptico pode ser representado pelas diversas câmeras exibidas durante a narrativa.

Figura 4: Câmeras em diversas posições





Fonte: *Panóptico*

A ideia dessa simbologia das câmeras vai ao encontro com o pensamento de Foucault (2014) acerca do efeito provocado pelo panóptico

[...] induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação [...] que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são portadores (FOUCAULT, 2014 [1975]), p. 195).

Esse aprisionamento pode ser entendido como uma crítica sobre a nossa ausência de privacidade, mediante a ideia de que em todos os lugares há essa vigilância constante, e de que nos “acostumamos” a andar lado a lado com ela. Além disso, a obsessão da personagem em utilizar o celular a torna prisioneira desse equipamento que é representado pelo uniforme em cor laranja, seguido de um número estampado em seu peito.

Essa cena é construída utilizando o plano médio (PM) e o primeiríssimo plano (PPP). Aquele toma como base a personagem filmada da cintura para cima, estabelecendo uma aproximação; enquanto o segundo foca em algum objeto. No caso do PPP (Figura 5), aqui, há um enfoque no celular, criando, talvez, uma representação da vida da personagem, ou seja, sua

vida resumida a estar conectada a todo momento à internet, sendo monitorada pelas câmeras e refém desse “sistema”.

Figura 5: Plano Médio focando o número de sua camisa



Fonte: *Panóptico*

Figura 6: Primeiríssimo Plano com enfoque no celular



Fonte: *Panóptico*

Algo relevante é que o foco (Figura 4) também ocorre no número estampado na camisa da personagem que diz respeito ao número da lei do Marco Civil da Internet (Lei 12.965/2014)<sup>25</sup>, a qual regulamenta o uso de internet no país com base em princípios, deveres e garantias para os seus usuários, além de diretrizes do Estado. Nesse momento, o PPP se torna indispensável para essa interpretação, visto que, caso não houvesse esse enfoque no número, talvez, passaria despercebido, e os telespectadores não estabeleceriam essa relação do número à lei. Além disso, essa ocorrência intertextual poderia não ser verificada por todos que assistem, pois é necessário ter um conhecimento prévio<sup>26</sup> acerca do número da lei para construir essa relação. Ao mesmo tempo, remete ao uniforme utilizado por presidiários, tanto na cor laranja quanto na presença do número de identificação.

Ainda sobre o Marco Civil da Internet, recentemente o atual presidente do Brasil criou uma Medida Provisória<sup>27</sup> (MP) que, apesar de já estar em vigor, pode alterar essa lei, caso seja

<sup>25</sup> Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2014/lei/112965.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/112965.htm) A lei foi aprovada pela presidenta Dilma Rousseff em 23 de abril, durante a conferência NETmundial, realizada em São Paulo. Último acesso em 20 de setembro de 2020.

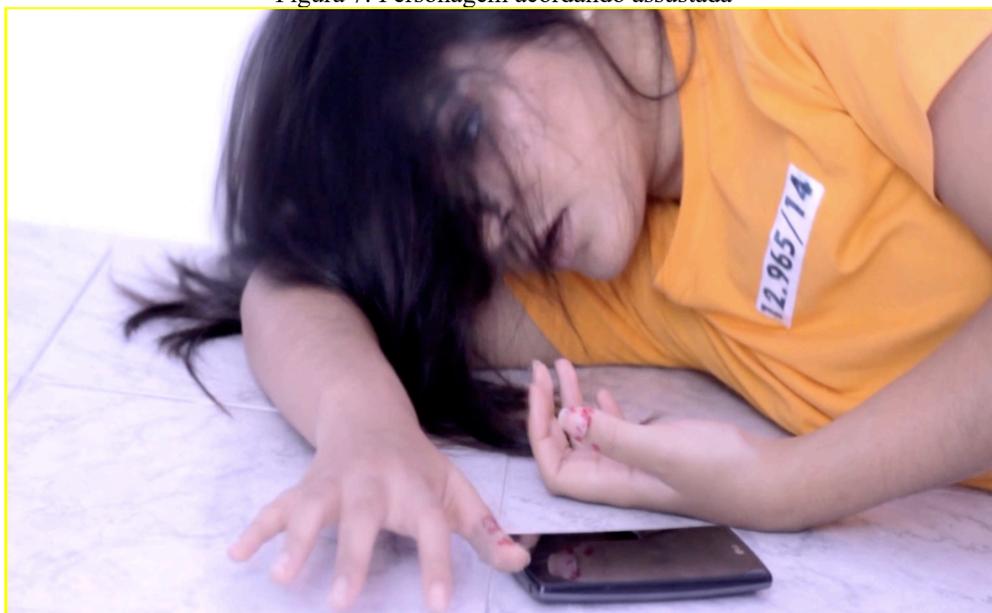
<sup>26</sup> Cognitivo, social, cultural, linguístico.

<sup>27</sup> Disponível em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/medida-provisoria-n-1.068-de-6-de-setembro-de-2021-343277275> Último acesso em 10 de setembro de 2021.

aprovada na Câmara e no Senado. Essa MP altera garantias de usuários das redes sociais. Como alguns dados apontaram, o atual presidente é um grande propagador de *Fake News*, e foi por meio desse sistema que ele conseguiu a vitória nas eleições de 2018<sup>28</sup>. Com a aproximação das eleições de 2022, podemos inferir que seu intuito é de que as empresas de plataformas digitais sejam limitadas de bloquear ou até mesmo tirar do ar a sua conta e a conta de seus apoiadores<sup>29</sup>, o que seria mais um problema para a sua reeleição.

Tomando a ideia de analogia como sendo a ordenação de uma suposição conferida por indução (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005), é possível verificar no curta que mesmo existindo uma lei que dê direitos aos usuários da internet, eles são prisioneiros desse universo, evidenciando aí que uma MP, como a instituída, só causará mais transtornos aos seus usuários, tornando-os cada vez mais desprotegidos dos bombardeios de *Fake News* espalhadas, sem danos para os seus propagadores.

Figura 7: Personagem acordando assustada



Fonte: Panóptico

---

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/11/90-dos-eleitores-de-bolsonaro-acreditaram-em-fake-news-diz-estudo.shtml> Último acesso em 10 de setembro de 2021.

<sup>29</sup> Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/09/06/interna\\_politica,1303003/marco-civil-bolsonaro-assina-mp-que-dificulta-exclusao-de-perfis-das-redes.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/09/06/interna_politica,1303003/marco-civil-bolsonaro-assina-mp-que-dificulta-exclusao-de-perfis-das-redes.shtml) Último acesso em 10 de setembro de 2020.

Já a presença do Plano *Closed-up*, focando na expressão facial da personagem (figura 06) ao acordar, revela o abismo em que ela se encontra: estar refém desse mundo vigiado, conectado e exposto a tudo e a todos. Além disso, mesmo ela sendo, talvez, a representação da lei por conta de seu número de prisioneira, não há um controle para que isso seja utilizado de forma coerente e não seja prejudicial aos seus usuários. Esse rastro de vigilância ainda é verificado no movimento *Travelling* realizado pela câmera no início do curta, que corresponde a essa perseguição e vigília o tempo todo: “vê-se tudo, sem nunca ser visto” (FOUCAULT, 2014 [1975], p. 195).

Como os tipos de plano e de movimentação foram definidos nos quadros e na análise do curta-metragem *Panóptico*, centraremos nossa atenção agora na fotografia. Com base nisso, podem surgir dúvidas para alguns, quando se fala em fotografia de filmes, no entanto, é importante saber que a filmagem se consolida por meio de fotos sequenciais por meio de 24 quadros por segundo. Sendo a função do fotógrafo ou de um diretor de fotografia, em uma gravação de audiovisual, decidir qual o melhor enquadramento para o plano, qual a luz mais apropriada, quais cores devem predominar.

Segundo Molleta (2009), um bom diretor de fotografia deve possuir um olhar que abarque três elementos: observação, análise e síntese. Isso porque, para o estudioso, esse olhar “deformado” não objetiva revelar o mundo que está focando, mas mostrá-lo por meio de suas impressões. Ele entende que “fotografar é muito mais que o simples ato de captar imagem, é saber enxergar o mundo através de uma lente de aumento e mostrar ao público o que ele não consegue ver a olho nu”. (MOLLETA, 2009, p. 71).

Como não desenvolveremos a análise dos aspectos fotográficos dos curtas, não adentraremos aos termos e aos conceitos, assim como ao estudo da produção cinematográfica e a sua montagem (mesmo esta correspondendo a 50% da obra), visto que elas não dizem respeito aos objetivos deste trabalho. No entanto, é importante saber que tudo apresentado na tela possui um sentido, então,

[...] poder-se-á afirmar que qualquer imagem implica mais do que explicita: o mar pode simbolizar a plenitude das paixões, um punhal de terra talvez signifique o enraizamento na terra natal e um simples aquário de peixes, iluminado pelo sol, pode ser a imagem da felicidade [...] O mérito de tais filmes é sugerir, para além da dependência imediata do dramatismo de uma ação, por mais profunda e humanamente apaixonante que ela seja, sentimentos ou ideias em geral. (MARTIN, 2005, p. 117-118).

Por fim, ainda com base em Martin (2005), podemos dizer que a diferença entre língua e linguagem cinematográfica é que esta não possui uma definição permanente e universal e que as figuras apresentadas no cinema possuem um sentido, mas não nos é dado nada em relação a isso. Finalmente, pode-se entender o cinema como uma linguagem aberta e compreendida em qualquer lugar, mas que é modulada de formas diversas no seu processo de construção.

## 1.2 O PERCURSO DO AUDIOVISUAL EM SERGIPE

Levando em consideração a importância de entender o contexto local para desenvolver um estudo, proponho, neste momento, apresentar, de forma sucinta, a trajetória da produção de filmes desenvolvidos em Sergipe e por sergipanos. É válido ressaltar que a nossa tarefa não será fazer um apanhado histórico de todas as obras, mas mostrar como se deu e como tem se desenvolvido a produção de audiovisual no nosso estado.

De acordo com Silva (2017), o filme documental foi um dos primeiros gêneros audiovisuais produzidos em Sergipe, porém, surgindo tardiamente, se relacionado aos estados vizinhos (Bahia e Alagoas). Para tanto, no ano de 1923, as primeiras imagens são feitas, aqui, sendo realizadas por produtores de outros locais.

Segundo Moreno (1988), só no final da década de 1940 que Sergipe ganha material dignamente sergipano com as gravações de Clemente Freitas (natural de Maruim, mas morador de Estância<sup>30</sup>), filmes documentais que exibem a cidade de Estância, mais precisamente a igreja, a Festa Junina, os desfiles cívicos, os jogos de futebol. Vale ressaltar

---

<sup>30</sup> Município localizado no sudeste do estado, a 70km da capital.

que esse material não possui enquadramentos e planos muito desenvolvidos, além da ausência de som, porém tem um valor significativo para a cultura e história do audiovisual sergipano.

Mais tarde, no final dos anos 1950, Walmir Almeida começa a gravar diversos acontecimentos de Sergipe e atinge uma visibilidade nacional, fazendo também imagens para outros estados e proporcionando a abertura da primeira produtora sergipana, a Cine Produções Atalaia. Por volta de 1970, as produções vão ganhando profissionalismo e um novo estilo, tudo isso em decorrência do estímulo promovido pelo Festival Nacional de Cinema Amador (Fenaca), o qual reunia produtores de diversas regiões do país e funcionou até a década de 1980. Segundo Lima (2005), isso ocorreu entre os anos de 1972-1981, na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Vale ressaltar que esse evento também provocou uma mudança nos temas abordados nas obras que passaram a ter um cunho mais social e antropológico. Outrossim, é importante salientar que, antes da realização do Fenaca, havia o Clube de Cinema de Sergipe, tendo como representantes Djaldino Mota Moreno, Austregésilo Júnior Aragão de Melo, Cristiano Vieira da Costa e Justino Alves Lima (MORENO, s.d.).

Consoante Silva (2017), com o fim do Fenaca, ocorre um hiato na produção cinematográfica sergipana, que só voltará aos poucos com a instauração do curso de Comunicação Social na UFS com habilitação em jornalismo e radialismo, em 1994. Esse resgate ocorre por meio do Centro de Editoração e Audiovisual (CEAV) da UFS, local em que muitos documentários passam a ser produzidos com a colaboração de outros Departamentos dessa Instituição e, também, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Vale salientar que a presença desses dois cursos, principalmente o de jornalismo, reforçou a aproximação da UFS com o universo da sétima arte. E isso se enrijece ainda mais com a habilitação em Audiovisual que surge por meio do apoio do Reuni (2009) para a ampliação das Universidades Federais.

De acordo com a página oficial do Departamento de Comunicação Social da UFS (DCOS)<sup>31</sup>, durante a implantação desse departamento, ocorreu no país uma inclinação ao apoio de cursos “voltados à convergência de mídias, buscando uma aproximação cada vez maior dos processos de captura, produção e divulgação de conteúdos audiovisuais”. Isso é

---

<sup>31</sup> Disponível em: [https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/curso/portal.jsf?id=24788760&lc=pt\\_BR](https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/curso/portal.jsf?id=24788760&lc=pt_BR) Último acesso em 27 de janeiro de 2022.

justificado pela criação de diversas dessas graduações no país, principalmente no Nordeste (UFRB, UFPB, UFPE e UFC). Com a formação de diversos profissionais na área, ocorreu uma mudança no mercado de trabalho, o que desencadeou uma era de novas produtoras locais, acarretando empregabilidade aos egressos da UFS nesse campo.

Nesse ínterim, algumas leis de incentivo surgem, porém, por Sergipe ser um estado pequeno e afastado dos grandes centros produtores, não houve investimento para promover o desenvolvimento na esfera do audiovisual até os anos 2000. No entanto, em 2001, o Festival Curta-Se<sup>32</sup> muda essa realidade, pois o evento surge como um pequeno festival universitário no intuito de estimular as produções nacionais e regionais. Em seu ano de lançamento, houve 14 filmes sergipanos, muitos desses produzidos por alunos do curso de Comunicação Social. Vale ressaltar que os curtas-metragens analisados em minha Dissertação de Mestrado (SANTANA, 2017) participaram e foram premiados no Curta-Se. *Xandrila*, em 2011, ganhou em 2º lugar<sup>33</sup> a categoria de melhor curta-metragem sergipano; já na edição de 2015, *Madona e a cidade paraíso* venceu em cinco categorias e uma delas foi a de melhor curta<sup>34</sup> do estado de Sergipe. Outra informação relevante é que os envolvidos na produção desses curtas eram ex-alunos do curso de Audiovisual da UFS.

Somando-se ao Curta-Se, com base em Silva (2017), surgiu o programa de fomento à produção de documentários com apoio estatal, o DOCTV; além da criação do Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira (NPDOV); e a TV Aperipê, que além de exibir os filmes, produzia documentários no estado. Ainda com base em Silva (2017), a TV Aperipê, baseada na visão cultural do Ministro da Cultura, Gilberto Gil<sup>35</sup> que estabelecia um fortalecimento das produções, adicionou, em sua programação, documentários sergipanos com assuntos voltados para as culturas populares. Outro significativo momento que propiciou um crescimento nas produções sergipanas foi, em 2010, o Festival Sergipe de Audiovisual (Sercine) que apresenta material produzido por universitários de todo o Brasil. Além da Mostra de Cinema Negro (EGBÉ). Ainda em relação aos incentivos, houve parcerias com a secretarias do estado de

---

<sup>32</sup> Disponível em: <https://curtase.org.br> Último acesso em 10 de setembro de 2019.

<sup>33</sup> Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/madona-e-a-cidade-paraiso-foi-destaque-no-curta-se-15/> Último acesso em 01 de fevereiro de 2022.

<sup>34</sup> Disponível em: <http://xandrila.blogspot.com> Último acesso em 01 de fevereiro de 2022.

<sup>35</sup> Durante a gestão do governo do Presidente Lula.

Sergipe e do município de Aracaju, todas voltadas para a cultura e educação. A exemplo, o Centro Cultural de Aracaju, o Núcleo de Produção Digital (NPD) e o Cine Vitória.

É válido destacar o Cine Mais UFS (2010-2019), um projeto de extensão atrelado ao curso de Cinema e Audiovisual. Esse projeto ocorreu em parceria com o Programa Cine Mais Cultura do Ministério da Cultura (Minc), expondo, todas as semanas, filmes nacionais, e demais obras audiovisuais. O projeto ocasionou o estreitamento de laços para encontros entre os realizadores locais, os diretores das obras e o público. Além de tudo isso, houve o incentivo do cinema na escola, suscitando parcerias com o projeto “Inventar com a Diferença” (Universidade Federal Fluminense/UFF e Secretaria Nacional dos Direitos Humanos).

O Cine Debate (2007 e 2009) também foi um projeto que atuou com a ideia de cinema e educação por meio do Núcleo de pesquisa em Comunicação e Tecnologia/UFS (NUCA). Ele gerava debates acerca do cinema nas salas de aula e promovia estratégias de ensino para a alfabetização audiovisual de docentes e discentes.

Como se pode ver, a Universidade Federal de Sergipe sempre atuou como incentivadora na produção artística do nosso estado, o resultado disso, de certa forma, também será mostrado nesta pesquisa, visto que os nossos *corpora* são produções de alunos e ex-alunos desta Instituição de Ensino Superior (IES).

### 1.3 A JORNADA DOS CURTAS-METRAGENS

Algo que sofremos desde o início da nossa pesquisa foi a falta de material bibliográfico sobre curtas-metragens, principalmente, o seu uso como *corpus* de pesquisa na área de Letras. Em vista disso, no início deste trabalho, fizemos uma consulta no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES<sup>36</sup> utilizando a palavra-chave ‘curta-metragem’ e refinando a consulta para a Grande área *Linguística, Letras e Artes*. Dos 303 trabalhos apresentados, apenas 13 tratavam de curta-metragem e/ou audiovisual e propunham algum tipo de análise acerca dos referentes, do gênero e propostas de leitura em sala de aula. Assim, dentre os 13 trabalhos, apenas a nossa Dissertação de Mestrado intitulada *Curtindo os curtas: análise da construção de imagens discursivas de Aracaju e de aracajuanos em curtas-metragens* (SANTANA, 2017)

---

<sup>36</sup> Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br> Último acesso em 29 de setembro de 2018.

analisou curtas-metragens sob a perspectiva dos estudos retóricos e argumentativos, na interface com os pressupostos teórico-analíticos da Linguística de Texto. Assim sendo, por conta dessa escassez de trabalhos na área para falarmos sobre o que são e como se dão os curtas-metragens, tomamos como base Padovan (2001)<sup>37</sup>, Santana (2016; 2017), Silva (1999) e Molleta (2009)<sup>38</sup>.

Apesar de Molleta (2009) propor apresentar aspectos relevantes para a criação de curta-metragem de baixo custo, é possível, por meio deles, aprimorarmos o nosso olhar para a leitura de textos dessa natureza. Pois, ao mesmo tempo em que o autor discorre sobre as partes da produção do audiovisual, ele as conceitua e as exemplifica com filmes que utilizaram da mesma técnica.

Para esse estudioso, o curta-metragem é semelhante ao conto, pois ambos são gêneros curtos que têm a intenção de contar uma história e causar uma expectativa nos seus espectadores/leitores em relação ao que vai acontecer no segundo/parágrafo seguinte.

Esse formato de cinema tem como principais características a precisão, a coerência, a densidade e a unidade de ação ou impressão parcial de uma experiência humana, ou seja, só deve ser mostrado o que é essencial à história ou ao personagem. Por isso, os realizadores de um curta devem selecionar as melhores imagens e os diálogos essenciais para compor os cinco, dez ou quinze minutos de vídeo. (MOLLETA, 2009, p. 17-18).

Diante disso, podemos nos perguntar sobre a duração do curta-metragem, tendo em vista que a nossa tese tem como foco filmes de 1 minuto. De acordo com as nossas pesquisas, não encontramos nenhum teórico ou especialista da área de cinema e audiovisual que declarasse o tempo mínimo, o que existe é uma incerteza quanto ao tempo máximo – o que pode tornar um curta em um longa-metragem.

Essa discussão sobre o tempo máximo perdurou muito tempo, consoante Silva (1999), nos anos 1970, o Instituto Nacional do Cinema (INC) estipulava que os curtas eram os de 20 minutos e os longas de 60 minutos, porém, deixou um vácuo para os que possuíam entre 21 e

---

<sup>37</sup> Importante referencial sobre os curtas-metragens no Brasil e que nos deu grande respaldo em nossa dissertação de mestrado.

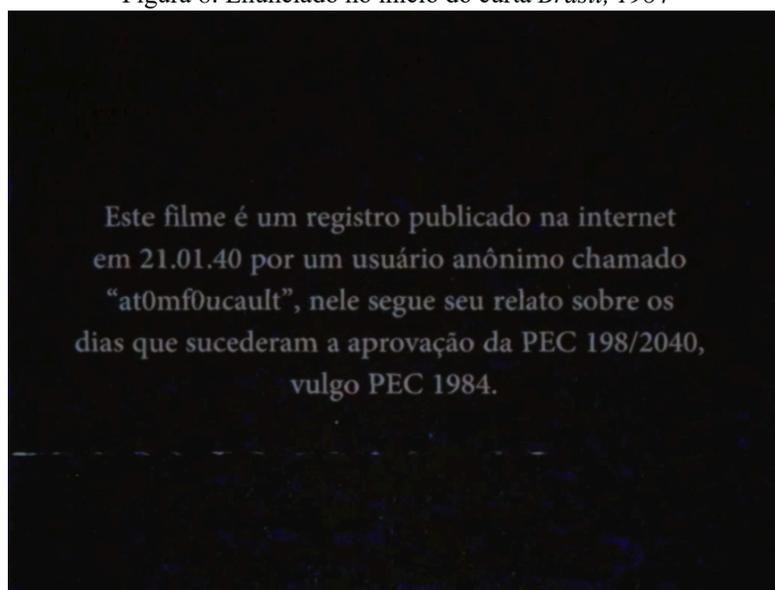
<sup>38</sup> Um livro criado por um apaixonado pelo cinema que acredita ser possível produzir curtas de qualidade com pouco dinheiro. Vale ressaltar que existem curtas que custam, financeiramente, bem mais que alguns longas-metragens.

59 minutos. Seguidamente, em 1965, o I Festival do Filme Brasileiro de Curta-Metragem definiu curta como sendo os filmes de até 30 minutos.

Além do tempo determinado para a constituição de um curta, também é necessário valorizar as imagens em detrimento ao diálogo, pois, conforme Molleta (2009, p. 18), alguns iniciantes dessa arte realizam o inverso, sendo que esse autor defende a ideia de que os diálogos são a complementação da imagem, posto que o “cinema é a arte da imagem e não do diálogo”. Até porque, como os curtas possuem um tempo reduzido, é fundamental que as imagens sejam bem precisas e apresentem o máximo de informação para que o público perceba as nuances e entenda a problemática apresentada.

Em nossos *corpora*, essa ausência de diálogos está presente, o que corrobora com as ideias defendidas por Molleta (2009), pois, dos 24 curtas do Festival, apenas em *Mina* e *Cookies* há um diálogo entre as personagens; em *Carolina*, *Block*, *Portão das Águas* e *Lo-Fi*, apesar de não ocorrer diálogos, há monólogos ou um narrador; já em *Brasil, 1984* a narração é realizada por meio de legendas (Figura 7).

Figura 8: Enunciado no início do curta *Brasil, 1984*



Fonte: *Brasil, 1984*

Historicamente, conforme Padovan (2001), no Brasil, o curta-metragem teve uma importância significativa por conta de seu caráter de escola, de iniciação. Visto que muitos cineastas, antes de se tornarem conhecidos, produziram diversos curtas, enfrentaram várias dificuldades e sofreram com a realidade de produzir audiovisual de boa qualidade com baixo orçamento. Além disso, esse tipo de filme foi importante entre os anos 1968-1984, pois eles mantiveram acentuadas as produções cinematográficas, uma vez que, segundo Bernardet (1985), após o aparecimento da TV, o cinema sofreu grandes obstáculos, e a inovação trazida pelos curtas foi de grande relevância.

Apesar do grande número de produções, nesse momento histórico, eles não conseguiam um grande destaque e o responsável é o seu modelo, pois muitos deles têm como temática fatos da realidade nacional (críticas culturais, históricas e sociais), diferente das temáticas dos longas-metragens *hollywodianos*. Essa característica singular, relacionada muitas vezes aos temas dos curtas, salienta a importância dessas produções como um produto artístico-cultural de valor significativo para a sociedade. Assim sendo, esse caráter denunciador social é visto na maioria das produções do Festival em análise, pois muitos deles manifestam os problemas enfrentados em nossa sociedade, problemas esses acarretados por questões históricas e sociais. Os mais evidenciados são *Ninguém é cego*, *Babá eletrônica* e *Mina*. O primeiro denunciando o racismo estrutural; o segundo, criticando a relação entre as normas sociais estabelecidas no que concerne aos comportamentos distintos entre ser um menino e ser uma menina; e o terceiro sobre o assédio sofrido pelas mulheres em nossa sociedade. No momento da nossa análise, essas temáticas ganharão maior relevância.

Figura 9: Jovens no ponto de ônibus



Fonte: *Ninguém é cego*

Figura 10: Menino brincando com uma boneca



Fonte: *Babá eletrônica*

Figura 11: Homem assediando mulher



Fonte: *Mina*

No que concerne à ideia de gênero no cinema, Nogueira (2010) afirma que esse tipo de gênero possibilita apresentar elementos de sua natureza que ocasionam expectativas no auditório. Para o autor,

[...] os gêneros servem para o espectador organizar a sua experiência cinematográfica através da identificação, discriminação e arrumação dos filmes em categorias, em função da cultura cinematográfica que vai acumulando: se um filme pertence a um gênero determinado e exibe algum grau de similaridade com outras obras, ele instaura necessariamente determinadas expectativas para o espectador. Os gêneros constituem, portanto, um capital hermenêutico seguro para o espectador – conhecer os gêneros ajuda a interpretar um filme, e ajuda a escolher o filme que se pretende ver, com um risco mínimo de engano (NOGUEIRA, 2010, p. 6 -7).

A respeito dos gêneros adotados em curtas-metragens, Bayão (2002) diz que podem ser apresentados por meio de três tipos: experimental, documentário e ficção. No experimental a espontaneidade do que está sendo gravado vale mais que um roteiro; já no gênero documentário, é preciso que se faça antes uma pesquisa acerca do assunto a ser abordado, colocando o roteirista, também, na posição de pesquisador; no de ficção, por sua vez, apresenta uma narrativa com as três partes fundamentais: começo, meio e fim – o que proporcionará ao autor escrever sobre os diversos “universos dramáticos”.

Ainda acerca dos conceitos de ficção e documentário, Nichols (2009) afirma que o primeiro provoca nos telespectadores um desvio de atenção dos atores reais para a criação dos personagens imaginários, gerando um esquecimento da não-realidade do mundo ficcional; já o gênero documentário provoca uma atenção no auditório por apresentar uma realidade histórica, uma representação da realidade. No que concerne à narrativa desses gêneros, Ramos (2008) defende a ideia de que na ficção ela é exposta com a ideia de apresentar a dramaticidade; já no documentário a narrativa organiza certificações acerca do mundo real. Há estudiosos que discutem a ideia de hibridização da narrativa ficcional e documental em uma mesma obra quando esta apresenta características de ambos os gêneros, como bem definem Braga e Costa (2014). Para elas,

No caso de uma ficção, uma das implicações seria a quebra da impressão de realidade que o filme costuma causar; no caso do documentário, o hibridismo narrativo pode estar associado a uma asserção que é apresentada de forma a romper a crença de não interferência da instância realizadora, através da incorporação de elementos ficcionais – principalmente no caso de filmes em que é possível discernir elementos de ambas as tradições narrativas, permanecendo, todavia, uma como preponderante (BRAGA; COSTA, 2014, p. 187).

Apesar da possibilidade dessa hibridização, as autoras acentuam que somente mesclar determinados “traços estilísticos de cada gênero” não classifica uma obra como híbrida. Nogueira (2010) ainda salienta que todos os gêneros acabam sofrendo mudanças básicas no decorrer do tempo e que eles não são eternos, pois,

[...] eles surgem, mudam e decaem, a sua existência deve ser assumida como uma instância de enorme relevo na criação, no consumo, na produção e na análise das obras fílmicas. Importa, portanto, ter em consideração alguns factos fundamentais acerca dos géneros: eles instituem-se, eles mudam, eles misturam-se, eles decaem, eles ramificam-se, eles reavivam e é nesta dinâmica que podemos muitas vezes entender a história do cinema e das suas formas (NOGUEIRA, 2010, p. 14)

Levando em consideração os conteúdos arrolados até aqui, é possível classificar os curtas do Festival do MINUTO no gênero ficcional, tendo em vista que todos eles apresentam dramaticidades. As narrativas possuem começo, meio e fim, e os personagens são fictícios.

Para que isso possa ficar nítido, na próxima subseção, após a apresentação do curso de Cinema e Audiovisual, exponho uma síntese das narrativas dos curtas.

#### 1.4 VISITANDO O CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL E O FESTIVAL DO MINUTO

O Departamento de Comunicação Social, da Universidade Federal de Sergipe, conta com os cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda, além dos cursos de Cinema e Audiovisual. Esse último foi implantado em 2017, aprimorando o antigo curso de Comunicação Social com habilitação em Audiovisual, segundo a resolução do CONEPE Nº 18/2017. Essa transformação proporcionou uma gama de possibilidades para os discentes, pois houve uma expansão da sua grade curricular e, conseqüentemente, a habilitação para novas oportunidades no mercado de trabalho.

De acordo com o Catálogo de Cursos da UFS (2019)<sup>39</sup>, o objetivo deste curso é formar profissionais aptos a criarem, produzirem e realizarem os formatos possíveis de audiovisuais, ou seja, produzir, dirigir, editar, finalizar e pós-produzir em diferentes mídias.

No tocante aos grupos de pesquisa, há o Laboratório de Pesquisa e Produção em Audiovisual (LAPPA – início em 2011) que conta com a participação de professores-pesquisadores que desenvolvem produções audiovisuais e integra alunos/bolsistas do PIBIC e voluntários. É um grupo muito ativo no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE/UFS), criado em 2016, possui o Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais em duas linhas de pesquisa: (1) Cinema, Linguagem e Relações Estéticas; (2) Cinema e Narrativas do Contemporâneo e é vinculado à área Interdisciplinar da CAPES. Vale ressaltar que ele é único no Brasil com esse formato e, também é formado por pesquisadores de diferentes áreas: Antropologia, Artes Visuais, Arquitetura, Cinema e audiovisual, Design, Educação, Letras, Psicologia, Teatro, Educação Física, entre outras.

Além de do PPGCINE, os egressos do curso de Cinema e Audiovisual interessados na pesquisa também têm a possibilidade de cursar o Mestrado em Comunicação, do Programa de

---

<sup>39</sup> Disponível em: [http://oficiais.ufs.br/uploads/page\\_attach/path/5776/CatalogoUFS2019-compressed.pdf](http://oficiais.ufs.br/uploads/page_attach/path/5776/CatalogoUFS2019-compressed.pdf) Último acesso em 28 de setembro de 2020.

Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFS), que foi instaurado na UFS em 2014 e conta com duas linhas de pesquisa: (1) Produtos, Processos e Discursos Midiáticos; (2). Cultura, Economia e Políticas da Comunicação.

De acordo com a página oficial do curso do Departamento de Comunicação Social (DCOS/UFS), no novo currículo foram implantadas disciplinas distribuídas em diversos eixos temáticos, as quais não só enfocam a produção do cinema e audiovisual, como também se estruturam mediante o desenvolvimento técnico e profissional, voltadas para a formação prática; desenvolvem projetos de obras audiovisuais; focam na gestão, na produção e na distribuição de obras; tratam de teoria, análise e crítica do cinema e audiovisual; são interdisciplinares, com enfoque para as Artes e Humanidades <sup>40</sup>.

Na página oficial do curso também é dito que essa nova estrutura agrega disciplinas que geram uma reflexão da história das mídias visuais e a prática laboratorial em meios digitais. Visto que essas disciplinas oferecem um entendimento dessas novas linguagens e mostram a sua relação com o mercado audiovisual atual.

No que concerne aos três pilares da educação (Ensino, Pesquisa e Extensão), há, desde 2018, o Núcleo Interdisciplinar de Cinema e Educação (NICE), o qual surgiu da parceria entre a UFS e o projeto “Inventar com a Diferença (UFF), em 2017. Atualmente, esse Núcleo representa um Programa de Extensão na UFS. O NICE une professores e alunos da Graduação e da Pós-Graduação para a ampliação de ações em cineclubes, para a formação de estudantes e, também, para a criação de audiovisual em escolas do ensino básico, além de parcerias com instituições educacionais, como o Instituto Federal de Sergipe (IFS-SE) e a Secretaria Estadual de Educação, do Esporte e da Cultura (SEDUC).

Além desse projeto de extensão, há o “Maré Narrativa” (2019), que objetiva formar roteiristas para atuar nas escolas parceiras do NICE. Outros projetos merecem destaque como o projeto de Ocupação do 35º Festival de Artes de São Cristóvão (FASC), o qual exibiu diversos filmes, promoveu debates e realizou a gravação do documentário sobre esse Festival.

Ainda com base nos dados da página oficial do curso, em cinco meses de ensino remoto (2020) os projetos de extensão “Cinema e Autoconhecimento: práticas e diálogos de

---

<sup>40</sup> Disponível em: [https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/curso/portal.jsf?id=24788760&lc=pt\\_BR](https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/curso/portal.jsf?id=24788760&lc=pt_BR) Último acesso em 27 de janeiro de 2022.

quarentena”, “Ocupação da Cinemateca do DCOS/UFS”, “Cine Calçadão” e “Cine Vitória UFS” efetuaram 33 eventos, entre eles, a exibição de curtas-metragens (mais de 100 curtas mostrados), *masterclass* com profissionais (5), rodas de conversa com diretores e produtores de cinema (8) e a exibição de longas-metragens nacionais (4).

De acordo com o curso de Cinema e Audiovisual, seus egressos são incorporados no mercado de produtoras e de TV, em Aracaju/SE, ocupando diversos cargos. Muitos inauguram suas próprias produtoras, a exemplo da Produtora Rolimã, que é responsável por alguns festivais sergipanos (SERCINE e EGBÉ). Outros buscam produzir filmes mais elaborados e partem para capitais que possuem um incentivo público maior. Ainda, vale mencionar que muitos desses alunos seguem a carreira de professores pesquisadores, que saem do Curso de Graduação direto para o PPGCINE, e alguns desses fazem parte da UFS como professores substitutos e/ou realizam oficinas no SESC Sergipe e em outras instituições.

Diante da apresentação do curso de Cinema e Audiovisual, dos projetos de extensão e pesquisa e das oportunidades que seus alunos recebem, apresento o 1º Festival do MINUTO da UFS, que foi organizado por uma das professoras do DCOS, a Profa. Dra. Lilian Cristina Monteiro França. Para entender o conceito de Festival, Alencar (1978) conceitua como sendo diversas amostras artísticas que

[...] se caracterizam pelo nível de suas apresentações, pelo número de participantes, pela periodicidade ou pelo local onde se realizam [...] é uma manifestação cinematográfica que apresenta periodicamente uma seleção de filmes inéditos mais importantes, de vários países, a um público bem determinado: especialistas, artistas profissionais, jornalistas etc. De acordo com este público, um festival adota diversas significações simultâneas: comerciais (o produtor que vende seus filmes), publicitárias (o artista que se exhibe em benefício de seu prestígio pessoal), científico (os estudiosos que seguem atentamente a todas as projeções, segundo um ritual que o crítico André Bazin qualificou acertadamente de **conventual**) (ALENCAR, 1978, p. 47- 48) (grifo da autora).

Com base no exposto, podemos dizer que o Festival do MINUTO se encaixa no conceito estabelecido por Alencar (1978), visto que o evento apresentou 24 obras inéditas, houve a sua 2ª edição em 2019 (as demais não aconteceram devido à pandemia) e contou com a presença de especialistas que avaliaram as obras.

De acordo com o Edital (vide Anexo I) do Festival do MINUTO (s.n.t.), seus objetivos eram: (01) “estimular a produção de conteúdo audiovisual”; (02) “contribuir para a formação de produtores de conteúdo audiovisual”; (03) “motivar o surgimento de novos talentos dentro do campo audiovisual”.

Ademais, foi definido que cada edição possuiria um tema que as produções inscritas deveriam apresentar. A primeira edição teve como tema “Estação Vigilância”. Vale ressaltar que só podiam participar alunos e ex-alunos do Departamento de Comunicação Social, maiores de idade, podendo ser uma obra individual ou coletiva.

Os vídeos enviados para participarem tinham que ter, no máximo, um minuto e vinte e cinco segundos, isso porque os vinte e cinco segundos eram para os créditos, sendo cinco segundos obrigatórios para as marcas dos realizadores e patrocinadores. E podiam ser gravados em qualquer tipo de equipamento, desde celulares a câmeras profissionais.

Para escolher os três vencedores (1º lugar: R\$ 1.000,00; 2º lugar: R\$ 400,00; 3º lugar: R\$ 200,00), foi montada uma comissão com cinco avaliadores, que também poderiam optar em indicar até três diplomas de menções honrosas. Além desses, um vencedor de melhor vídeo (Estágio remunerado) entre os alunos matriculados no DCOS. Os critérios estipulados para avaliação foram: adequação ao tema; criatividade; qualidade artística; qualidade técnica; inovação e apresentar o tempo corretamente. O júri técnico que compôs o 1º Festival do MINUTO foi:

1. André Alves Franco - Lamparina Filmes/SE;
2. Profa. MSc. Ana Carolina Westrup – Núcleo de Produções Digitais Orlando Vieira /SE;
3. Prof. Cristiano Leal de Barros Lima – UNIT/SE;
4. Prof. Márcio Antônio Sales Venâncio – UNEB/BA;
5. Prof. Dr. Mário César Pereira de Oliveira - DCOS/UFS.

O evento ocorreu no Museu da Gente Sergipana<sup>41</sup> e foi apresentado pela professora Dra. Lilian França (DCOS/UFS). Abaixo, segue a lista com os 24 curtas e os nomes dos(as)

---

<sup>41</sup> Disponível em: <http://www.museudagentesergipana.com.br> Último acesso em 28 de setembro de 2020.

seus(as) realizadores(as), seguidos de suas categorias (conforme o envio para a inscrição no Festival).

1. Panóptico – Roteiro e Direção de Matheus Martins (Menção honrosa);
2. Mina – Direção de Neto Asterio;
3. Sentinelas – Roteiro e Direção de Andrei F. da Silva;
4. VCorp – Estação de Vigilância – Filme de Hector Sousa e Rosení Sales;
5. Brasil, 1984 – Roteiro e Direção de Felipe Cruz (1º lugar);
6. Carolina – Direção de Luna Safira e Tiago Diniz;
7. Babá Eletrônica – Direção de Carolen Meneses e Sidjonathas Araújo (Menção honrosa);
8. Block – Roteiro e Direção de Jorge Luís;
9. Portão das Águas – Cleisson Alves (3º lugar);
10. Quando se olha para dentro – Direção de Alana Correia;
11. Segurança – de Henrique Freitas;
12. O Olho – de Hector Sousa;
13. Ninguém é Cego – Direção de Douglas Barros;
14. RealityLive – Roteiro e Direção de Danilo Vieira;
15. Cookies – Direção e Produção de Fernanda Almeida (2º lugar);
16. Sentinela Digital – Sérgio Lucas, Vanderson Araújo, Gardenia Souza e Matheus de Oliveira;
17. Carne Cura – Direção de Luli Morante;
18. Rastro – Milena Araujo de Souza;
19. Terminal – Beatriz Aranzana;
20. Lo-Fi – Direção de Laura Tourinho;
21. A Gaiola – Thiago Tenório;
22. Começou a seguir você – Roteiro e Direção de Láisa Gabriela;
23. I(Real) – Péricles Reis;
24. Protocolo – Luiz Felipe

Apesar de não utilizarmos os 24 curtas do 1º Festival do MINUTO em nossa análise, apresentá-los-ei sinteticamente nesse momento para que se possa ter uma ideia dos assuntos abordados e os seus desdobramentos.

Em **“Panóptico”** é retratada a ideia de vigilância e o aprisionamento por meio de uma única personagem vestida com uniforme laranja, seguido de um número (esses e outros elementos já foram discutidos nesta seção). Em todas as cenas ela segue digitando e/ou visualizando postagens nas redes sociais. Ao mesmo tempo, são apresentadas cenas de câmeras em diversos lugares e uma trilha sonora de suspense, bem como o som de uma grade se fechando. O curta termina com a personagem deitada no chão e segurando o celular, quando, de repente, esta leva um susto e acorda. Na seção 4 retomaremos a sua análise.

Em **“Mina”** é trabalhado o jogo de cores entre o amarelo e o vermelho (análise mais detalhada na seção 4) e desenvolvida uma narrativa que tem Marta, dona de um salão de beleza, como a personagem principal. Em seu local de trabalho, durante as conversas com as suas clientes, estas comentam a respeito da falta de privacidade e do poder das redes sociais atualmente. Ao mesmo tempo, questionam o constante recebimento de mensagens no celular de Marta, a qual fala sobre seu relacionamento abusivo e que está decidida a pôr um fim. No final do expediente, quando a protagonista fecha o salão e sai caminhando na rua, cruza por um homem que lhe faz assédio. Isso faz com que ela o intimide com o seu celular caso ele volte a repetir o ato.

**“Sentinelas”** inicia com o despertador (06h00) do celular que avisa sobre a aula de *Cybersecuring*. Em seguida, vemos o personagem rolando o *feed*<sup>42</sup> do *facebook* pelo celular; ao fechar o aplicativo, aparece uma tela indicando o carregamento de informações; ao chegar em 100%, uma espécie de vírus passa a ter acesso à câmera do celular e às informações do personagem, sendo que este não desconfia e segue para a sua aula de *Cybersecuring*, trazendo aí um paradoxo em relação à aula e a vida real.

Assim como Sentinelas, **“VCorp – Estação de Vigilância”** inicia com a personagem desligando o despertador do celular. Ao se levantar, vai de um cômodo a outro mexendo no

---

<sup>42</sup> Segundo o suporte da Google, é “um fluxo de conteúdo que permite rolagem. O conteúdo é exibido em blocos de aparência semelhante que se repetem um atrás do outro”. Disponível em: <https://support.google.com/adsense/answer/9189559?hl=pt-BR> Último acesso em 23 de janeiro de 2022.

aparelho. Ao chegar na sala, senta-se à mesa para utilizar o seu *notebook*. A partir desse momento, vemos a personagem na perspectiva da *webcam* do aparelho, apresentando uma ideia de estar sendo vigiada. Em seguida, é mostrada a sombra de uma pessoa em um local escuro e um computador com um mosaico de várias pessoas, sendo gravado pelas *webcams*.

“**Brasil, 1984**” inicia com um texto indicando que o filme é um registro publicado na internet no ano de 2040 sobre o que aconteceu após a aprovação da PEC 1984, a qual autorizava o governo a ter acesso a todos os tipos de câmeras com o intuito de levar segurança para a população. Por meio de filmagens e imagens de notícias, vê-se que nem tudo saiu como planejado, tendo em vista que o governo utilizou o poder não só para prender criminosos, mas também opositores políticos. Imagens do período da Ditadura Militar no Brasil são exibidas, enquanto a legenda do curta diz “A ditadura veio disfarçada de progresso e nos calou”. Em seguida, figuras de olhos humanos aparecem informando que “Ninguém está a salvo dos olhos do Estado”. Na seção 4, desenvolvemos a sua análise mais detalhada.

Em “**Carolina**”, a personagem Brenda liga seu *notebook* e coloca música para tocar enquanto performa. Durante seu aquecimento, uma voz feminina (que diz ser colega da mesma Companhia de Teatro) fala sobre o quanto é repetitivo fazer as peças com processo sexual e sobre os ensaios individuais que “ele” (supostamente o diretor das peças) insiste que elas realizem. Nesse meio tempo, ela lembra como foi bom quando fizeram uma peça infantil, sugerindo que elas poderiam fazer várias coisas diferentes. Nesse meio tempo, a luz da *webcam* acende. No final do áudio de sua amiga, vemos na perspectiva da *webcam* do *notebook* e aparecem dados como tempo de gravação, botão de *pause* e *play*. A personagem, então, aparece em frente ao computador indicando ter visto algo estranho e o fecha imediatamente.

“**Babá Eletrônica**” apresenta um garoto sentado em um ambiente sombrio que é a todo momento surpreendido por duas mãos que aparecem ao fundo (seguidas por um som robotizado), recriando os seus atos: troca a boneca por uma bola, descruza as suas pernas, corta o seu cabelo. Após essa série de mudanças, o menino apresenta um semblante triste e uma postura rígida; em seguida, as mãos o retiram da cena (como se agora já estivesse pronto) e coloca no lugar uma menina sorridente.

“**Block**” inicia com um garoto tirando uma *selfie* e postando no *story* do *instagram* com a legenda “Em casa #tédio”. Imediatamente, um vizinho bate à sua porta informando que viu a sua postagem e o convida incansavelmente para saírem a diversos locais que o vizinho tinha o visto ir durante os últimos meses, com base nas últimas postagens. Durante as insistências, o publicador tenta negar os convites, mas não é ouvido até que se zanga e fecha a porta.

“**Portão das águas**” tem como referência (é informado no final do curta) o comercial da destilaria *Seagram*, publicado em 1973. No curta, o comercial é recriado utilizando o discurso de uma rede social chamada *nix.on*, a qual propõe ser responsável para ter os dados dos seus usuários. A construção da cena se dá apenas na gravação em Plano Médio da personagem que, inicialmente, apresenta uma feição triste, mas que, no desenrolar da narração, vai abrindo um grande sorriso. É possível verificar a análise desse curta nas seções 3 e 4.

“**Quando se olha para dentro**”, assim como *Portão das águas*, também menciona as suas referências: o filme *Inside out* e o curta *Inner Workings*. Diferente dos demais, esse é uma animação em que um boneco (que lembra bonecos da marca Lego) está utilizando o celular enquanto caminha na rua e a câmera entra no celular para mostrar o seu funcionamento, apresentando gráficos das memórias, sentimentos, planos, além de outros bonecos (melhor amigo, fiscal da vida alheia, *hater*) que são responsáveis pela alimentação do sistema. Durante esse percurso, a bateria do celular indica estar perto do fim e um alerta é acionado. Até que o personagem para diante de uma loja de nome *Watch out* (Cuidado), sugerindo, talvez, um cuidado no excesso de uso do equipamento ou um cuidado em ter que precisar carregar a bateria do aparelho para não perder os acontecimentos das redes sociais. Na seção 4, discorreremos mais a fundo a análise desse audiovisual.

“**Segurança**” inicia mostrando um buraco de fechadura, um olho mágico (de porta), janelas de apartamentos, câmeras, *webcam*, portões, homem fardado de segurança, compartilhamento de locais pelo *WhatsApp*, celulares... Tudo isso seguido do Concerto

número 4 em fá menor, de Vivaldi<sup>43</sup>, que possui um ar de suspense e melancolia. E termina com o seguinte enunciado “Fim?”

“**O olho**” foi gravado em *stop-motion*<sup>44</sup> com um boneco masculino da marca Lego, que vai de um lado para o outro da tela, para no meio com um olhar de raiva, pega uma arma e dá um tiro na tela que se quebra com o disparo e depois sai normalmente. Criando, talvez, uma ideia de que nós somos os seus vigilantes.

“**Ninguém é cego**” desenvolve uma narrativa a respeito do racismo estrutural enraizado na nossa sociedade. A trama se passa em um ponto de ônibus em que há alguns jovens espaçados. Após a chegada de um rapaz negro, todos começam a mostrar desconforto, guardam os celulares e o olham de soslaio. O rapaz senta-se no banco, coloca sua mochila em seu colo e começa a abri-la, quando, de repente, ouve-se um tiro. A cena seguinte é a do rapaz deitado no chão com o livro de Foucault *Vigiar e Punir* e os demais jovens utilizando seus celulares para gravar e tirar fotos do rapaz caído. O que deixa claro a falta de empatia (ninguém o socorreu) e o preconceito existente (julgaram o rapaz por conta de sua cor).

“**RealityLive**”, no curta, é o nome dado para um jogo de realidade virtual em que se tem acesso ao que outras pessoas fazem por meio de óculos de realidade aumentada. Na narrativa, o protagonista comprou o jogo e vai utilizá-lo pela primeira. Durante o uso, ele tem acesso a várias situações na visão de outras pessoas. Na última experiência, ele se encontra em uma casa escura, aparece um homem encapuzado que corre em sua direção e dispara um tiro. Assustado, o protagonista tira os óculos, e, ao olhar para o lado, a arma que apareceu no jogo surge do seu lado e é disparada novamente. O que pode sugerir uma ideia de insegurança que esse tipo de jogo pode vir a causar, confundindo a realidade propriamente dita com o virtual.

Em “**Cookies**” há uma ambiguidade causada por conta do conceito informático relacionado a essa palavra, isto é, extensões que armazenam dados do usuário com base em suas pesquisas para personalizar as páginas da internet de acordo com as suas preferências e os *cookies* (tradução do inglês: biscoito) propriamente dito. No curta, a personagem Larissa tira

---

<sup>43</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NzCL9uLkQSI> Último acesso em 26 de janeiro de 2022.

<sup>44</sup> Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/como-e-feita-uma-animacao-em-stop-motion/> Último acesso em 26 de janeiro de 2022.

de sua bolsa um teste rápido de gravidez (onde também havia várias embalagens de *cookies*). Ao realizá-lo, procura na internet o significado do teste para duas linhas (positivo); como a porta do banheiro estava quebrada, ao enviar mensagem para Gilvan (supostamente pai do bebê) ajudá-la, se depara com notícias no celular a respeito de enxoval para criança. Gilvan, que está comendo *cookie* e vendo enxoval no computador, ao receber a mensagem, vai ao encontro de Larissa. Assim que consegue abrir a porta do banheiro, ele mostra que o seu celular indica que está mais para menina e Larissa mostra que o dela está mais para menino. Na seção 4, apresentamos uma análise mais detalhada.

“**Sentinela digital**” desenvolve a ideia de que estamos sendo vigiados regularmente. Para isso, apresenta o personagem sendo seguido por duas pessoas com máscaras faciais brancas (representando as sentinelas), enquanto ele anda nas ruas movimentadas. Em determinado momento, ele acredita estar sendo vigiado e guarda o celular no bolso, mas quando olha para trás, não há ninguém o seguindo, estabelecendo uma ideia de vigília no mundo virtual e um esquecimento do mundo real.

“**Carne crua**” foi um dos poucos curtas que não trouxe o uso da tecnologia como sinônimo de vigilância. Isso porque desenvolveu a ideia do conceito de vigilância sanitária para tratar a respeito da “Estação Vigilância”, tema do Festival. Esse trabalho fez as suas gravações em um mercado de carne e apresenta cenas de como a carne é comercializada, armazenada e tratada, tudo isso indo de encontro aos padrões estabelecidos pela vigilância sanitária.

“**Rastro**” aborda o sofrimento de uma vítima de crime sexual virtual, isso porque a protagonista teve fotos íntimas vazadas na internet. Nesse sentido, o curta tenta mostrar, na visão da vítima, o quanto é angustiante e humilhante ter que lidar com os outros, comentando e rindo, por onde se passa, a respeito da sua intimidade.

Em “**Terminal**”, assim como em Rastro, observa-se essa ideia de denúncia, de impotência que as mulheres sofrem e podem vir a sofrer no dia a dia. Isso porque nesse curta é retratado o cotidiano de muitas mulheres que necessitam utilizar o transporte público e como elas vivenciam na pele o medo constante de assédio sexual. Esse curta foi gravado com a câmera seguindo diversas mulheres, sugerindo essa ideia de vigilância vivenciada diariamente.

Além disso, mostra o desconforto, o medo e como algumas conseguem reagir quando os assediadores tentam atacá-las. O curta termina com a frase “Ligue 180 e denuncie”.

Em “**Lo-Fi**” vemos uma contradição em relação à modernidade, isso porque o personagem (suposto síndico), lê a ata da última reunião de condomínio informando que, devido às tentativas de assalto, o condomínio decidiu instalar um sistema de câmeras de vigilância nas áreas comuns. No entanto, na guarita, o porteiro está dormindo diante da tela com o mosaico das câmeras, criando aí um conflito com a ideia de segurança que se era esperada.

“**A Gaiola**” se assemelha com **RealityLive**, pois ambos são jogos virtuais. A diferença é que em **A Gaiola**, quando o usuário aceita começar o jogo, a sua *webcam* é ligada automaticamente e o computador é invadido por uma espécie de vírus. Em seguida, a campainha do apartamento toca, e o jogador, ao abrir a porta, é abordado por alguém que o golpeia.

“**Começou a seguir você**” traz a ideia do “seguir” na rede social para vida real. Para tanto, a trama se desenvolve com a personagem principal deitada no sofá, quando de repente recebe uma notificação de alguém solicitando segui-la no *instagram*. Após o aceite, essa pessoa aparece na vida real e segue literalmente a personagem por todos os cômodos. Esses seguidores vão aumentando e surgindo atrás dela a partir das solicitações aceitas.

“**I(Real)**” é um sonho que, além de mostrar o dia a dia do personagem, também foca no modo como as pessoas olham-no por onde ele passa (rua, sala de aula, corredores). Apesar dessa vigilância dos outros, não é mencionado que ele sofreu algum assédio ou algo do tipo como em **Rastro**. Momentos depois, o barulho do despertador do celular que está ao lado de sua cama soa e o protagonista desperta.

Em “**Protocolo**” alguém abre a pasta “Câmera de Segurança” no computador que contém diversos vídeos. Dentre eles, aparece uma mulher correndo de um jovem no meio da rua, mas ela tropeça e cai. Ainda no chão, tenta pegar algo dentro da bolsa, mas o jovem puxa de suas mãos e retira um celular e uma arma, a qual dispara contra a mulher. Em seguida, coloca a arma no chão, nesse momento, a imagem da câmera dá algum problema e a imagem

do jovem desaparece, como se tivesse acontecido alguma manipulação para apagar a sua imagem.

Diante dessa breve apresentação dos curtas do Festival, na próxima subseção, desenvolvo como se deu a construção metodológica deste trabalho, a escolha dos *corpora*, bem como os procedimentos definidos para o recorte realizado.

### 1.5 PERCORRENDO O ITINERÁRIO METODOLÓGICO

Falar em metodologia é sempre um assunto delicado, principalmente para nós que analisamos a linguagem, uma vez que não há manuais prontos esclarecendo qual a melhor ou a mais adequada forma de seguir, isso vai sendo construído aos poucos durante o desenrolar da escrita e da análise. No entanto, apesar dessa problemática, não podemos desenvolver um trabalho científico sem definir sua metodologia. Assim sendo, neste momento, desenvolvo os aspectos metodológicos pertinentes à discussão acerca de como a intertextualidade pode ser entendida como uma estratégia argumentativa na construção do ethos.

Inicialmente, de forma geral, assim como toda pesquisa, partimos da abordagem bibliográfica, visto que Gil (2002, p. 44) chama a atenção para o fato de esta ser “desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”. Além disso, conforme Prodanov e Freitas (2013), este trabalho também se enquadra em uma abordagem qualitativa, na medida em que há uma preocupação em interpretar e analisar os significados possíveis nos curtas-metragens, conforme o nosso repertório cultural.

Este estudo está situado em uma perspectiva interdisciplinar, visto que parto da Argumentação e Retórica em uma interface com a Linguística Textual a partir do fenômeno da Intertextualidade. Esse diálogo se dá pelo fato de, em nossa pesquisa, como já mencionado, eu defender a ideia de que a intertextualidade pode ser entendida como uma estratégia argumentativa eficaz na construção de imagens discursivas. Sendo assim, as ideias expostas podem ser blindadas com base em Germain (1998), quando este afirma que a interdisciplinaridade “pressupõe a existência de ao menos duas disciplinas como referência e a presença de uma ação recíproca” (GERMAIN, 1998, 46).

Além desse diálogo entre essas disciplinas, tem-se, também, a presença da Linguagem Cinematográfica para complementar a interdisciplinaridade, além de ter como *corpora* curtas-metragens para observar a presença da intertextualidade. Assim sendo, é possível encaixar esse estudo àquilo que Lenoir (1998) denominou de interdisciplinaridade científica, pois este conceito tem como escopo a elaboração de conhecimentos novos e a resposta a ações sociais. Como o objetivo do trabalho é expandir os olhares acerca da construção das imagens discursivas e da intertextualidade, acredito estar caminhando para esse pensamento, uma vez que o desenrolar desta pesquisa pode levar a um enriquecimento, no sentido conceitual, acerca de como os *ethé* se constroem e como podemos situar a intertextualidade.

Ademais, essa perspectiva vai ao encontro do que Severino (1998, p. 40) classifica como prática de interdisciplinaridade em qualquer nível, ao defender que ela "depende radicalmente da presença efetiva de um projeto educacional centrado numa intencionalidade definida com base nos objetivos a serem alcançados". Nessa medida, é possível, também, dizer que este trabalho se encaixa nessa prática, pois parti da ideia de um projeto que continha uma intencionalidade e espero alcançar os objetivos por meio do desenrolar da pesquisa. Outrossim, com base no lugar de fala que ocupo como pesquisador, não é possível fugir da interdisciplinaridade, visto que, como defende Severino (1998, p. 40) "ser interdisciplinar, para o saber, é uma exigência intrínseca, não uma circunstância aleatória".

Seguindo o pensamento acerca da interdisciplinaridade, ao submeter o projeto de doutorado, eu ainda não possuía um *corpus*, a ideia geral era analisar elementos do universo do audiovisual sergipano com o intuito de valorizar a produção local. Como já mencionei, foi cursando uma disciplina ofertada pelo PPGCINE da UFS, ministrada pela Profa. Dra. Lilian França que ela, ao ouvir uma apresentação sobre o meu projeto, sugeriu como *corpora* os curtas-metragens apresentados no 1º Festival do M1nuto da UFS, o qual ela estava organizando, pois, na época, ainda não tinha ocorrido.

Após a definição dos *corpora* e a finalização das disciplinas obrigatórias, parti para a pesquisa bibliográfica. Apesar de já ter um conhecimento acerca do *ethos* e da intertextualidade, foi necessário um aprofundamento maior. Por isso me debrucei em teóricos consagrados nas áreas em questão, fazendo buscas em teses, dissertações, livros e periódicos.

Tomando como base os pressupostos teóricos desta pesquisa, sugiro um processo analítico baseado em três critérios intercalados: a) como os planos e os ângulos foram utilizados nos curtas e como esses elementos trazem sentidos para a cena; b) em qual posição as intertextualidades apresentadas nos curtas se situam, tomando como base o modelo analítico de Mozdzenski (2012); c) como as imagens discursivas são construídas na narrativa dos vídeos por meio das intertextualidades provocadas com base nos postulados de encaixamento de Maingueneau (2005, 2020). Nesse sentido, mediante a utilização de determinados planos e/ou ângulos intercalados à presença dos contínuos forma e função da intertextualidade, chegaremos às imagens discursivas apresentadas nos curtas-metragens.

Assim sendo, a partir da constituição dessa relação analítica, atribuímos ethos específicos, por meio daquilo mostrado, para cada curta analisado. É válido ressaltar que não realizarei uma análise objetiva, até porque penso que nenhuma análise é definitiva e única, ela levará sempre em consideração a escolha do dispositivo teórico e o recorte definido pelo analista, que poderá adaptá-la ou não.

Como o nosso material analítico não é estático, optamos por apresentar os planos e os ângulos, assim como determinados elementos expressivos que sejam apresentados nas cenas por meio de congelamentos de tela (representados por figuras). Em alguns casos, os discursos das personagens e/ou do narrador também permearão ao processo de construção de sentidos. Informo que optei por chamar de realizadores os sujeitos discursivos que estavam envolvidos nos curtas, sejam eles nomeados de produtores, roteiristas, diretores. Essa escolha se deu para não criar uma confusão a respeito da função de cada um desses profissionais, pois não faz parte dos objetivos deste trabalho discutir esses papéis.

Diante do vasto material do Festival do MINUTO (24 curtas-metragens), optei por fazer um recorte e o critério utilizado foi eleger os cinco premiados do Festival, pois, como eles passaram por um júri técnico e receberam alguma premiação, acredito que eles trazem elementos qualitativos que podem ajudar a enriquecer a nossa análise.

Além dos cinco premiados, resolvi escolher mais dois com o intuito, também, de mostrar a riqueza do Festival, pois até as obras não vencedoras são muito ricas e trazem elementos dignos de uma análise. Como não sou especialista assim como o júri técnico que participou do Festival, desenvolvi dois critérios que levam em consideração os escopos da

nossa pesquisa, com base nos postulados de Koch, Bentes e Cavalcante (2008). O primeiro critério é que a obra apresentasse intertextualidade implícita com outros textos por meio da sua construção narrativa; o segundo critério foi a presença da intertextualidade explícita, seja por meio de citação ou menção no próprio texto. Essa escolha pela presença dessas intertextualidades se deu porque como esta tese desenvolve um trabalho, também, sobre esse elemento textual e eu não sabia se os curtas premiados apresentariam esse fenômeno ou não, foi uma maneira de obter um material analítico que trouxesse, pelo menos, esses dois tipos de intertextualidades para verificarmos como elas se mostram. Para isso, construí um quadro (2) contendo os 19 curtas que não venceram o Festival e os critérios aqui estabelecidos.

Quadro 2 – Critérios para a escolhas de curtas não vencedores

<b>Curta-metragem</b>	<b>Intertextualidade Implícita</b>	<b>Intertextualidade Explícita</b>
Mina	X	-
Sentinelas	-	-
VCorp – Estação de Vigilância	-	-
Carolina	-	-
Block	-	-
Quando se olha para dentro	-	X
Segurança	-	-
O Olho	-	-
Ninguém é cego	-	-
RealityLive	-	-
Sentinela	-	-

Digital		
Carne crua	-	-
Rastro	-	-
Terminal	-	-
Lo-fi	-	-
A gaiola	-	-
Começou a seguir você	-	-
I(Real)	-	-
Protocolo	-	-

Fonte: Elaborado pelo autor

Levando em consideração o breve resumo apresentado na subseção 1.5 e a visualização dos curtas, é possível perceber que, dos curtas não vencedores, **“Mina”** é o único que apresenta intertextualidade implícita e **“Quando se olha para dentro”** é o único que apresenta intertextualidade explícita. Se fôssemos desenvolver esse mesmo quadro utilizando também os vencedores, teríamos **“Brasil, 1984”**, **“Panóptico”**, **“Cookies”** e **“Portão das Águas”** também apresentando intertextualidade explícita.

Assim sendo, utilizaremos como *corpora* deste trabalho os curtas: **“Brasil, 1984”** (1º lugar); **“Cookies”** (2º lugar); **“Portão das Águas”** (3º lugar); **“Babá Eletrônica”** (Menção honrosa); **“Panóptico”** (Menção honrosa); **“Mina”** (intertextualidade implícita); e **“Quando se olha para dentro”** (intertextualidade explícita).

Levando em consideração a análise desenvolvida, percebi uma grande tendência para um ethos dos realizadores relacionado à acusação de três questões sociais: 1) a inferiorização da mulher; 2) os padrões impostos pela sociedade; 3) a vigilância na modernidade. O que evidencia um *ethé* denunciador dessas questões (feminista, modernista, humanista). Também há uma tendência para um ethos erudito, visto que a seleção das fontes intertextuais dos curtas parte de lugares consagrados (*Best seller*, longas-metragens de sucesso, conceito filosófico, tecnologia do mundo digital) e que não são conhecidos pelo auditório universal.

Acreditamos que essa seção tenha oferecido o respaldo necessário para quem não é da área de cinema saber a importância da linguagem cinematográfica e a sua plurissignificação, pois, no decorrer deste trabalho, retomaremos algumas modalidades que ajudarão a embasar a nossa análise, principalmente. Na próxima seção, percorreremos os estudos da Retórica e da Nova Retórica a fim de conversarmos e discutirmos acerca do ethos e das suas ramificações.

## SEÇÃO 2. SOBREVENDO OS ESTUDOS RETÓRICOS

Nesta seção apresento um breve apanhado dos conceitos da Retórica desde os pensamentos aristotélicos aos pesquisadores da Nova Retórica. Como o ethos está atrelado a esse campo do saber e é um elemento importante desse trabalho, exponho a sua importância nos estudos textuais/discursivos, além das suas diferentes perspectivas e os seus conceitos.

Toda essa apresentação do ethos vem atrelada à problematização que faço dele na perspectiva cinematográfica, isto é, qual(is) posição(ões) ele pode/deve ser entendido na análise do curta-metragem.

### 2.1 CAMINHANDO SOBRE A CONCEPÇÃO DA RETÓRICA, A SUA DECADÊNCIA E O SEU NOVO PARADIGMA

*De fato, a Retórica tem sido colocada à prova pelos mesmos princípios que a norteiam internamente e que fazem com que ela refloresça sempre: aceitação da mudança, o respeito à alteridade e a consideração da língua como lugar de confronto das subjetividades.*  
Mosca

A linguista Mosca (1999) afirma, nesse breve texto, que a preocupação em solucionar problemas, em interferir e formar opiniões ao longo da história vem do vigor proveniente da Retórica. Para a estudiosa, a argumentação é inerente a toda atividade discursiva e a ação de argumentar advém da ideia de entender que o outro é competente para reagir e interagir perante proposições e questões expostas. Elias (2016, p. 192) afirma que

[...] argumentar pressupõe **intencionalidade** e **aceitabilidade**, ou seja, de um lado, há aquele que constrói argumentos para influenciar o interlocutor e conseguir seu intento; e de outro lado, aquele que é alvo desse processo, o interlocutor, e que tem a liberdade de considerar ou não a validade dos argumentos, de aceitar ou não a tese defendida (ELIAS, 2016, p. 192) (grifos da autora).

Desse modo, seria mais ou menos como observar e classificar que o outro é competente para dialogar sobre determinada tese. No entanto, esse envolvimento não parte apenas de um lado, visto que há um campo de interesses que se digladiam predominando a busca de influência e poder.

Por isso, Mosca (1999) entende que não há como compreender a retórica se não mergulharmos na tradição de Aristóteles e na de outras culturas. Isso pôde ser visto por volta da década de 1960, quando a Retórica Moderna retoma a velha retórica, remodelando-a com base em disciplinas que há pouco estavam ganhando espaço no mundo científico (Linguística, Semiótica, Teoria da Informação, Pragmática). É, também, por isso que não devemos falar em morte da Retórica, pois, na opinião da linguista, as ideias desse campo do saber são imortais. No entanto, não há como negar que, no decorrer do tempo, as ideias aristotélicas foram distorcidas e se passou a entender a retórica como um estatuto de soluções, tendo como responsáveis os sofistas, os mesmos que a levaram para Atenas.

Hoje em dia muito se ouve que a Retórica é uma técnica, no entanto, essa técnica não diz respeito a um manual pronto de como falar bem e se comportar diante do público – como vemos muitas palestras venderem – mas de uma prática de argumentação e os seus meios para realizá-la. Isso se justifica porque o campo da retórica é o da controvérsia, da *doxa*<sup>45</sup> que se forma por meio do conflito de ideias pela forma de utilizar o discurso. Apesar disso, é válido ressaltar que Aristóteles se deteve mais precisamente no estudo da *inventio*<sup>46</sup> e da *dispositio*<sup>47</sup> em detrimento da *elocutio*<sup>48</sup>.

Apesar desse mal entendimento, hoje em dia, é possível verificar o conceito de Retórica bem mais próximo de sua formulação inicial. A Nova Retórica é desenvolvida por teóricos como Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]), Michel Meyer (1990), Grize (1990), Klinkenberg (1990); dentre esses, alguns têm nos dado respaldos para compor esse trabalho.

---

<sup>45</sup> Mundo das opiniões.

<sup>46</sup> A temática em um discurso.

<sup>47</sup> Arranjo das partes.

<sup>48</sup> Recursos de expressão.

Ainda com base em Mosca (1999, p. 21), por conta do crescente ceticismo da eficácia retórica, é na *doxa* que são construídas as relações sociais, políticas e econômicas, na medida em que temos acesso, ou não, ao "mundo da verdade". Desse modo, fala-se em uma retórica do verossímil, que dá espaço para o que não é racional. Assim, foi a partir da ligação da Retórica com a persuasão, separando-a da noção de verdade, que Aristóteles (2011 [384-322 a.C.]) instituiu as bases dessa disciplina.

Com efeito, o discurso persuasivo é visto como aquele que opera sobre os outros por meio do *logos* (palavra e razão), da(s) imagem(ns) projetada(s) do orador (*ethos*) e das paixões suscitadas no auditório (*pathos*). Estes três elementos envolvem o instruir (*docere*), o comover (*movere*) e o agradar (*delectare*).

No que diz respeito a Aristóteles, em sua Retórica (2011 [384 – 322 a. C.], p. 45), ele entende o *ethos* como “caráter (do orador), por assim dizer, o mais eficiente meio de persuasão”, esse caráter equivale a causar uma boa impressão no auditório e convencê-lo de que é digno de fé. Além disso, o estagirita insinua que o *ethos* advém da enunciação: “esse tipo de persuasão, semelhantemente aos outros, deve ser conseguido pelo que é dito pelo orador, e não pelo que as pessoas pensam acerca de seu caráter antes que ele inicie o discurso”. Além disso, retoricamente, a confirmação por meio do *ethos* se dá de igual modo na enunciação.

A partir desse ponto, chega-se às características básicas norteadoras da Retórica: a eficácia e o caráter utilitário (partes do sistema retórico, os gêneros do discurso e a figura). Assim sendo, a eficácia (primeira característica) de um discurso persuasivo é efetivada a partir das escolhas de determinadas estratégias argumentativas que tenham o objetivo de provocar efeitos de sentido que levem à adesão do outro. É por isso que Mosca (1999, p. 23) afirma que “[...] todo discurso é uma construção retórica, na medida em que procura conduzir o seu destinatário na direção de uma determinada perspectiva do assunto, projetando-lhe o seu próprio ponto de vista, para o qual pretende obter adesão”.

Por sua vez, para construir um discurso persuasivo é necessário estabelecer o caráter utilitário, quais serão as partes do sistema retórico necessárias, desse modo, é indispensável selecionar os temas e argumentos (*inventio*); posicionar isso no texto (oral, escrito,

audiovisual)<sup>49</sup> (dispositio); adaptar a linguagem ao auditório (elocutio); reproduzir o texto construído com a intenção de captar a atenção do auditório e a persuasão (actio); manter o que se está discursando por meio da memória (memoria).

Dentre os tipos de argumentos (argumentos quase-lógicos, que se apresentam de modo mais ou menos explícitos; argumentos baseados na estrutura do real, que se apóiam na estrutura para determinar um assistência aos princípios empregados), existem, também, as figuras de argumentação e retórica, que Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) consideram, dependendo da situação de uso, como uma figura de estilo. O que esses autores querem dizer aqui é que as figuras, quando são percebidas apenas como ornamento (discurso florido), não são figuras argumentativas; só são quando tiverem um efeito de sentido no discurso, quando forem persuasivas.

[...] uma figura *argumentativa* se, acarretando uma mudança de perspectiva, seu emprego parecer normal em relação à nova situação sugerida. Se, em contrapartida, o discurso não acarretar a adesão do ouvinte a essa forma argumentativa, a figura será percebida como ornamento, como figura de *estilo*. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 192) (grifos dos autores).

Além disso, essas figuras de argumentação são divididas em: figuras de presença, de seleção e de comunhão. As de presença surgem para sustentar no texto a frequência de algo dito (muitas repetições ou uso de paráfrases), objetivam convencer o outro pela exaustão; as figuras de escolha dizem respeito à seleção de estratégias (podem variar entre a linguagem utilizada até escolhas discursivas), inclusive a escolha de um tema pode ser uma figura de Argumentação e Retórica, caso o tema seja inesperado; nas figuras de comunhão, é esperado que o auditório entre em acordo com o orador por meio da utilização de exemplos, linguagens ou conhecimentos em comum. A importância das figuras neste trabalho se mostra relevante tendo em vista que elas podem indicar os sentidos produzidos por meio das relações intertextuais apresentadas nos curtas em análise.

---

<sup>49</sup> Aristóteles, ao escrever a sua obra *Retórica*, tinha como base o discurso oral, que era o utilizado na época. No entanto, aqui, esse sentido se estende ao escrito e, principalmente, ao audiovisual.

## 2.2 INDO EM DIREÇÃO AO ETHOS NOS ESTUDOS DISCURSIVOS

Amossy (2005) tenta construir uma visão do ethos sob a ótica da Análise do Discurso, para isso, aglutina o que já foi desenvolvido na confluência entre a pragmática e a sociologia. Sociologicamente, a eficácia da palavra advém da harmonização entre o discurso e a função social ocupada pelo seu locutor e, caso este não seja legitimado, o discurso não terá autoridade. Dentro dessa visão social, para Amossy (2005), o discurso pode ser entendido como interacional e institucional. No primeiro caso, a eficácia do discurso se dará na troca entre os interactantes; já no segundo caso, essa interação torna-se inerente às suas posições ocupadas.

Para tanto, vale frisar que essa visão pragmática e sociológica do ethos dialoga com a chamada Nova Retórica, desenvolvida pelo belga Chaïm Perelman que entende a argumentação como a união de recursos verbais. O orador procura utilizar esses recursos para motivar ou fortalecer a aprovação de um auditório que, nessa perspectiva, passa a ser considerado um lugar de prestígio, e isso reflete na busca do orador em guiá-lo a uma *doxa* comum por meio dos *topoi*<sup>50</sup>. Esse auditório interferirá sempre no discurso do orador, pois “todo orador que quer persuadir um auditório particular tem que se adaptar a ele” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005 [1958], p. 23).<sup>51</sup>

Nesse caso, o orador constrói o seu ethos por meio da imagem prévia que ele faz do seu auditório e, também, a partir da imagem que ele acredita que o auditório tem dele, analisando o efeito que causará o seu discurso e utilizando estratégias para que a sua imagem seja a mesma do seu processo argumentativo. Essa imagem prévia será desenvolvida por Amossy (2005, p. 125) por meio da estereotipagem. Dentro da visão perelmaniana, esse estereótipo é capaz de caracterizar os comportamentos de um grupo social e os assuntos mais gerais da *doxa* em que ele se encontra. E é por meio do grupo em questão que o orador baseará o seu discurso, no entanto, deverá pautar-se em uma categoria social, histórica, política.

---

<sup>50</sup> Os l<sup>as</sup>es comuns.

<sup>51</sup> Os novos estudos sobre argumentação, hoje, já se debruçam sobre a argumentação em textos imagéticos ou multimodais; inclusive há uma discussão se realmente pode falar sobre argumentação nesses textos, mas, com certeza, em persuasão. De todo modo, não podemos desconhecer que eles existam.

Por sua vez, Maingueneau (2005) desenvolve o estudo do ethos baseado na perspectiva dos estudos discursivos, ultrapassando as ideias desenvolvidas pelos estudiosos da argumentação, como a análise em textos verbais. Para ele, além de o ethos persuadir por argumentos, também nos mostra como se dá a adesão dos sujeitos, até porque os gêneros propaganda, debate político, filme, peça teatral não intentam uma adesão instantânea, é necessário despertar paixões no auditório, sendo que este pode aceitar ou negar.

Segundo o estudioso, a sua busca em desvelar o conceito de ethos partiu da ligação existente entre esse ethos e os estudos enunciativos e, também, a associação corpo - discurso provocado. Para ele, além da instância subjetiva marcada no discurso “ela se manifesta também como voz e, além disso, como corpo enunciante, historicamente especificado e inscrito em uma situação que a enunciação ao mesmo tempo pressupõe e valida progressivamente” (MAINGUENEAU, 2005, 70).

Em vista disso, o termo ethos possui uma conexão com os estudos enunciativos, visto que o auditório faz uma imagem prévia do enunciador. Sendo assim, esse autor tenta esclarecer as duas nomenclaturas: o ethos discursivo e o ethos pré-discursivo (ethos prévio). O discursivo parte da concepção aristotélica e é acerca deste que Maingueneau (2005, p. 71) se detém, na medida em que estabelece possibilidades de o coenunciador não criar uma imagem prévia do enunciador; para ele, “certamente há tipos de discursos e circunstâncias para os quais não se presume que o co-enunciador (*sic*) disponha de representações prévias do ethos do enunciador”.

Porém, nesse ponto, pensar em ethos já remete a uma construção prévia, seja em um debate político, seja em um romance, seja em um filme. Mesmo não conhecendo quem é o autor ou o diretor ou o político, enfim, sempre surge uma ideia daquilo com que poderemos nos deparar, isso só será confirmado ou invalidado. Refletindo dessa forma, acredito que poderíamos pensar, talvez, em um ethos prévio mais elaborado e um ethos prévio menos elaborado.

Seguindo esse raciocínio, pensemos na abertura de um romance, exemplo dado por Maingueneau (2005) no sentido de não ocorrer um ethos prévio. Ora, mesmo que esse romance seja apanhado na prateleira da livraria aleatoriamente, ao nos depararmos com ele, imaginaremos que ali provavelmente haverá narrador, personagens, contará a história de

alguém em determinado tempo e espaço. E, independente do conhecimento de mundo, as pessoas produzirão ideias prévias acerca do livro que está em suas mãos, tudo isso com base na capa, no tamanho, na quantidade de páginas, em seu título. Diferente do que ocorre ao assistir a um filme de um diretor que já conhecemos o seu estilo, ou mesmo ouvir o discurso de um político de direita falando sobre a família tradicional e o que ele caracteriza como cidadãos de “bem”.

Ainda conforme Maingueneau (2005), em sua reformulação, ele define que todo discurso escrito possui uma vocalidade típica, que possibilita associá-lo a uma fonte enunciativa, mediante um tom<sup>52</sup> que aponta quem o disse. E é com base nessa vocalidade que se definirá o corpo do enunciador<sup>53</sup>. Desse modo, por meio da leitura, surge uma “origem enunciativa”, uma “instância subjetiva” simbolizada, realizando a função de fiador, este deve ser entendido levando em consideração as impressões textuais que variarão a depender do texto em questão. Acerca da corporalidade e do caráter do fiador, este diz respeito aos traços psicológicos, enquanto aquele é um jeito de ser dentro do espaço social. Sendo assim, o ethos resulta numa fiscalização implícita do corpo, entendido mediante um “comportamento global”.

Nesse sentido, o texto seria então uma enunciação direcionada para um coenunciador que precisa ser motivado a concordar com determinado sentido. Por esse motivo, a qualidade do ethos precisa estar voltada para uma visão de mundo que o fiador desenvolva de igual modo na sua enunciação. Perante o exposto, o estudioso sugere que deixemos de lado o pensamento de o discurso se desvelar por meio de “procedimento” ou “estratégia” e, também, que o conteúdo não tenha relação com a cena da enunciação, pois o discurso é construído sócio historicamente.

Com base nesse pensamento, Maingueneau (2005) discorda da ideia de tratar o ethos apenas como um meio de persuasão, pois, para ele, o enunciador toma como base, em seu discurso, aspectos culturais que levam em consideração lugares, tempos e modos de enunciação autênticos. Portanto, ele deve ser entendido como “parte constitutiva” da cena de enunciação.

---

<sup>52</sup> De acordo com o autor, a expressão “tom” se refere tanto para o oral quanto para o escrito.

<sup>53</sup> Que não diz respeito ao ser empírico.

No tocante à cena de enunciação, é notório que Maingueneau (2005) bebe nas águas bakhtinianas no que concerne a Gênero e Tipo Textual. Ele traz uma visão mais elaborada e integrada ao pensamento benvenistiano, o qual desintegra a cena da enunciação em três tipos: a *cena englobante*, que equivale ao tipo de discurso (publicitário, literário, jurídico, audiovisual); a *cena genérica*, que é relativa a um gênero (*outdoor*, romance, sentença, filme); e a *cenografia*<sup>54</sup>, que não é determinada pelo gênero, mas desenvolvida pelo texto (uma sentença pode ser enunciada por meio de uma cenografia filosófica ou literária, por exemplo). Vale ressaltar que nem todos os gêneros poderão desenvolver variadas cenografias, e para o coenunciador construí-las é necessário observar qual o gênero, o ritmo, o nível linguístico e, também, as diferentes semioses. Seguindo a tradição enunciativa, a cenografia, o enunciador, o fiador e o coenunciador são vinculados ao que o estudioso chama de cronografia (tempo) e topografia (espaço).

Além dessas concepções, Maingueneau (2005) desenvolve o pensamento acerca do ethos dito e do ethos mostrado. Sendo que o primeiro vai mais adiante do discurso produzido pelo enunciador a respeito dele mesmo; já o segundo se refere às marcas deixadas pela enunciação. Para o francês, a concepção de ethos ficou restrita aos estudos da oratória por volta de 2.000 anos, apenas na década de 1980 a Análise do Discurso (doravante AD) a introduz em seus estudos, porém, só alguns anos depois ela começou a ganhar destaque.

Vale ressaltar que esse linguista é um dos pioneiros a implementar o conceito de ethos nos estudos discursivos, pois o seu objetivo era ampliar o conceito desse termo, considerando a variedade de gêneros e tipos textuais existentes para que o ethos pudesse ser analisado em qualquer dimensão. É no interior dessa discussão que o estudioso assevera ser necessário deixar de entender o ethos como algo imutável, determinado, dado que estudá-lo é “estudar a enunciação em seu conjunto, mas sob certo ângulo. É preciso ainda que esse ângulo seja pertinente, ofereça um ponto de observação interessante para destravar certas propriedades dos enunciados que nos proponhamos a estudar” (MAINGUENEAU, 2020, p. 03).

Ora, essa visão maingueneuniana indica a possibilidade de entender o ethos em qualquer manifestação languageira, em virtude de ser uma substância reflexiva, o que coloca

---

<sup>54</sup> Conforme Maingueneau (2005), esse conceito vai mais além do sentido teatral, ele o estende à concepção de grafia, podendo entendê-lo tanto no nível oral como no escrito. E diante dessa postura, acredito que possamos entendê-lo com o mesmo sentido dentro do nível audiovisual.

esse trabalho ao lado de poucos outros que se arriscaram a sair de sua zona de conforto e adentrar em um universo pouco explorado. Assim, pesquisar sobre esse fenômeno é se sustentar em qualquer uso da linguagem, na medida em que o auditório cria uma imagem do orador mediante o que este diz e como diz (relativamente consciente) no intuito de obter a sua adesão por meio do

Tom de voz, ritmo da fala, seleção vocabular e argumentos, gestos, expressão facial, olhar, postura, figurino, etc. são igualmente signos, elocutórios e oratórios, indumentários e simbólicos, pelos quais o orador dá de si mesmo uma imagem psicológica e sociológica. (MAINGUENEAU, 2005, p. 10)

É sob essa ótica, entre outras já elencadas, que se justifica a possibilidade de análise do ethos por meio de curtas-metragens, em virtude de ser um gênero audiovisual em que esses elementos são representados e possuem uma simbologia que servirá para alvitrar a nossa análise.

### 2.3 OS POSSÍVEIS TRILHOS DO ETHOS

Para Maingueneau (2020), o ethos efetivo é constituído pelo ethos prévio, pelo ethos discursivo e pelo ethos dito. Como esse termo é estudado em diversas áreas, o estudioso resolveu subdividi-lo em ethos como *potencial* (quando ele não resulta de nenhuma ciência) e em ethos como *noção* (parte de lugar interdisciplinar definido). Sobre o ethos prévio, Amossy (2005, p. 17) o nomeia como ethos pré-discursivo e os romanos entendiam como “um dado preexistente que se apóia (*sic*) na autoridade individual e institucional do orador”.

Mesmo a Análise do Discurso, a Sociologia, as Ciências da Linguagem, bem como Amossy e Maingueneau desenvolveram trabalhos acerca do ethos, todos eles, de certa forma, apresentam disparidades em suas concepções. Nesse momento, vou me deter à visão de Maingueneau (2020), que desenvolve a ideia de *incorporação*, pois será produtivo para o nosso propósito neste trabalho. Para melhor compreender o seu posicionamento acerca desse fenômeno analítico-descritivo é preciso aceitar o texto escrito pela mesma ótica do texto oral, por isso ele defende um ponto de vista de que o texto escrito possui uma vocalidade particular, uma vez que

[...] a instância subjetiva se manifesta por meio de um corpo enunciante historicamente especificado. Trata-se, com efeito, de um corpo de enunciador (e não, obviamente, do corpo do locutor extradiscursivo), considero como um *fiador* que, por seu *tom*, atesta o que é dito. O termo “tom” tem a vantagem de valer tanto para o escrito quanto para o oral (MAINGUENEAU, 2020, p. 14) (grifos do autor).

Nesse caso, para conseguir a adesão do auditório, é necessário, também, que ele se identifique com um corpo afetado por questões históricas, visto que a corporalidade está vinculada a questões físicas, a atitudes, ao modo de se vestir. É possível dizer que essa incorporação nada mais é do que o método pelo qual o auditório sofre para se apoderar do ethos. Maingueneau (2020) divide a incorporação em três: na primeira, a enunciação da obra concede uma corporalidade ao fiador; na segunda, o auditório compreende que há mecanismos equivalentes a determinado modo de se relacionar com o mundo; na terceira, por meio das anteriores, é possível estabelecer um corpo daqueles que adotam o mesmo discurso. Acredito ser possível pensar essa identificação – levando em consideração questões históricas, valores sociais, culturais e interativos – atrelada à ideia de intertextualidade, da qual iremos tratar mais a frente, pois será por meio desse conhecimento em comum que levará o destinatário a entender o quadro intertextual apresentado nos curtas-metragens.

Mediante a multiplicidade de características apontadas sobre o ethos, que se desenvolvem a depender do tipo ou dos gêneros do discurso analisados, Maingueneau (2020) atribui três dimensões para o ethos que se inter-relacionam: a dimensão categorial, que abarca os papéis discursivos e os estatutos extraordinários; a dimensão experiencial, relacionada às categorizações sociopsicológicas estereotípicas; e a dimensão ideológica que se refere ao posicionamento.

Apesar de grande parte dos *ethé* analisados em trabalhos da área partirem de gêneros monologais (nos quais os oradores podem mostrar um ethos que consigam controlar), os *ethé* dialogais e monologais não se diferenciam pela presença de diálogos, mas sim pelas enunciações primárias.

Vale ressaltar ser possível que na enunciação o orador enuncie períodos diferentes do presente, o que pode ocasionar em um distanciamento entre o ethos dito e o mostrado. Foi pensando nisso que Maingueneau (2020) diferenciou o ethos *compacto* do *flutuante*, em que o primeiro determina uma coerência entre o ethos dito, o mostrado e o conteúdo enunciativo; já o flutuante não leva em consideração essa correlação, ele pode ser independente, apesar dessas divergências entre os dois tipos diferenciados, não devemos entendê-los como escolhas, mas como um contínuo.

Algo que ele deixa claro é sobre a existência do ethos como sempre intertextual, por conta disso, os estereótipos que o acionam são maneiras de falar de autores associados a modelos de enunciação herdados por uma tradição da escrita. Pode-se entender que essa ideia não se dê apenas quando o *corpus* é restrito ao universo da escrita, vai mais além. Nesse caso, é possível que esses processos intertextuais sejam percebidos no universo do audiovisual, tanto por meio do roteiro, do enredo, dos realizadores, como também de personagens, lugares, falas, figurinos, comportamentos, planos e ângulos da câmera etc.

Levando em consideração a abordagem intertextual e o procedimento enunciativo, chegamos a um ponto em que sempre me questioneei desde as minhas primeiras pesquisas sobre o ethos em gêneros narrativos, justamente pela existência de personagens, narradores e escritores; sendo que isso vai mais além quando se trata de filmes, visto que o orador pode ser subdividido em: roteirista, produtor, diretor, ator e cinegrafista. Desse modo, para pensar na construção de um ethos nesse sentido, acredito ser necessário entendê-lo como uma construção permeada coletivamente, em que todos esses realizadores tenham objetivos definidos para não ocorrer disparidades.

Ora, conforme vimos no capítulo anterior, na construção de um filme há, inicialmente, um roteirista que desenvolve a história, para tanto, o diretor precisa estar interligado com as ideias dele, bem como o cinegrafista precisa captar os enquadramentos e os enfoques necessários para criar os sentidos pretendidos. Logo, a presença de elementos intertextuais se torna mais complexa para que essa construção coletiva se torne eficaz.

Em sua obra *Variações sobre o ethos*, Maingueneau (2020) aborda uma perspectiva atraente para o que venho desenvolvendo há algum tempo – e pouco explorada na área da linguística –, como desenvolver o ethos encaixado por meio do teatro, arte esta muito similar

ao cinema, tendo em vista que ambas possuem autores e personagens. Inicialmente, como ele afirma, o ethos mostrado das personagens é distinto do ethos projetado no discurso oral inserido em outro gênero, pois eles não são independentes, têm como interferência o ethos do dramaturgo que ele denomina de arqui-enunciador invisível e atribui à peça o papel de enunciado.

De acordo com Maingueneau (2020), a depender da estética apreendida na peça, as personagens podem apresentar o mesmo ethos e relacioná-lo ao autor, como, também, podem ser independentes e interferir no ethos do diretor teatral. Assim sendo, acredito que esse pensamento pode ser tomado emprestado para trabalhá-lo no cinema. No nosso caso, temos os realizadores que criaram os curtas para um Festival específico e as suas obras seguiram as regras do edital.

Diante desse quadro, Maingueneau (2020) aponta a existência de duas cenas de enunciação em que uma se encaixa na outra e, segundo ele, esse **encaixamento** acontece em qualquer tipo de texto, ocasionando um ethos representado interagindo com um ethos representante, de acordo com o gênero discursivo e o posicionamento dos autores. Esse posicionamento nos auxilia a pensar que uma cena enunciativa diz respeito à personagem que simboliza o **ethos representado** e a outra cena coletiva que faz referência ao roteirista, ao diretor, ao produtor, ao cinegrafista (no nosso caso, realizadores), simbolizando, dessa maneira, o **ethos representante**. É essa perspectiva que adotamos em nossa análise.

Nesse sentido, observaremos como os curtas se mostram, ou seja, se há personagens/personificação ou não e como elas nos são apresentadas, relacionando com os assuntos abordados, as intertextualidades apresentadas e os planos e ângulos escolhidos nas cenas para chegarmos à ideia do encaixamento do ethos nos curtas analisados.

É válido ressaltar que o resultado dos ethé manifestados não impede que, em outras produções e em outros festivais, esses mesmos realizadores apresentem ethos diferentes dos verificados em nossa análise. Até porque Maingueneau (2014) acredita que a adesão do auditório se dá por meio de um suporte entre a cena da enunciação e o seu conteúdo.

Na seção a seguir, temos como propósito apresentar alguns teóricos que têm discutido sobre um dos fatores de textualidade mais interessantes não só para o estudo da linguagem, mas também para a compreensão dos sentidos: a Intertextualidade.

### SEÇÃO 3. ATERRISSANDO NA LINGUÍSTICA TEXTUAL: AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS

*[...] a construção da intertextualidade, longe de ser gratuita, é estratégica e, por conseguinte, revestida de finalidade e de significações. Além disso, dependendo do contexto em que ocorra, a intertextualidade pode gerar sentidos não intencionados pelo autor ou, de outro modo, apenas sentidos intencionados pelos leitores*  
Koch e Elias

Nesta seção faço uma breve apresentação acerca da concepção da intertextualidade e os desentendimentos que ocorreram e que ainda ocorrem acerca do seu conceito. Por estarmos inseridos no universo da Linguística Textual, trago a sua perspectiva sociocognitiva e apresento os diversos tipos desse fenômeno defendido pela LT.

Por fim, apresento a perspectiva que norteia a nossa análise e que foi baseada na perspectiva de Mozdzenski (2012) acerca dos contínuos da forma (implicitude versus explicitude) e da função (aproximação versus distanciamento) da intertextualidade.

#### 3.1 ATRAVESSANDO AS PERCEPÇÕES SOBRE A INTERTEXTUALIDADE

Não poderíamos falar de intertextualidade sem mencionar Kristeva (1974b). Esta autora búlgara-francesa que, baseada nos estudos de Bakhtin (1929), cunhou este termo e o difundiu no ocidente. Em sua obra *Introdução à Semanálise*, ela faz uma abordagem acerca dos estudos do texto, da ciência e da semiótica na literatura, mas é especificamente no capítulo “A palavra, o diálogo e o romance” que ela discute com mais afinco o termo em questão.

Ao propor que Bakhtin foi um dos primeiros a utilizar um modelo em que a estrutura literária se elabora em relação a outra estrutura, Kristeva (1974b, p. 62) afirma que isso só foi possível graças ao entendimento da *palavra literária* como sendo o “cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior”. Foi a partir daí que ela percebe que Bakhtin (1929) concebia a presença de textos outros nos textos literários os quais ele estudava.

Outro fator relevante apontado pela autora é que Bakhtin (1929) posiciona o texto na história e na sociedade vistas como textos lidos por um escritor que se insere nelas ao escrevê-los. Seguindo essa linha, Kristeva (1974b, p. 64), ao elaborar suas ideias acerca do estatuto da palavra, conclui que “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”. Para chegar a essa conclusão, a autora toma como norte o entendimento de Bakhtin (1929) de que os textos são construídos por meio de fragmentos de outros textos para se constituir como textos. Mediante tal complexidade, postula que “em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974b, p. 64) (grifo da autora).

Diante do exposto, podemos entender que a estudiosa considera a possibilidade de no dialogismo, que é inerente a qualquer texto, haver intertextualidade. No entanto, a substituição do termo intersubjetividade por intertextualidade interfere na ideia estabelecida por Bakhtin (1929) de que a relação entre textos também é uma relação entre sujeitos, ou seja, intersubjetiva. Essa confusão acaba sendo esclarecida mais a frente quando ela afirma que

[...] o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como *intertextualidade*; face a esse dialogismo, a noção de “pessoa-sujeito da escritura” começa a se esfumar, para ceder lugar a uma outra, a da “ambivalência da escritura”. (KRISTEVA, 1974b, p. 67) (grifos da autora)

Essa compreensão feita por essa autora gerou grandes discussões entre os estudiosos bakhtinianos, visto que, de certa forma, há uma confusão entre os termos. Isso é muito bem discutido por Maciel (2017), em seu artigo “A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade”, onde discorre sobre as perspectivas de estudiosos bakhtinianos brasileiros que divergem do uso desse termo e os que tentam compreendê-lo com base em outras abordagens. Em razão disso, Maciel (2017) apresenta o prefácio da 5ª edição do livro *Problemas da Poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2010 [1929]), no qual, Bezerra, tradutor desse livro, discorda da obra *Intertextualidades: teoria e prática* escrita por Paulino, Valty e Curry (1995). Nessa obra, as autoras afirmam que Bakhtin foi o primeiro a estudar a intertextualidade e citam *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2010 [1929]) como fonte

bibliográfica, sendo que seu tradutor afirma não haver esse termo na obra original. Além de contestar a utilização do termo intertextualidade como sinônimo de dialogismo.

Antes de aprofundarmos o que se entende por intertextualidade na atualidade, apresento a perspectiva de Genette (2010 [1982]), a qual leva em consideração o que já havia sido estudado sobre esse fenômeno e reflete sobre outras visões possíveis acerca desse elemento. Além disso, as perspectivas apresentadas pelos teóricos mais contemporâneos (que serão apresentados na próxima subseção) têm como base os preceitos defendidos por este teórico, o que tornará o entendimento dos conceitos mais claros. Em sua obra *Palimpsestos*, Genette (2010 [1982], p. 13) conta que em sua pesquisa acerca do que ele entende por transtextualidade – “tudo o que o coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos” –, ele percebeu que já existiam cinco tipos de relações transtextuais.

O primeiro deles foi a respeito da concepção de Julia Kristeva (1969), nomeada de intertextualidade e definida como sendo uma “relação de co-presença entre dois ou vários textos [...] como presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 2010 [1982], p. 14). Segundo ele, nesse modelo, a citação é entendida como a maneira mais explícita e literal, o plágio é o conceito menos explícito, mas não menos que a alusão.

Já Rifaterre (1980), segundo Genette (2010 [1982]), entendeu a intertextualidade de uma forma mais ampla, classificando-a como sendo o entendimento do leitor sobre obras que as “precederam” ou as “sucederam”, além de entendê-la como um procedimento inerente à literatura.

O segundo tipo é formado pela relação que o texto possui com o paratexto (ele entende este como títulos, prefácio, notas de rodapé, de fim, epígrafes etc.) o qual desencadeia um aglomerado de perguntas que não possui respostas. Já o terceiro arquétipo é nomeado como metatextualidade, que seria quando se associa um texto a outro do qual este fala, sem a obrigação de citá-lo. O quarto é a hipertextualidade, entendida como a relação entre um hipertexto e um hipotexto. Ou seja, a união entre um texto B com um texto A. Para exemplificar, Genette ([1982] 2010), utiliza as obras *A poética*, de Aristóteles e *Édipo Rei*, de Sófocles. Isso porque, Aristóteles, para definir o conceito de tragédia, utilizou a estrutura da obra de Sófocles. Por sua vez, o quinto é a arquitextualidade, entendida como a mais abstrata e

implícita. Podendo ter uma relação silenciosa ou não, além de não, necessariamente, declarar a qualidade genérica do texto.

Tomando como base esses cinco tipos de transtextualidade, Genette (2010 [1982]) deixa claro que eles não devem ser vistos de forma fechada, mas, pelo contrário, podem e devem conversar entre si.

### 3.2 SITUANDO A INTERTEXTUALIDADE NA PERSPECTIVA SOCIOGNITIVISTA

De acordo com Koch e Cunha-Lima (2011), o enfoque na perspectiva cognitiva advém após a década de 1950. Contrapondo-se à influência vigente na época, o behaviorismo, que partia do estudo do comportamento humano, apenas, por meio de suas ações em relação a impulsos específicos e deixava de lado elementos como *estados mentais*, *intenções*, *vontades*. Isso porque, naquela época, esses subsídios não eram, ainda, considerados métodos científicos.

Com base nessa abordagem, houve uma preocupação de teóricos cognitivistas em irem além desse pensamento behaviorista. Para tanto, inseriram o conceito de *modelo mental* que entende o discurso como uma *representação mental do texto*, como, também, estabelece um *modelo de situação* sobre o que é dito no discurso (VAN DIJK, 2004). Isto é, alguns teóricos cognitivistas entenderam que havia a necessidade de fazer uma aglutinação com os estudos sociais.

Ainda de acordo com Koch e Cunha-Lima (2011, p. 255), levando em consideração a proposta de linguagem ser “vista como uma forma de ação no mundo, integrada com as outras capacidades cognitivas”, houve uma preocupação por meio de estudiosos de diversas áreas acerca das perspectivas históricas e sociais da linguagem em enxergar a possibilidade da conversação entre essas perspectivas. É por isso que Marcuschi (2007) afirma que

[...] nossas versões de mundo são sempre construídas, provisórias, praxeológicas e não devem ser tomadas como formas *naturais* de dizer uma suposta realidade discretizada. Como lembrado, a linguagem é uma atividade constitutiva e não uma forma de representar a realidade. Mais que um *portador* de sentido, a língua seria um *guia* de sentidos [...] e por isso mesmo ela é insuficiente. É na interação social que *emergem* as significações (MARCUSCHI, 2007, p. 68) (grifos do autor).

Nesse sentido, entende-se que a linguagem não possui uma relação direta com o mundo, mas nas ações realizadas ao redor dos sujeitos inseridos em um determinado tempo e espaço e, também, em uma determinada cultura. Posto isso, é possível entender, então, que as comunicações são sempre intersubjetivas. E que a linguagem é o ambiente onde os elementos externos (a cultura, a história e a sociedade) e internos (esquemas mentais) se relacionam para construir “discursiva e intersubjetivamente versões públicas do mundo”. (MARCUSCHI, 2007, p. 63)

No que concerne ao entendimento de contexto, Marcuschi (2007, p. 62) pensa, assim como Kerbrat-Orecchioni (1996, p. 41), que ele poderia ser entendido como “um conjunto de representações que os interlocutores têm do contexto” de caráter cognitivo, sendo que essas representações se encontrariam “interiorizadas” pelos interlocutores e “mobilizáveis sempre que necessário no ato da enunciação”. Pensando dessa forma, o contexto seria compreendido como uma “noção cognitivamente construída”. Nesse sentido, podemos entender que o contexto não determina o discurso, isso fica a cargo do modo como os interlocutores entendem a situação na qual estão inseridos.

Por esse motivo, Van Dijk (2012) entende o contexto como sendo constituições cognitivas intersubjetivas atualizadas durante a relação entre os interlocutores. Por esse motivo, o estudioso chama a atenção para

[...] o fato de que aquilo que construímos *analiticamente* como um processo de mediação sociocognitiva – a formação e o uso de modelos mentais de situações sociais – não é o mesmo que a influência que os próprios usuários da língua vivem como experiência. Mesmo quando eles monitoram reflexivamente aquilo que dizem e como o dizem, e estão conscientes das influências distorcidas das situações *tais como as veem*, os usuários da língua normalmente acham que os aspectos sociais da situação são ‘reais’, e suas inferências a respeito dos participantes com base no discurso destes últimos pressupõem uma relação ‘causal’ mais direta (VAN DIJK, 2012, p. 171)

Isso quer dizer que os contextos são análogos às experiências dos usuários da língua e, em cada caso, as nossas experiências determinam a maneira de enxergarmos a situação na qual estamos inseridos e o modo como atuamos sobre ela. É por isso que Marcuschi (2007, p. 164) defende que o contexto pode ser entendido como “um número de esquemas cognitivos acerca

do que é relevante para a interação a cada ponto no tempo”. É nesse contexto que situamos a intertextualidade apreendida neste trabalho, ou seja, observaremos a manifestação desse fenômeno levando em consideração as nossas experiências de mundo, com base na situação social na qual estamos inseridos.

### 3.3 INTERTEXTUALIDADE: TRAJETO E PERSPECTIVAS

[...] os diferentes modos como os textos se repetem uns nos outros atuam como vetor para que se engendrem os pontos de vista e sua relação com crenças, valores e posicionamentos. Em outros termos, assumimos que as intertextualidades se apresentam como critério para a análise textual da argumentação, pois as repetições (a despeito de serem mais ou menos explícitas) não são, conforme entendemos, neutras ou fortuitas. Fundamenta essa defesa a propriedade que o texto tem de ser [...] novo a cada vez que se enuncia em um dado contexto sócio-histórico. Desse modo, o processo de construção do “novo”, viabilizado pelo diálogo intertextual, ainda que tributário do “velho”, agenciará novos elementos que contribuirão para imprimir sentidos outros para cada situação comunicativa (CAVALCANTE *et al.*, 2020, p. 101).

Para entendermos um pouco mais sobre a Intertextualidade, tomamos como norte os parâmetros estabelecidos dentro da Linguística de Texto (LT) no Brasil, defendidos por Cavalcante na citação acima.

Sobre a multiplicidade da intertextualidade, as linguistas Koch, Bentes e Cavalcante (2008), no livro intitulado *Intertextualidade: diálogos possíveis*, apresentam um arsenal com diversos tipos desse fenômeno. Para tanto, elas deixam clara que a noção de texto adotada parte dos estudos da Linguística Textual, na atualidade (KOCH, 2009), entendendo-o como um acontecimento concentrado por atos cognitivos, linguísticos e sociais. No que concerne a intertextualidade, segundo as estudiosas, a LT toma como base a concepção dialógica de Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010 [1929]) quando este afirma que para um texto existir é necessário dialogar com textos outros. Por sua vez, Cavalcante (2020, p. 105) entende a intertextualidade como sendo um acontecimento “textual-discursivo pontual, em geral planejado e sempre indiciado, a partir do qual se (re)constroem sentidos”.

De forma geral, Koch, Bentes e Cavalcante (2008) classificam esse fenômeno em *lato sensu* e *stricto sensu*. Sendo o primeiro existente a partir da “presença do outro naquilo que dizemos (escrevemos) ou ouvimos (lemos)” e o último validado a partir da existência de um intertexto (KOCK; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 16).

Assim, a intertextualidade *stricto sensu* vai ocorrer quando há um texto permeado em outro, desenvolvido outrora e que faça parte da memória discursiva dos participantes da comunicação. Sendo que dentro dessa categoria ocorrem várias ramificações: intertextualidade temática, intertextualidade estilística, intertextualidade explícita, intertextualidade implícita.

A temática, de acordo com as autoras, ocorre entre textos com os mesmos pontos de vista, pensamentos, ideologias; sejam eles científicos, midiáticos ou artísticos. Estamos aqui desenvolvendo o conceito de intertextualidade de acordo com os princípios teórico-analíticos da Linguística Textual. Por outro lado, a Análise do Discurso também discute esse tema, mas com as suas próprias terminologias e os seus próprios conceitos. Assim como a obra *O Auto da Compadecida*, escrito por Ariano Suassuna, e a minissérie homônima baseada na obra e dirigida por Guel Arraes, ou até mesmo as versões de *Psicose*<sup>55</sup> (1960), de Alfred Hitchcock e *Psicose*<sup>56</sup> (1998), de Gus Van Sant, sendo a última uma refilmagem reproduzida quase imagem por imagem da primeira cinematografia.

Ainda a respeito da intertextualidade temática no que tange as produções artísticas, acreditamos que ela não se configure apenas em relação a uma adaptação ou a uma nova versão da obra primeira, mas também às suas continuações. Por exemplo, além de *Psicose* (1960), houve *Psicose II* (1983), *Psicose III* (1986) e *Psicose IV: a revelação*<sup>57</sup> (1990), além da série *Bates Motel* (5 Temporadas (2013-2017)). Em todos esses filmes há uma retomada dos seus anteriores e a série é uma espécie de releitura de todos eles. De certa forma, isso também acontece no *Universo Cinematográfico da Marvel* (as histórias dos super-heróis nos filmes são baseadas nas revistas em quadrinhos), pois, conforme Barros (2020), todos os filmes produzidos pela *Marvel Studios* possuem uma relação entre si, no entanto, a ordem de estreia nos cinemas não condiz com a ordem cronológica contada nos filmes. Isso, também,

---

<sup>55</sup> O filme *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock foi baseado no romance de mesmo nome do escritor Robert Bloch.

<sup>56</sup> Título original: *Psycho*

<sup>57</sup> Título original: *Psycho: The Beginning*

acontece na saga *Star Wars*, pois seu primeiro lançamento foi o episódio IV (1977), seguido dos episódios V (1980) e VI (1983); o episódio I e as suas sequências só foram lançadas a partir do ano de 1999<sup>58</sup>. Tudo isso, de certa forma, causa uma obrigatoriedade para o telespectador em conhecer todas as produções para efetivar a construção de sentidos.

A respeito da intertextualidade estilística, Koch, Bentes e Cavalcante (2008) definem que esta se dá sempre que são repetidos, imitados, parodiado variedades ou estilos linguísticos de textos, independentemente do propósito. Segundo as autoras, são recorrentes a linguagem bíblica, um dialeto ou o estilo de algum gênero textual, autor ou parcela da sociedade. Como exemplo, podemos citar os humoristas que imitam figuras públicas por meio de seus modos de falar e se comportar, ou os textos escritos com base na linguagem *roseana* ou *machadiana*<sup>59</sup>. Atualmente, podemos citar a *deepfake*, uma tecnologia que consegue criar vídeos falsos por meio da montagem de pessoas realizando coisas que elas nunca fizeram, por exemplo, utilizar o videoclipe *Obsessed*<sup>60</sup>, de Mariah Carey com os rostos de Lula e Bolsonaro para produzir humor.

No cinema, a intertextualidade estilística também ocorre, principalmente, em filmes de comédia, um exemplo clássico é *Todo mundo em pânico*<sup>61</sup> (2000), de Keenen Ivory Wayans, que é uma paródia principal do filme *Pânico*<sup>62</sup>, de Wes Craven, mas apresenta diversas outras paródias de filmes como *Pânico 2 e 3*, *Eu sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado*, *Matrix*, *Buffy: a Caça-Vampiros*, *O Sexto Sentido*, *A Bruxa de Blair*, *Titanic*, *O Exorcista*, *Amistad* e alguns outros filmes de sucesso. Acreditamos que essa categoria também contemple elementos que remetam a essa intertextualidade estilística, como obras de arte representadas no Cinema, a saber: o quadro *House by the Railroad* (1925), de Edward Hopper que inspirou

---

<sup>58</sup> Disponível em <https://www.legiaodosherois.com.br/lista/star-wars-ordem.html> Último acesso em 20 de janeiro de 2022.

<sup>59</sup> Linguagem característica dos autores brasileiros Guimarães Rosa e Machado de Assis, respectivamente.

<sup>60</sup> Lula canta Mariah Carey - Obsessed #Deepfake: <https://www.youtube.com/watch?v=WnjYmGuw214> Último acesso em: 07/04/2020.

<sup>61</sup> Título original: *Scary Movie*

<sup>62</sup> Título original: *Scream*

Ritchcock a desenhar a casa de Norman, em *Psicose*<sup>63</sup>; além do quadro *Frida e Diego Rivera* (1931) pintado pela própria Frida e que baseou uma das cenas do filme *Frida*<sup>64</sup>.

Já a intertextualidade explícita, é uma das mais simples de identificar, visto que ela sempre aparece em destaque no texto. Para Koch e Elias (2021 [2016], p. 54) “fazer remissão a textos que fazem parte da memória social dos leitores é uma importante estratégia na construção de argumentos, principalmente quando, no próprio texto, fazemos menção à fonte do intertexto”. É o que acontece nas citações diretas e indiretas, referências, resenhas, traduções, menções. Nesses casos, há o recurso do argumento de autoridade, como conceituam Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]), para evidenciar uma prova ou corroborar uma tese. Pelo fato desta pesquisa fazer parte do gênero acadêmico, isso é feito em vários momentos deste trabalho, inclusive agora retomando os autores do *Tratado da Argumentação: a nova Retórica* para mostrar o conceito definido por eles.

Como o texto não se resume ao escrito, Koch, Bentes e Cavalcante (2008) indicam que a intertextualidade explícita também ocorrerá na interação face-a-face, quando há uma retomada da fala do outro com entonações diferentes a depender da significação desta réplica como, no exemplo: – *Maria, o sabão acabou.* – *O sabão acabou? Eu comprei uma caixa ontem.* No entanto, é relevante questionarmos se haverá intertextualidade explícita caso essa retomada se distancie da fala de origem. Como esse questionamento não foi desenvolvido pelas autoras, acreditamos que isso vá depender do modo como seja retomado, caso contrário, a intertextualidade explícita não se efetuará.

Por sua vez, a intertextualidade implícita acontece quando há a presença do intertexto de outrem, sem o registro marcado da sua fonte, podendo ocorrer por meio da *captação* ou da *subversão*. O primeiro caso se realiza quando se pretende prosseguir um encaminhamento argumentativo, casos como paráfrases construídas semelhante ao texto-base, o que sugere um menor esforço para compreender que há uma retomada de outro texto; já a **subversão**, quando há a preocupação em contradizer ou ironizar o texto-fonte, o seu reconhecimento é

---

<sup>63</sup> <https://www.espacorasgo.com/post/hitchcock-e-as-pinturas-de-edward-hopper> Último acesso em 17 de janeiro de 2022.

<sup>64</sup> <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2021/05/filmes-inspirados-em-quadros.html> Último acesso em 17 de janeiro de 2022.

fundamental para a construção dos sentidos, por isso são utilizados textos que constituam a memória coletiva da sociedade (porém, não há como resguardar sempre isso).

Além desses dois casos da intertextualidade implícita, nos quais há uma necessidade de recuperação do texto-fonte para a efetivação dos sentidos, ainda, há o *plágio*, no entanto, ele adota uma linha diferente. Apesar de seguir o caminho da captação, o seu produtor não almeja que o interlocutor conheça ou ative na memória a fonte do intertexto, por isso o plágio é considerado um caso além da captação (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 31).

À guisa de exemplificação acerca da intertextualidade implícita por subversão, podemos citar a produtora *Porta dos Fundos*, a qual produz vídeos que podem ser entendidos como intertextualidade implícita subversiva. Uma de suas últimas produções, em pareceria com a *Netflix*<sup>65</sup>, foi o especial de Natal de 2019 *A Primeira Tentação de Cristo*, em que satirizam o momento que Jesus volta do deserto e é recebido com uma festa surpresa em comemoração ao seu 30º aniversário. Porém, ele vem acompanhado de Orlando, que, na verdade, é Lúcifer disfarçado, havendo, assim, insinuações de que eles são um casal, e para que haja produção de sentidos é necessário que o telespectador compartilhe dos conhecimentos acerca do cristianismo satirizado no filme.

Já a intertextualidade implícita por captação pode ser compreendida como a produção de um filme baseado em fatos reais e/ou que apresenta a biografia de alguém, como no filme *Sempre ao seu lado*<sup>66</sup> (2009) de Lasse Hallström e *Jobs* (2013) de Joshua Michael Stern, respectivamente. É o caso do *détournement*, vinculado à intertextualidade implícita, apresentado por Koch, Bentes e Cavalcante (2008) que Grésillon e Maingueneau (1984) desenvolvem no texto *Polyphonie, Proverbe et Détournement ou Un proverbe peut en cacher un autre*<sup>67</sup>. Assim que eles discutem a questão da autoridade do provérbio, afirmam que o termo *détournement* consiste em “produire un énoncé possédant les marques linguistiques de l'énonciation proverbiale mais qui n'appartient pas au stock des proverbes reconnus<sup>68</sup>” (GRÉSILLON; MAINGUENEAU, 1984, p. 144). Essa enunciação proverbial se refere à

<sup>65</sup> Uma fornecedora global de séries e filmes via *streaming*.

<sup>66</sup> Título original: Hachi: A Dog's Tale

<sup>67</sup> Polifonia, Provérbio e Desvio ou Um provérbio pode esconder outro (tradução nossa)

<sup>68</sup> produzir um enunciado com marcas linguísticas da enunciação proverbial, mas que não pertence ao estoque dos provérbios reconhecidos (tradução nossa)

ocorrência de um enunciado que existe na memória social, mas que as pessoas não sabem a sua origem, qual a fonte do texto original. Para elas, “o objetivo é levar o interlocutor a ativar o enunciado original, para argumentar a partir dele; ou então, ironizá-lo, ridicularizá-lo, contraditá-lo, adaptá-lo a novas situações, ou orientá-lo para um outro sentido, diferente do original” (KOCH, BENTES; CAVALCANTE, p. 45)

Além das já citadas, temos a intertextualidade intergenérica, que desempenha o papel de outro gênero, para isso é necessário que o interlocutor perceba as funções dos gêneros que se aglutinam e isso só é possível porque eles possuem padrões pré-estabelecidos (forma, estilo, função) com os quais os falantes já estão familiarizados.

Como os gêneros textuais são tipos relativamente estáveis de enunciados (BAKHTIN, 2011 [1979], p. 262), essa plasticidade dos gêneros os torna adaptáveis a diversas situações. No cinema isso também ocorre. Essa característica pode ser visualizada no filme *Gremlins* (1984) de Joe Dante, que mescla comédia com terror, na medida em que a narrativa do filme gira em torno de uma espécie de morcego com coruja “do bem” (Mogways) cujos donos devem seguir três regras para cuidá-los (comédia), caso uma delas seja quebrada, o boneco fragmenta-se em outras criaturas do mal que começam a destruir tudo na cidade (terror).

A intertextualidade tipológica, por sua vez, segue uma linha parecida com a da intergenérica. A diferença é que naquela os tipos textuais vão indicar o gênero<sup>69</sup> ao qual pertencem, por exemplo, muito se discute a junção entre o documentário e a ficção, pois, ambos possuem características distintas. O primeiro objetiva exibir a realidade tal como ela é; já o segundo traz uma narrativa com características “inventadas”. Apesar de haver uma grande discussão em relação a essa hibridização no mundo cinematográfico (como discutimos na seção 1), existem produções que seguem essa linha como, por exemplo, *Iracema, Uma Transa Amazônica* (1976) de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Essa produção gira em torno da história de Iracema (que se torna prostituta) e um caminhoneiro, os quais viajam juntos na recém-construída rodovia Transamazônica (BR 230). Mesmo sendo gravado nesse local e retratar os impactos de sua construção, houve a contratação de atores para encenar a história de ficção que gira em torno das personagens principais.

---

<sup>69</sup> Gênero aqui entendido segundo Bakhtin (2011 [1974]).

### 3.4 O RUMO DA INTERTEXTUALIDADE: O CONTÍNUO

Na subseção anterior, apresentei diversos tipos de intertextualidade discutidos por diversos teóricos conhecedores da causa. No entanto, durante esta pesquisa, sempre me questioneei sobre a categorização imposta em cada tipo, sem possibilitar uma maleabilidade entre eles. Em conversa sobre a minha pesquisa com a professora Dra. Flávia Rocha<sup>70</sup>, ela me indicou a tese de doutoramento de Leonardo Mozdzenski, defendida na Universidade Federal de Pernambuco, em 2012, a qual apresenta um método de análise de vídeos femininos por meio de contínuos da forma e da função apresentados na intertextualidade. A sua proposta parte de três problemas identificados por ele ao classificar a intertextualidade:

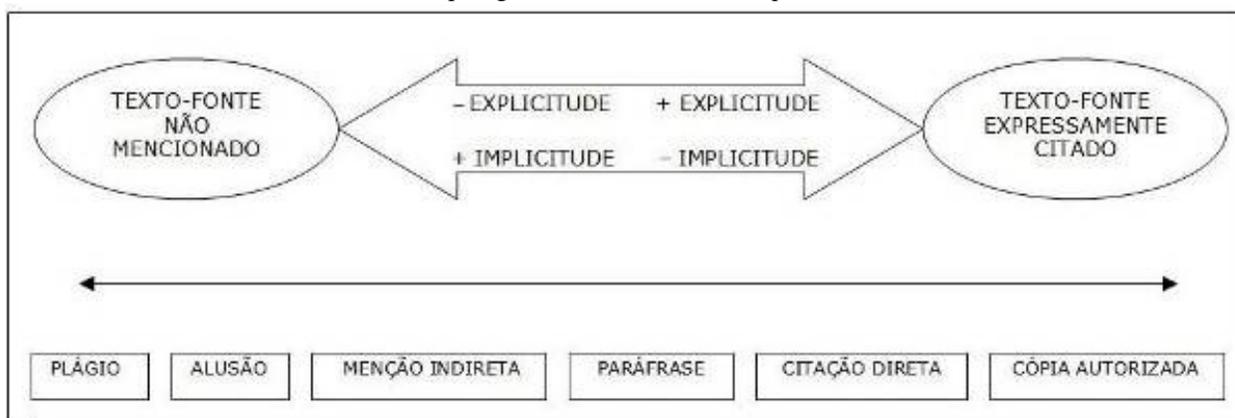
[...] todas (as classificações) tendem a ‘discretizar’ a intertextualidade, agrupando-a em categorias que parecem ser constituídas por unidades distintas, estanque e bem delimitadas [...]. Tem-se a impressão de que o texto é visto como um ‘monobloco semântico’. [...] Em segundo lugar, uma grande parte dessas propostas de classificação também recorre a categorias aparentemente dicotômicas ao explicar o fenômeno: intertextualidade das semelhanças x intertextualidade das diferenças; intertextualidade implícita x intertextualidade explícita [...] nas nossas práticas discursivo-cognitivas cotidianas [...] percebemos (os textos) como se eles estivessem em um contínuo em que todas essas possibilidades de ocorrências da intertextualidade se dão concomitantemente [...] em terceiro lugar, é possível constatar a ausência de critérios mais consistentes e coerentes para o agrupamento de cada tipo de intertextualidade em uma mesma categoria. (MOZDZENSKI, 2012, p. 83) (grifos nossos).

Levando em consideração essa problematização, podemos constatar que ele elaborou um gráfico eficaz tomando como base os contínuos implicite *versus* explicitude, acerca da forma; e aproximação *versus* distanciamento, a respeito da função. No que concerne à forma, o estudioso entende que o orador apresenta “pistas discursivo-cognitivas” que são apresentadas de acordo com o contexto do auditório, o repertório partilhado (vide gráfico 1). Por sua vez, a função, com base em seu esquema, diz respeito aos “efeitos de sentido construídos a partir do momento em que a voz alheia é incorporada ao novo discurso” (vide gráfico 2) (MOZDZENSKI, 2012, p. 85-86).

---

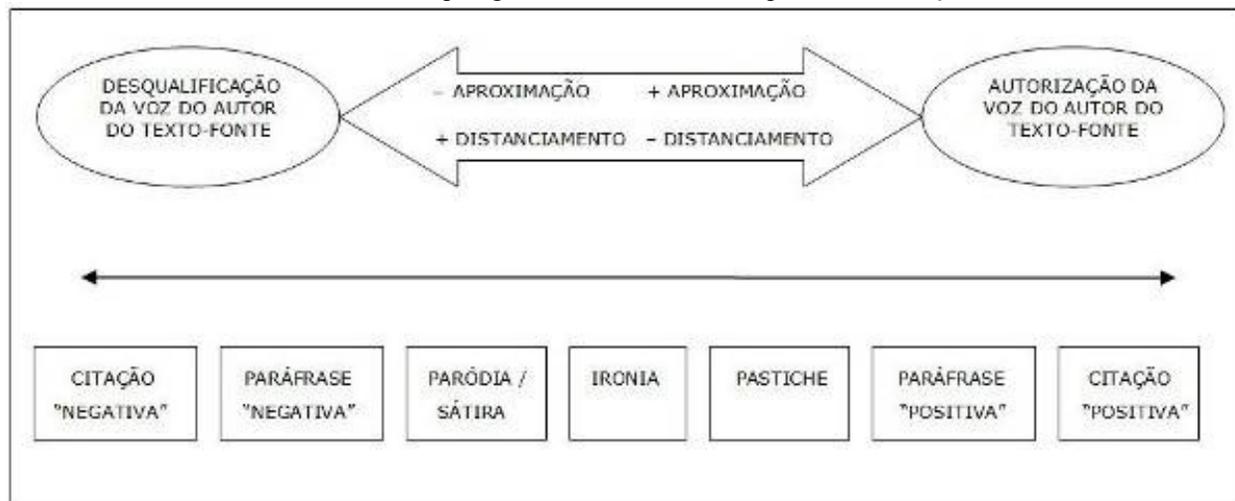
<sup>70</sup> Flávia Ferreira da Silva Rocha, professora do Departamento de Letras Vernáculas (UFS)

Gráfico 1: Modelo de contínuo tipológico da intertextualidade quanto à sua forma de ocorrência



Fonte: Mozdzenski (2012)

Gráfico 2: Modelo de contínuo tipológico da intertextualidade quanto à sua função de ocorrência

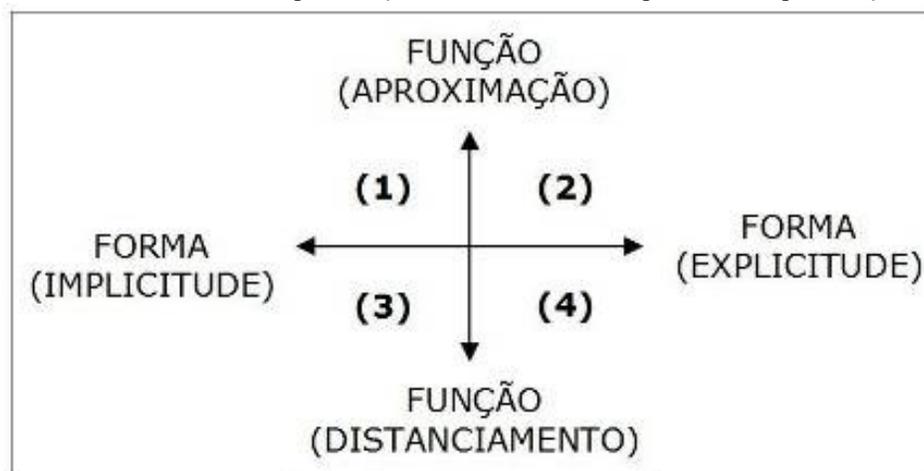


Fonte: Mozdzenski (2012)

Foi tomando como base esses dois gráficos que Mozdzenski (2012), de forma sumarizada e sob a perspectiva discursivo-cognitiva, elaborou o gráfico 3 que tomaremos como base para a nossa análise, tendo em vista que o entendemos como um método analítico-descritivo eficaz e produtivo na visualização das possíveis intertextualidades. Vale lembrar que

essa perspectiva entende a que “linguagem se realiza fora dos sujeitos sociais e dos eventos discursivos, visto que a construção e o entendimento do discurso dependem sempre do conhecimento partilhado pelos sujeitos” (LIMA, 2008, p. 21).

Gráfico 3: Modelo da representação da intertextualidade pela forma e pela função



Fonte: Mozdzenki (2012)

Para melhor entendermos como funciona esse modelo, a título de exemplificação, faremos uma breve análise dos curtas-metragens *Portão das Águas* e *Babá Eletrônica*. O primeiro (*Portão das Águas*) é um dos poucos que participou do Festival apresentando um monólogo. Devido a essa peculiaridade, deter-nos-emos na análise tanto textual quanto visual. Além dessa característica, nos créditos<sup>71</sup> há a menção de que o curta foi baseado na peça publicitária *Menino Sorrindo* de 1973. Por conta disso, já visualizamos uma tendência para percorrer a linha de explicitude da forma, visto que a fonte é expressamente citada.

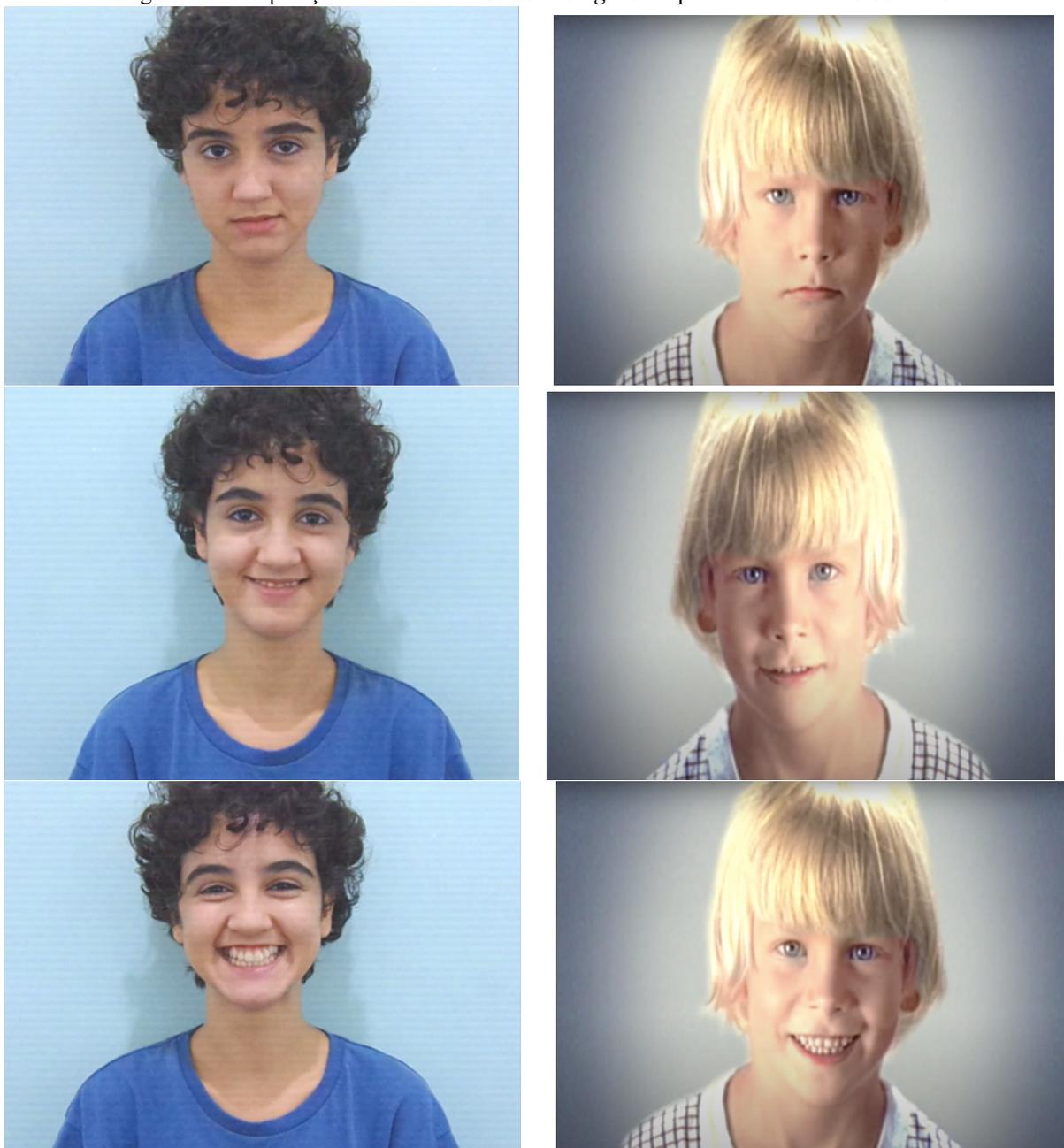
De acordo com os registros abaixo (Figura 10), é possível notar uma releitura fiel da publicidade dirigida por José Zaragoza<sup>72</sup> e que foi considerada uma das primeiras a se encaixar no formato do “Politicamente Correto<sup>73</sup>”.

<sup>71</sup> Os créditos de um filme se referem à indicação de instituições e/ou pessoas participantes da produção audiovisual.

<sup>72</sup> Disponível em: <https://memorialdoconsumo.espm.edu.br/seagram-da-primeiros-passos-do-politicamente-correto/> Último acesso em 28 de setembro de 2020.

<sup>73</sup> Termo utilizado para expor declarações que evitem insultar grupos minoritários.

Figura 12: Comparação entre o curta *Portão das Águas* e a publicidade *Menino Sorrindo*





Fonte: *Portão das Águas e Menino Sorrindo*<sup>74</sup>

No que se refere aos monólogos proferidos em ambos os vídeos, abaixo é possível perceber essa similaridade.

---

<sup>74</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xX96JbMxm60> . Último acesso em 28 de setembro de 2020.

**Não existe nada** mais triste para os olhos de uma criança do que ver que o seu próprio pai bebeu demais. **É um golpe duro**, é uma cena que ela nunca mais vai esquecer. Os meninos amam os seus pais, tudo que os pais fazem eles imitam. Um é o herói do outro. Todas as crianças do mundo sentem **orgulho em dizer**: este é meu pai. A Seagram é a **maior** fabricante de bebidas do mundo e **acha que tem responsabilidade** por alguma das coisas que esses olhinhos veem. A Seagram **acha** que se hoje os adultos usarem a bebida com sabedoria e moderação, a próxima geração saberá que a bebida é só para dar prazer e alegria. Seagram: destilaria continental. (*Menino Sorrindo*) (grifos nossos).

**Não existe nada** pior para um ser humano livre do que ver que seus dados pessoais não estão seguros. **É um golpe duro**, é uma situação aterradora aos princípios de sua liberdade. O indivíduo é dependente de sua privacidade, tudo que o indivíduo compartilha parte da ideia que ele tem controle de sua intimidade. Todos têm **orgulho de dizer**: eu sou dono de minha vida pessoal. A nix.on é a **maior** rede social do mundo e **acha que tem a responsabilidade** sobre os dados de seus usuários. A nix.on **acha** que a utilização consciente da plataforma munida de nossa política de privacidade é importante para que a rede social sirva para compartilhar apenas com quem faz parte da sua vida. Nix.on: é seguro e sempre será. (*Portão das Águas*) (grifos nossos).

Diante desses discursos, percebemos ainda mais as semelhanças existentes entre ambos: em *Menino Sorrindo* há o discurso da venda de bebida alcoólica consciente para os seus usuários, fazendo com que os seus filhos continuem tendo seus pais como exemplo, visto que todas as crianças têm o seu pai como um herói e este não deve exagerar no consumo de álcool. Em *Portão das Águas*, pelo fato de o curta estar inserido dentro de um Festival que tem como tema *Estação Vigilância*, o produto apresentado é uma rede social capaz de armazenar os dados dos seus usuários com segurança, deixando-os tranquilos quanto às suas intimidades.

Ainda se pensarmos no produto vendido (nix.on) do curta e o ex-presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, que estava envolvido no conhecido “Escândalo de Watergate<sup>75</sup>”, em 1973 (ano em que *Menino Sorrindo* foi lançado), é possível entender como uma crítica a esse episódio, tendo em vista que Richard Nixon utilizou de caixa dois para financiar operações de espionagem com o intuito de vencer os seus opositores, inclusive a sua renúncia à presidência se deu em decorrência do seu envolvimento com esse episódio, considerado um dos maiores escândalos dos países.

---

<sup>75</sup> <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/escandalo-watergate.htm>

Além disso, é possível observar que em ambos os discursos são identificadas partes de um no outro, logo estamos diante de um tipo de intertextualidade do qual o usuário da língua se utilizou para a construção de ligações que fundamentam a estrutura do real (modelo e antimodelo), especificamente o caso particular do modelo, visto que “podem servir de modelo pessoas ou grupos cujos prestígios valorizam os atos [...] não se imita qualquer um; para servir de modelo, é preciso um mínimo de prestígio” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005 [1958], p. 414). Ambos os vídeos utilizam do modelo para vender os seus produtos. Ainda, a construção discursiva, muitas vezes, é a mesma, como destacamos acima. Desse modo, a construção do discurso, junto às imagens e, principalmente, a menção do texto-fonte situa a obra na explicitude da forma. Seguindo essa linha, a função está para aproximação da voz citada, apesar de serem produtos distintos, ambos causam vício e transformam a vida de seus usuários. Então, partindo dessa ideia, *Portão das Águas* pode ser analisado na posição (2) do gráfico 4.

Gráfico 4: Intertextualidade entre *Portão das Águas* e *Menino Sorrindo*



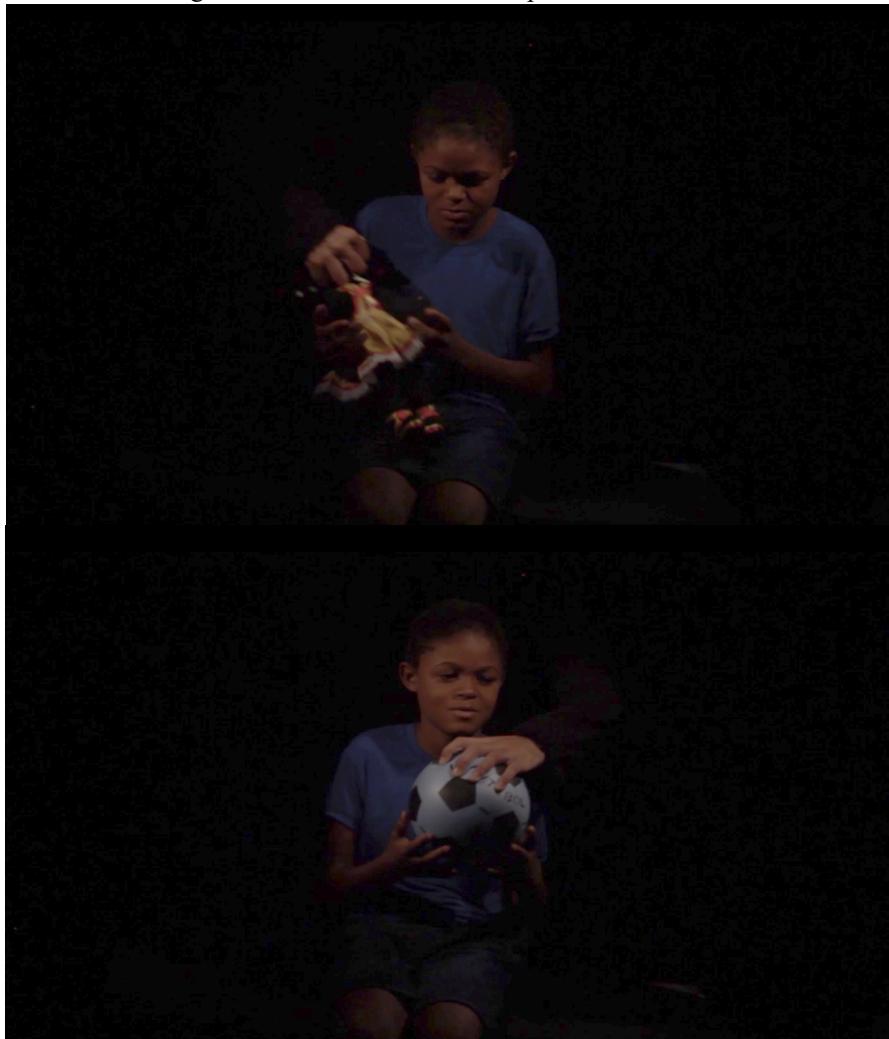
Fonte: Mozdzenski (2012)

Por sua vez, em *Babá Eletrônica* não iremos comparar discursos nem imagens, pois não há nenhuma fala na narrativa, bem como não ocorre menção explícita da fonte e não conseguimos identificar, por meio de nosso repertório sociocultural, uma possível obra visual tomada como suporte. Por conta disso, partiremos da ideia que se tem de babá eletrônica (título da obra) de modo geral, que consiste em dois aparelhos: uma câmera localizada no ambiente em

que se encontra o bebê e outro dispositivo que reproduz a imagem e o som capturados pela câmera. O objetivo desse dispositivo é possibilitar aos responsáveis pela criança realizar outras tarefas enquanto o bebê fica aos “cuidados” da babá. No caso do curta, essa babá eletrônica extrapola o nível visual que conhecemos, e ela pode ser entendida como um robô real, em virtude de serem mostradas mãos e braços ‘cuidando’ da menina e do menino.

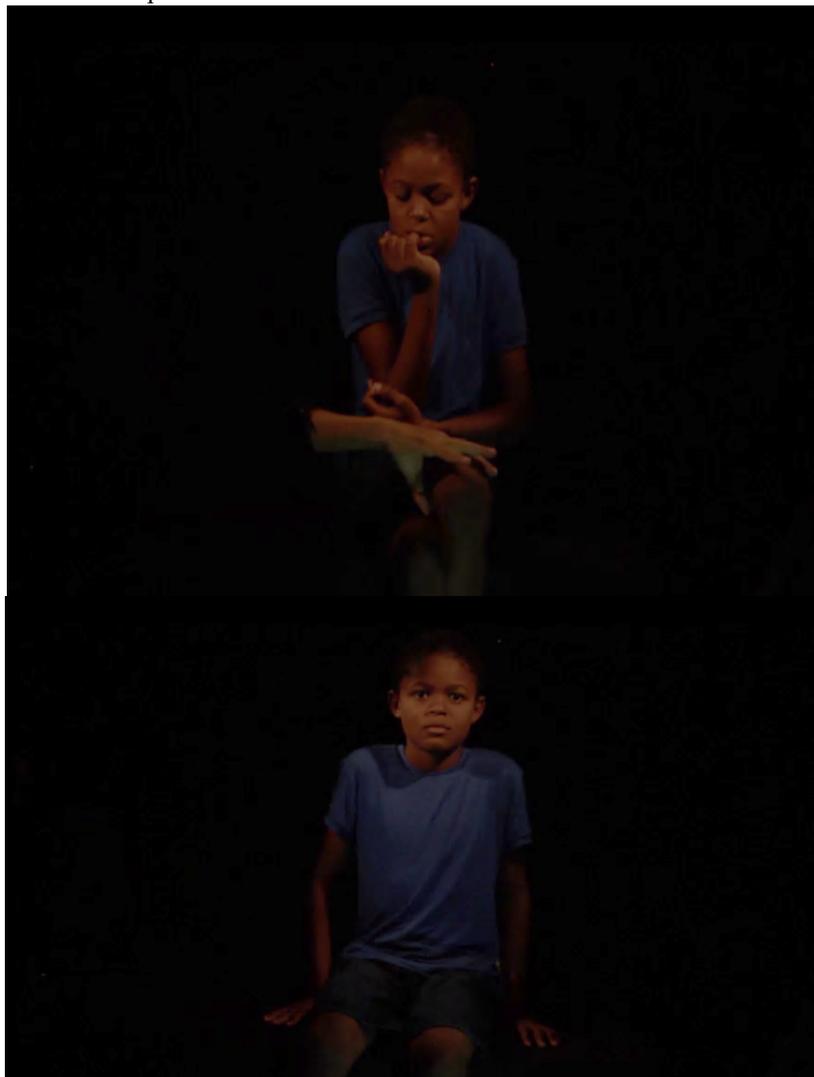
No entanto, é possível verificar uma crítica acerca da educação em relação aos gêneros das crianças. Isso é constatado no modo como a suposta babá eletrônica repreende o garoto quando este apresenta atitudes consideradas fora do “padrão” pregado pela sociedade sobre o que é ser menino (não brincar com boneca, não cruzar as pernas, ter o cabelo curto e apresentar um semblante sério).

Figura 13: Babá trocando boneca por bola de futebol



Fonte: *Babá Eletrônica*

Figura 14: Babá repreendendo o modo como o menino se senta e cortando o seu cabelo

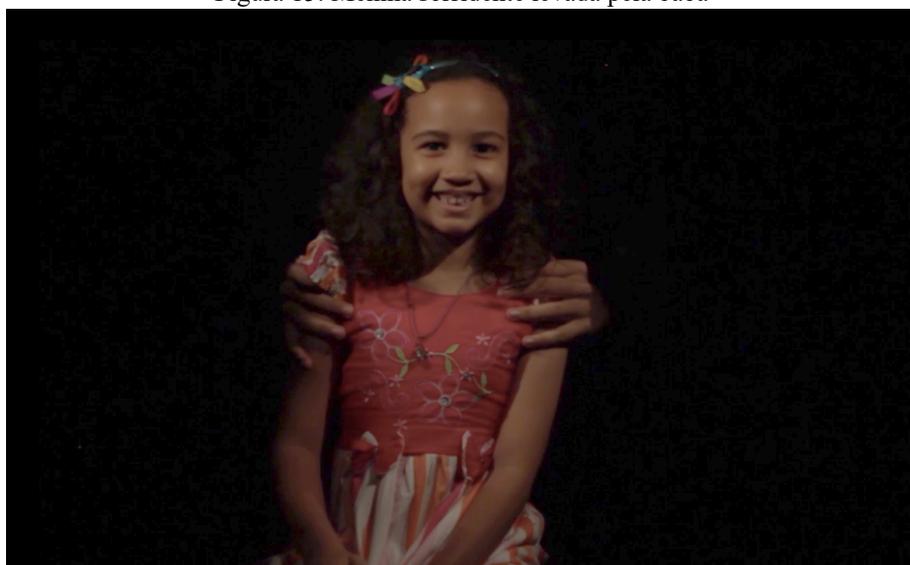




Fonte: *Babá Eletrônica*

Essa dualidade entre o comportamento masculino e o feminino imposta pela babá fica mais evidente na última cena, quando o menino (em posição ereta, sério e com o cabelo curto) é transferido para fora do cenário, como se agora ele já tivesse ‘aprendido’ a se comportar, com base naquilo que foi pregado. Em seguida, as mãos da babá surgem com uma menina sorridente de cabelos compridos, usando um vestido colorido.

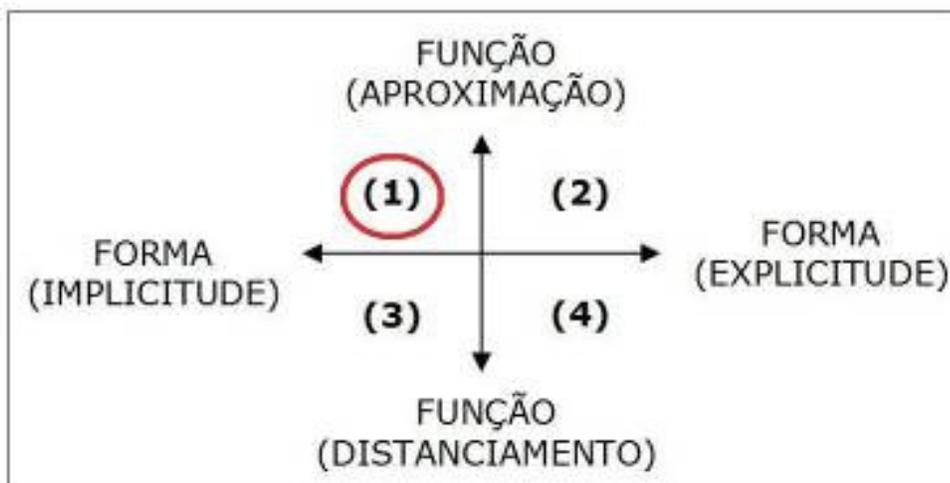
Figura 15: Menina sorridente levada pela babá



Fonte: *Babá Eletrônica*

Assim sendo, podemos situar esse curta no contínuo implicitude da forma, pois não há menção a um texto fonte. Já em relação à função, mesmo tomando como base o que entendemos por babá eletrônica, o curta desconstrói essa ideia, tendo em vista que no mundo real isso ainda não ocorre. No entanto, por entendermos que é uma crítica aos padrões de gênero impostos pela sociedade, podemos entender que esse modelo “mecânico” seja reflexo de muitos pais e muitas mães que, mesmo em pleno século XXI, continuam reproduzindo essa padronização. Lendo o texto sob essa ótica, a função está para aproximação, o que sugere que ele está posicionado no elemento (1) do gráfico 5.

Gráfico 5: Intertextualidade em *Babá Eletrônica*



Fonte: Mozdzenski (2012)

Tomando como base o exemplo anterior, percebemos o quanto a intertextualidade sob essa perspectiva se torna maleável, e, considerando tal argumento, a sua significação pode levar em conta o conhecimento do auditório mediante diversas interpretações, sem se preocupar com nomenclaturas e/ou monoblocos isolados.

Em relação ao gráfico anterior (5) sobre *Babá Eletrônica*, vale ressaltar, por exemplo, caso não fosse verificada uma crítica social acerca da padronização de gêneros, o curta-metragem poderia ser situado na posição (3) implicitude da forma e distanciamento da função. Isso reforça a ideia, proposta por Mozdzenski (2012), de que nem toda análise fílmica consegue ser situada perfeitamente dentro desse quadro.

Levando em consideração a maneira como esse método de intertextualidade é apresentado nesses curtas, vamos percebendo como as imagens dos realizadores que participaram do Festival vão se mostrando e nos dando indícios do que elas falam sobre eles. Na próxima subseção, desenvolvemos como o uso dos processos intertextuais podem ser entendidos como uma estratégia e/ou função argumentativa.

### 3.5 O ACESSO DA INTERTEXTUALIDADE COMO ESTRATÉGIA ARGUMENTATIVA

Diante do exposto, é possível perceber o quanto as relações de intertextualidade são importantes e, muitas vezes, o ponto de partida para a construção de textos verbais ou multissemióticos, colaborando para a (re)construção de seus sentidos. Foi pensando nisso e tomando como base trabalhos anteriores (SANTANA, 2016; 2017) que o nosso olhar se voltou para a intertextualidade como uma estratégia argumentativa eficaz na construção do ethos. Para tanto, faz-se necessário mencionar que, para isso, tomamos como norte a ideia de intertextualidade como algo planejado, conforme Nobre (2014), pois “mesmo que um leitor porventura não recupere a relação intertextual (nos casos das alusões, principalmente) ela existirá, pois o produtor do texto teve a intenção de estabelecer uma relação intertextual e esperava que os potenciais leitores a percebessem”.

Essa visão de intenção do produtor do texto, de certa forma, vai ao encontro do que se entende por estratégia argumentativa, na medida em que o orador procura investir em argumentos categóricos para a defesa de sua tese. Ele é consciente de suas escolhas. Para tanto, na busca desses argumentos sempre leva em consideração o seu auditório, visto que, como afirmam Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958], p. 23), “o conhecimento daqueles que se pretende conquistar é, pois, uma condição prévia de qualquer argumentação”. Seguindo essa mesma linha de pensamento, em seu trabalho sobre a intertextualidade em videocliques femininos, Mozdzenski (2013) nos diz ser

Importante salientar que a intertextualidade não é apenas uma questão relacionada "a que outros textos você se refere, e sim como você os usa, para que você os usa e, por fim, como você se posiciona enquanto escritor diante deles para elaborar seus próprios argumentos" (BAZERMAN, 2006, p.103 *apud* MOZDZENSKI, 2013, p. 180)

Essa conceituação segue os mesmos princípios teórico-analíticos da estratégia argumentativa (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005) e leva em consideração a construção do ethos, pois o orador parte da perspectiva de que a escolha dos tipos de intertextualidade refletirá na sua imagem discursiva. Além disso, como já mencionado, o ethos faz parte de uma tríade, nesse caso, a sua construção leva em consideração as outras duas partes. Nesse caso, o pathos, que está relacionado às paixões suscitadas no auditório, também entra em cena nesse momento, pois será as escolhas adequadas dessas estratégias argumentativas que tornarão o(a) discurso/imagem (logos) convincente.

Acerca dessa relação orador-auditório, Amossy (2018) comunga com o pensamento de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]), pois entende que

[...] o auditório é sempre uma construção do orador. Que ele seja ou não descrito, o público está presente no texto onde se registra a sua imagem, de maneira plena ou frívola. Para encontrá-la, nos casos em que ela se inscreve de soslaio, é preciso identificar as opiniões, as crenças, as evidências que o discurso imputa ao alocutário. (AMOSSY, 2018, p. 07).

Tomando como base os curtas, mesmo levando em consideração que eles deviam estar adequados ao edital e que seriam avaliados por um júri técnico que os premiariam, acreditamos que os seus realizadores não tinham em mente um auditório universal, pois a exibição dos seus trabalhos se faria dentro de um Festival com um tema específico e para um público homogêneo<sup>76</sup> (que gosta e valoriza o universo do audiovisual).

Ainda de acordo com Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958], p. 35), a argumentação para um auditório universal precisa “convencer o leitor do caráter coercitivo das razões fornecidas, de sua evidência, de sua validade intemporal e absoluta, independente das contingências locais ou históricas”. No entanto, vale ressaltar que o auditório universal se constitui tomando como base o que se sabe dos seus semelhantes. Diante desses argumentos, eles destacam que “cada cultura, cada indivíduo tem sua própria concepção de auditório universal, e o estudo dessas variações seria muito instrutivo, pois nos faria conhecer o que os homens

---

<sup>76</sup> Como mencionei anteriormente, participei da apresentação do Festival do MINUTO e todo o público era voltado para professores, alunos, ex-alunos do DCOS e seus familiares, além de outras pessoas que desenvolvem trabalho na área de produção cinematográfica no estado de Sergipe.

consideram, no decorrer da história, *real, verdadeiro e objetivamente válido.*” (PERELMAN-; OLBRECHTS-TYTECA, 2005 [1958], p. 37) (grifos dos autores).

Nesse caso, podemos pensar, talvez, de modo geral, que o auditório imaginado pelos realizadores estava relacionado a pessoas que gostam, valorizam e entendem, pelo menos um pouco, de produções audiovisuais, as quais compuseram o júri técnico e/ou a plateia. Isso já nos dá uma pista para um direcionamento do nosso olhar durante a análise, visto que, como veremos, os curtas remetem a elementos técnicos e, principalmente, às relações intertextuais que devem ser conhecidas pelo público para efetivar os sentidos.

Partindo dessa perspectiva, Figueiredo (2015) desenvolve um trabalho em que sugere o uso da intertextualidade como um argumento de autoridade. Segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958], p. 348), “O argumento de prestígio mais nitidamente caracterizado é o **argumento de autoridade**, o qual utiliza atos ou juízes de uma pessoa ou de um grupo de pessoas como meio de prova a favor de uma tese” (grifo nosso). Esses autores deixam claro que para isso ocorrer é necessária uma escolha de dados por meio de um acordo prévio com o auditório. No caso dos produtores dos curtas, provavelmente eles tinham em mente que o seu público possuía um mínimo de conhecimento acerca do cinema e do tema proposto. Destarte, acreditamos que seja por isso a presença constante de argumentos de autoridade nos audiovisuais, seja em formato de filmes de sucesso, como em *Mina* remetendo a *Kill Bill vol. 1* (um clássico do cinema) por meio das cores, da música, da protagonista; seja em *Brasil, 1984* e *Panóptico* trazendo como argumento de autoridade o filósofo Foucault e sua conceituação acerca da vigilância.

Na próxima seção apresento a análise dos curtas deste trabalho.

## SEÇÃO 4. CHECK OUT DOS CURTAS: ANÁLISE

Esta seção apresenta a análise dos curtas selecionados, com base no recorte apresentado na metodologia. Portanto, nesse momento, analisarei: *Mina*; *Brasil, 1984*; *Cookies*; *Quando se olha para dentro*; *Panóptico*; *Portão das Águas* e *Babá Eletrônica*. Estes três últimos utilizamos para exemplificar as seções 1.1 e 3.3, portanto, para não tornar algo repetitivo, não retomaremos as questões já levantadas nessas seções. Vale ressaltar que a análise proposta aqui entende a linguagem como uma atividade sociocognitiva, isto é, os sentidos emanados por meio das práticas languageiras são produzidos a partir da interação entre os interlocutores. Nesse sentido, as interpretações aqui apresentadas foram construídas por meio da relação contextual no qual estamos inseridos.

### 4.1 "MINA": O ETHOS DO DENUNCIADOR

No curta-metragem “**Mina**” é possível verificar uma intertextualidade por meio das marcas deixadas na obra e verificadas pelo leitor/espectador que possui em sua memória o clássico filme de Quentin Tarantino<sup>77</sup>, *Kill Bill vol. 1*. Essas marcas deixadas serão apresentadas mais a frente. De acordo com Veríssimo (2019), esse clássico é famoso pela presença constante da paleta de cores em amarelo, que está relacionada à vingança da personagem principal, Beatrix (Uma Thurman), contra aqueles que tentaram assassiná-la (Esquadrão Assassino de Víboras Mortais). Como ela sobrevive, depois de quatro anos em coma, ao acordar, dá início à sua vingança. Essa utilização de um consagrado filme do cinema, com base nos estudos argumentativos, pode ser entendida como um argumento de autoridade, o qual pode ter sido utilizado com o intuito de mostrar ao auditório conhecimento acerca de produções de sucesso, na medida em que o curta foi construído para participar de um festival e estava concorrendo a prêmios, o que pode justificar o uso desse intertexto.

Retomando os elementos visuais do curta, o amarelo está ligado ao ódio, à vingança e à traição. Se pensarmos no curta, essa cor remete a uma vingança – no sentido de ir contra o

---

<sup>77</sup> Famoso cineasta americano que produziu com base no cinema independente americano, indo de encontro com o tradicional e com a estética estabelecida na época. Ganhou vários prêmios e indicações ao Oscar. Alguns de seus sucessos: *Pulp Fiction*: Tempos de Violência (1994), *Kill Bill vol. 1* (2003), *Kill Bill vol. 2* (2004), *Bastardos Inglórios* (2009), *Django Livre* (2012), *Era uma vez em... Hollywood* (2019).

sistema – que a personagem principal assume diante de uma sociedade machista, a qual enxerga a mulher como um ser frágil, mas que, na verdade, é o contrário. Isso pode ser entendido por meio da construção da história de *Marta*, uma mulher independente, dona de um salão de beleza, que está em um relacionamento abusivo, porém decidida a rompê-lo. Além disso, a sua imposição diante de um abuso verbal ocorrido no meio da rua representa um rompimento com a submissão. Na medida em que muitas mulheres sofrem assédio, diariamente, de homens que as enxergam como um “corpo de desejo sexual” (BARROS, 2017), estes chegam a pensar que podem e têm o direito de falar o que querem e muitas vezes tocá-las quando desejarem. Desse modo, é possível dizer que em ambas as obras, a posição ocupada por essas mulheres é de poder, de força, de resistência e de “luta”.

Figura 16: Marta de blusa amarela lixando as unhas da cliente



Fonte: Curta-metragem *Mina*

No que concerne aos planos, na cena acima, o primeiro plano é mostrado com o foco na ação praticada (lixar as unhas da cliente), representando a habilidade em sua profissão; em segundo plano, o busto. A personagem está vestida em uma blusa amarela e essa cor predomina em todo o quadro, criando no imaginário do auditório a relação com o filme *Kill Bill vol. 1* e, inclusive, pode ter servido como uma dica do tema que é desenvolvido na trama. Aliás, se pensarmos na realidade, a cor do uniforme de manicure, geralmente, é branca, o que sugere uma escolha intencional do amarelo. Ainda, é possível entender a predominância dessa cor sob a perspectiva das figuras de argumentação e retórica, principalmente as figuras de presença, na

medida em que elas “têm por efeito tornar presente na consciência (do auditório) o objeto do discurso” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, [1958] 2005, p. 197) (grifos nossos).

É válido ressaltar que essa obra de Tarantino ficou famosa, também, pelo modo como ele utilizou a intertextualidade com base em filmes de *Kung Fu*, de Samurai e de Animes da década de 1970. Inclusive, em *Kill Bill* há uma intertextualidade com o filme *O jogo da morte*, de 1978, em que o personagem principal, Bruce Lee, utiliza um macacão idêntico ao de Beatrix e o filme tomado como referência traz essa predominância do amarelo que Tarantino levou para a sua obra<sup>78</sup>. Há, também, uma subversão nessa intertextualidade, entendida a partir da mulher assumindo o lugar do homem (simbolizado pelas roupas) em culturas e artes tradicionais relacionadas ao universo masculino (as lutas). Além disso, é possível criar uma analogia entre a figura 14 e a figura 15 (cena de *Kill Bill*), visto que, em ambas, as personagens principais aparecem em primeiro plano vestidas de amarelo e exercendo a sua profissão – *Marta* pintando e lixando as unhas da cliente e Beatrix lutando contra os inimigos (nessa cena, Beatrix quer chegar à sua segunda vingança, O-Ren Ishii, conhecida no esquadrão como Boca de Algodão (Lucy Liu)).

Figura 17: Comparação entre as roupas de Bruce Lee e Beatrix

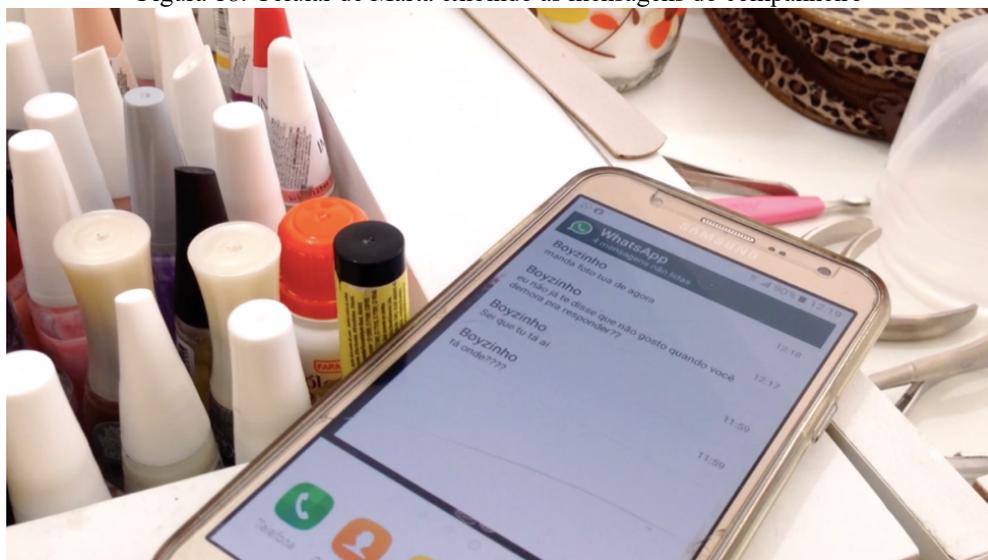


Fonte: <https://designculture.com.br> e *Kill Bill vol. 1*

<sup>78</sup> Disponível em: <https://designculture.com.br/relacao-entre-referencias-e-cores-no-filme-kill-bill-parte2>. Último acesso em 10 de agosto de 2020.

No que concerne ao tema da trama, percebemos que a ideia de vigilância desenvolvida no curta-metragem parte de duas instâncias diferentes: a primeira é no sentido de como as redes sociais nos vigiam; a segunda acerca de como é ter um companheiro vigilante e ser vigiada diariamente nas ruas. Em relação às redes sociais, as clientes de Marta comentam a falta de privacidade e o abuso que as novas tecnologias exercem sobre os seus usuários, inclusive a segunda cliente fala que recebeu, em um único mês, três intimações do *Facebook*, algo que, hoje em dia, apenas o Poder Judiciário exerce. O que sugere a ideia de que as redes estão cada vez mais alcançando o poder sobre os seus usuários e ocupando um lugar elevado na sociedade. Ideia esta já comprovada por várias pesquisas<sup>79</sup> sobre privacidade na internet, ou melhor, a falta de privacidade dos usuários nesses locais. Também, as redes sociais nessa trama colaboram para a vigilância das mulheres, especificamente, por seus companheiros; uma ferramenta a mais para o machismo. A respeito da segunda instância, a trama desenvolve a ideia de um relacionamento abusivo entre a personagem principal e Gilson, seu namorado, visto que durante todo o expediente ele envia mensagens de texto para ela.

Figura 18: Celular de Marta exibindo as mensagens do companheiro



Fonte: Curta-metragem *Mina*

Essa vigilância constante, provavelmente, advém de uma relação abusiva em que Marta está inserida e que faz parte da realidade de grande parte da população feminina no nosso país, já

---

<sup>79</sup> Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/58045/direito-a-privacidade-no-uso-das-redes-sociais> Último acesso em 20 de agosto de 2020.

que três em cada cinco mulheres no Brasil são vítimas desse tipo de relacionamento<sup>80</sup>. No caso da personagem em questão, ela se mostra disposta a romper com o companheiro, pois, quando a cliente três pergunta sobre o excesso de mensagens – representado pelo Primeiríssimo Plano (PPP) (Figura 16) no celular da personagem para mostrar a conversa –, ela responde:

**“Eu vou largar. É pior que segurança, só vive me vigiando”.**

Essa posição assumida por Marta reflete a sua personalidade de mulher decidida e não submissa, que não se intimida diante de homem. Ainda sobre a fala dessa personagem, é relevante observar que a utilização do termo *vigiando* pode ativar na memória do auditório o objetivo proposto pelo festival que tem como tema *Estação Vigilância*: representado na figura das redes sociais (*Facebook*); e nas figuras de Gilson (namorado de Marta) e do assediador.

Seguindo esse raciocínio, a cena exibida após esse momento é *Marta* utilizando a sua força física para fechar sozinha a porta do seu salão de beleza, onde ao lado se encontra uma Igreja denominada “Igreja Pentecostal Aliança de Fogo”, criando uma espécie de pastiche com o tema do curta (Figura 17). Posto que, enquanto *Marta* é independente, insubordinada; a igreja pentecostal, muitas vezes, prega valores tradicionais como a mulher deve ser: subserviente ao homem, dependente e apenas cuidar da casa e dos filhos, além de ser “vetado cortar o cabelo e se depilar”<sup>81</sup>. Ainda tratando sobre a oposição de valores entre as características da personagem principal e os preceitos da igreja, é possível notar outra crítica no que concerne aos cuidados pessoais limitados às mulheres e ‘impostos’ por esse tipo de instituição, sendo esta localizada justamente ao lado de um ambiente em que elas vão para se embelezar e se sentir mais empoderadas, contrariando aí a religião. Além disso, a cor da fachada da igreja ser azul (representando uma “possível” calma, tranquilidade, tradicionalidade) contrapõe com a blusa amarela e a bermuda curta de *Marta*, vestimentas, geralmente, repudiadas por esse tipo de instituição. Para a construção dessa cena (Figura 17), o Plano Geral (PG) foi utilizado para representar o ambiente, criando uma comunhão com o auditório e, também, para construir, juntamente com o discurso proferido, a crítica contra o patriarcalismo.

<sup>80</sup> Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Noticias/noticia/2016/09/tambemeviolencia-3-em-cada-5-mulheres-sao-vitimas-de-relacionamento-abusivo.html> Último acesso em 20 de agosto de 2020.

<sup>81</sup> Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/evangelicos/> Último acesso em 08 de fevereiro de 2022.

Figura 19: Marta fechando seu estabelecimento ao lado da Igreja



Fonte: *Mina*

O nome da igreja também é bem sugestivo, pois, embora possa remeter a uma aliança entre Deus e os seus fiéis, também, lembra a ideia de casamento, inclusive há duas alianças ao redor do fogo simbolizando o matrimônio. Tomando como base esses apontamentos, acreditamos que seja possível verificar outra semelhança entre “**Mina**” e *Kill Bill vol. 1* em relação à problemática nos relacionamentos. No filme, tentam assassinar Beatrix na igreja durante o ensaio do seu casamento. Além do mais, a sua suposta morte se dá pela sua saída do “Esquadrão Assassino de Víboras Mortais”, quando ela descobre que está grávida e resolve se aposentar da vida de matadora e ir embora escondida para uma cidade pequena, onde acreditava que ninguém a encontraria. No entanto, Bill, pai do bebê, junto com o restante do Esquadrão, a encontra e pratica uma chacina dentro da igreja. Apesar de em “**Mina**” não ocorrer uma chacina e a personagem não estar grávida, é possível criar uma discussão acerca dos lugares ocupados pelas protagonistas: no curta, ela não está inserida no que a igreja prega acerca dos preceitos femininos e está disposta a romper a sua relação por não mais aturar os ciúmes do seu companheiro; em *Kill Bill vol. 1*, Beatrix é punida com a tentativa de assassinato por romper o seu relacionamento com Bill.

No final da narrativa, após sair do trabalho, Marta passa ao lado de um homem que usa um isqueiro (remete ao fogo) vermelho para acender o cigarro, veste roupas vermelhas (camiseta

e bermuda) e está em frente a um muro da mesma cor. O homem a assedia com os seguintes comentários:

- Eta, mãe, tá boa, viu?!
- Como é que é? Repete o que tu disse, otário. Tu nunca viu mulher não, foi? Da próxima eu vou marcar a tua cara, te expor e te processar, seu babaca.

Figura 20: Marta ameaçando o homem com o celular na mão



Fonte: *Mina*

*Marta*, ao ouvir o assediador, retira o celular de dentro da bolsa e o ameaça com o aparelho na mão, como retrata o Primeiro e o Segundo Planos representados pelo celular e *Marta*, respectivamente. Esse posicionamento da personagem reforça, mais uma vez, sua postura de mulher que não se intimida diante do homem, que não se cala ao ser assediada/vigiada. Esse posicionamento torna a personagem mais semelhante à *Beatrix*, que lutava com homens e mulheres sem distinção, tudo para alcançar a sua vingança. Seguindo esse raciocínio, a vingança em *Mina* pode ser entendida como a luta de *Marta* contra a desigualdade entre homens e mulheres em nossa sociedade. É possível mencionar, também, que essa atitude da protagonista remete ao título da obra, *Mina*, uma gíria brasileira para se referir à menina, garota<sup>82</sup>, mas que seu uso vai mais além nesse caso, ou seja, uma mulher destemida que enfrenta tudo e todos.

<sup>82</sup> Miniaurélio Século XXI Escolar: o minidicionário da língua portuguesa, 2000.

Vale ressaltar, também, a presença do vermelho na roupa do assediador, bem como do isqueiro e da parede, os quais remetem à ideia de perigo, violência, sexualidade<sup>83</sup>, tendo em vista os comentários sexuais proferidos à *Marta*. Além disso, o isqueiro vermelho remetendo ao fogo, símbolo associado ao desejo sexual, postura assumida pelo assediador (reforçada pela sua fala e pelo seu olhar). Tudo isso dá pistas ao auditório sobre a representação das personagens no jogo visual apresentado, tornando as cores um importante elemento visual persuasivo nos sentidos das imagens. De acordo com Veríssimo (2019), o amarelo também é uma das cores mais ambíguas, pois ela se transforma em outra cor com apenas uma gota de uma cor diferente. Nesse sentido, embora o amarelo (*Marta*) seja uma cor intensa, o vermelho (assediador) é mais agressivo. Isso pode ser visualizado na construção das características dessas personagens: Marta: empoderada, destemida; Assediador: agressivo, rude, desrespeitoso.

Figura 21: Assediador de Marta



Fonte: *Mina*

Outro fato relevante é que, em “**Mina**”, apesar de no início da trama o celular ocupar um lugar negativo, pois interfere na falta de privacidade dos seus usuários; no final, seu lugar é invertido. Desse modo, ele passa a ser um objeto de poder contra possíveis abusos, como *Marta* o utilizou, segurando-o na mão, ao dizer que da próxima vez iria expor o assediador. Ora, vê-se então que o celular pode ocupar diferentes valores a depender do contexto em que se insere e que,

<sup>83</sup> <https://www.significados.com.br/cor-vermelha/> Último acesso em 20 de agosto de 2020.

hoje em dia, apesar dos pontos negativos, ele pode ser um importante instrumento de defesa, seja para chamar a polícia, seja como provas ao fazer gravações de assédio, ou para expor mensagens recebidas de um relacionamento abusivo que esteja causando transtornos. Diante disso, podemos pensar que o celular de Marta está para a espada de Beatrix, em que ambas os usam, respectivamente, como objetos de defesa para lutarem contra aquilo que as atormentam.

Figura 22: “Armas” de Beatrix e Marta



Fonte: *Kill Bill vol. 1* e *Mina*

Tomando como base a trilha sonora utilizada no final do curta *Award I love you*, de Jincheng Zhang<sup>84</sup>, percebe-se uma remissão, mais uma vez, ao filme de Tarantino, justamente por possuírem melodias semelhantes à música utilizada pelo produtor *Hollywoodiano* (Isaac Hayes - Run Fay Run<sup>85</sup>).

Apesar de todas essas analogias verificadas entre as duas obras, com base em Mozdzenski (2012), podemos situar *Mina* na implicitude da forma, pois não foi revelado, nem há menção que *Kill Bill vol. 1* foi utilizado como inspiração para o curta. Essa foi uma das possíveis leituras realizada com base nas relações apresentadas. Já em relação à função, há uma aproximação com as características (cores, comportamento) e com a vontade de vingança das personagens. Apesar de a vingança de Marta não ser mortal, ela se mostra cansada e enfurecida por ter que passar por situações de assédio e a sua postura de mulher forte e resistente se mescla com a figura da

<sup>84</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RnMWil2ktf0> . Último acesso em 28 de setembro de 2020.

<sup>85</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G2Fyb7loyyQ> . Último acesso em 28 de setembro de 2020.

personagem Beatrix. Isso tudo faz com que o curta seja significado na posição 1 do gráfico (6) desenvolvido por Mozdzenski (2012).

Gráfico 6: Intertextualidade em *Mina*



Fonte: Mozdzenski (2012)

Diante desse arsenal de sentidos, é possível verificar que as estratégias argumentativas apresentadas nos conduziram para o entendimento de que a construção da intertextualidade e do olhar crítico para as cenas foram fundamentais para chegarmos a essas conclusões. Além disso, foi possível remeter diversas vezes ao filme de Tarantino para criar sentidos aos elementos utilizados no curta, além de evidenciar uma imagem positiva do seu realizador, pois este se mostra competente e conhecedor dos clássicos cinematográficos. Esse posicionamento do diretor vai ao encontro do que postula Maingueneau (2020) acerca do arqui-enunciador, pois ele não fala no sentido literal, mas se posiciona por meio da utilização de determinados elementos na trama (cores, comportamento, escolha de planos). Além disso, o tema *Estação Vigilância* proposto pelo 1º Festival do MINUTO é evidenciado no curta com um tom denunciador, visto que Marta se vê cansada diante da vigilância de seu namorado e dos assediadores na rua, criando uma imagem de mulher forte, insubmissa, destemida, que “luta” contra as imposições do sistema patriarcalista.

Assim sendo, tomando como base a ideia de encaixamento do ethos (MAINGUENEAU, 2020), verificamos um ethos representado de mulher empoderada, destemida e que luta pelos seus direitos, interagindo com um ethos denunciador e engajado dos realizadores, que se indigna

com questões sociais relacionadas ao patriarcalismo e, ao mesmo tempo, especialista no mundo cinematográfico pelo uso eficaz dos elementos intertextuais com o filme de Tarantino.

#### 4.2 “BRASIL, 1984”: O ETHOS POLÍTICO

Diferentemente de “Mina”, no curta “Brasil, 1984” é possível identificar uma gama de intertextualidades, mas não com filmes e sim com textos, vídeos, imagens e acontecimentos históricos. O título, de forma explícita, nos dá indício do que encontraremos à frente. Se pensarmos no que dizem Koch e Elias (2021 [2016]),

O título é o primeiro desencadeador de perspectivas sobre o texto. Assim, um título bem dado prepara o leitor para o que vai encontrar no texto, ativa na sua memória conhecimentos necessários para a compreensão da leitura, permite-lhes fazer previsões, levantar hipóteses, que, na leitura, vão ser testados, confirmando-se ou não [...] Na atividade de dar títulos ao texto, muito nos favorecem os conhecimentos textuais que armazenamos na memória, fruto dos livros que lemos, das músicas que ouvimos, dos filmes a que assistimos, das coisas que nos contam (KOCH; ELIAS (2021 [2016]), p. 52-53).

É por isso que ao nos deparar com o título desse curta, nossa memória é ativada e imaginamos possíveis assuntos que, talvez, serão trabalhados no audiovisual em questão. *1984*, um *Best Seller* de George Orwell, narra uma realidade distópica<sup>86</sup> governada por um regime totalitarista (*Grande Irmão*) que tem acesso, por meio de câmeras, a tudo e a todos. Ainda é relevante mencionar que esse livro já virou filme por duas vezes<sup>87</sup>, além das diversas inspirações para obras que abordam essa mesma temática. No curta, a narrativa brasileira, também distópica, apresenta o registro de um filme publicado em 21/04/2040 por um anônimo (at0mf0ucault) acerca do resultado da aprovação da PEC<sup>88</sup> 198/2040. Essa PEC dava liberdade para o Estado ter acesso a todos os tipos de monitoramento como desculpa para proteção da nação. No entanto, após meses de sua sanção, o Estado passa a utilizar esse poder para monitorar a população e prender opositores políticos, desencadeando um estado totalitário e privando a liberdade da sociedade. Essa alusão pode ser entendida como uma figura de comunhão, na medida em que esta

<sup>86</sup> *1984* foi publicado em 1948.

<sup>87</sup> A primeira gravada em 1956 e a segunda em 1984.

<sup>88</sup> Proposta de Emenda à Constituição.

é alcançada por meio de referências para criar uma comunhão com o auditório. Além disso, o orador que sabe utilizar a alusão tem o seu prestígio aumentado (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, [1958] 2005, p. 201)

Fica evidente nesse curta que o seu realizador adéqua a história de Orwell para o Brasil, não só o título da obra (*Brasil, 1984*), mas retoma vídeos reais da votação (figura 22), na Câmara dos Deputados do *impeachment* da presidenta Dilma. Refletindo um tom denunciativo a respeito desse acontecimento, visto que ele foi entendido como um golpe para tirar do poder a primeira presidenta do Brasil. Esse golpe, como se sabe, teve grande influência da mídia, visto que, como diz Jesus (2017, p. 88-89), “a mídia opera servindo também a interesses políticos, o que tem relação com os fenômenos de ‘politização da mídia’ e ‘mídiação da política’ [...] que, na construção do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, operou no sentido de legitimar o processo”. Nesse sentido, o uso do vídeo reforça a ideia do quão perigoso e manipulador é esse meio de comunicação ao ponto de conseguir derrubar a chefe de Estado.

Figura 23: Deputado votando a PEC 198/2040



Fonte: *Brasil, 1984*

Figura 24: Deputado votando no processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff



Fonte: Valeagoraweb<sup>89</sup>

Fatidicamente, o Brasil sofreu um golpe em 2016 e Michel Temer (vice-presidente) tomou posse, permanecendo no cargo até o final de 2017. Nesse ano ocorreu a eleição para a escolha do novo presidente do país. Seguindo a linha do golpe de 2016, arquitetaram a prisão do presidente Lula (maio/2017), impedindo-o de disputar a eleição. Fernando Haddad<sup>90</sup> o substituiu e foi para o segundo turno ao lado de Jair Bolsonaro. Com um bombardeio de *Fake News* e prometendo mudança e segurança, com base nos princípios da família tradicional brasileira, o adversário de Fernando Haddad venceu a eleição presidencial.

Baseando-nos nesse episódio histórico, podemos fazer mais uma alusão com a narração do curta sobre o início da sanção da PEC 198/2040 “a sociedade brasileira vibrou de esperanças por uma possibilidade de dias melhores, mais seguros. No entanto, se tornou um monstro incontrolável, instaurando uma nova ditadura”. De certa forma, isso, de fato, aconteceu no nosso país, grande parte da população tinha perdido as esperanças no governo anterior por conta dos escândalos de corrupção e das *Fakes News* propagadas, por isso entendeu que a proposta do “novo”<sup>91</sup> seria a melhor saída. Essa figura nova, como já era de se esperar, não trouxe melhorias,

<sup>89</sup> Disponível em> <http://valeagoraweb.com.br/politica/pedro-vilela-psdb-vota-a-favor-do-impeachment-veja-o-video/> Último acesso em 30 de março de 2020.

<sup>90</sup> Ex-Ministro da Educação no período entre os anos 2005-2012.

<sup>91</sup> Novo apenas na figura de candidato à presidência, pois já exercia 7 mandatos como Deputado Federal no Rio de Janeiro.

pelo contrário, governa o país de forma desequilibrada, acabando com projetos, governando para os mais ricos<sup>92</sup>, se posicionando contra a ciência<sup>93</sup>, contra a população mais carente e contra os profissionais de comunicação<sup>94</sup>. Nesse sentido, entende-se que o orador, mesmo que ficticiamente, alerta a sociedade para uma possível decadência da democracia e um perigo de se estabelecer uma nova ditadura no país.

Outro ponto relevante apresentado é o nome do usuário anônimo (at0mf0ucault) que publica o vídeo na distopia do curta. Apesar da substituição do “o” pelo “0”, é possível fazer a leitura do nome Foucault, filósofo que escreveu a respeito do poder das instituições e a sua problemática, além da aplicação da vigilância nesses lugares. Sugerindo, assim, a ideia de que o uso do nome de Foucault se deu de forma proposital pelo fato do filme abordar essa temática. O que pode ser entendido como um argumento de autoridade (argumento baseado na estrutura do real) com o intuito de causar no espectador/auditório uma veracidade dos fatos. Segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca ([1958] 2005, p. 350), o argumento de autoridade pode se dar de várias formas: por categorias de homens, por categorias impessoais e “por vezes se tratará de autoridades designadas pelo nome”, como no caso em questão.

Apesar de o curta-metragem **“Brasil, 1984”** não ter sido gravado com atores, cenários e textos, a escolha dos vídeos, das fotos e das notícias também entram no sistema analítico. Em relação às notícias apresentadas no curta, percebemos uma manipulação da manchete real (figuras 25 e 26) para a criação de um novo acordo com o contexto do audiovisual. O que deixa ainda mais evidente o uso da intertextualidade explícita na construção filmica (figuras 27 e 28).

---

<sup>92</sup> Disponível em: <https://www.cut.org.br/noticias/bolsonaro-e-guedes-favorecem-os-ricos-e-prejudicam-trabalhadores-diz-pesquisa-7972> Último acesso em 30 de dezembro de 2021.

<sup>93</sup> Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/10/4954322-governo-bolsonaro-corta-87-da-verba-para-ciencia-e-tecnologia.html> Último acesso em 30 de dezembro de 2021.

<sup>94</sup> Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/mundo/rsf-bolsonaro-entra-em-lista-de-predadores-da-liberdade-de-imprensa/> Último acesso em 30 de dezembro de 2021.

Figura 25: Matéria sobre força tarefa da polícia

MENU G1 CENTRO-OESTE TV INTEGRADO

## Polícias fazem força-tarefa contra explosão de caixas no Centro-Oeste de MG; grupos são identificados

Pelo menos três crimes foram registrados na última semana na região. Policiais Civil e Militar passaram por treinamento com armamento pesado.

Por Carina Lelles, G1 Centro-Oeste de Minas  
17/11/2017 10h56 - Atualizado há 3 anos



Fonte: G1<sup>95</sup>

Figura 26: Matéria sobre professor detido

MENU G1 SANTARÉM E REGIÃO TV SAMOAS

## Professor é detido suspeito de desacatar policiais militares; prisão causa revolta em Alter do Chão

Episódio aconteceu na noite de sexta-feira (18). Segundo a polícia, os filhos do professor estavam brincando sozinhos na praça Sete de Setembro.

Por G1 Santarém  
19/08/2017 11h29 - Atualizado há 4 anos



Fonte: G1<sup>96</sup>

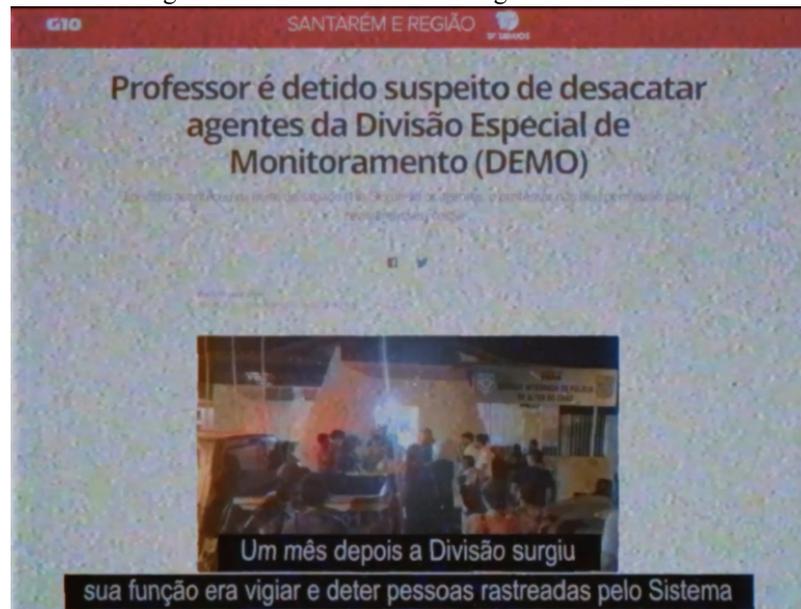
<sup>95</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/centro-oeste/noticia/policias-fazem-forca-tarefa-contr-explosao-de-caixas-no-centro-oeste-de-mg-grupos-sao-identificados.ghtml> Último acesso em 30 de março de 2020.

Figura 27: Matéria criada sobre terroristas domésticos



Fonte: *Brasil, 1984*

Figura 28: Matéria criada sobre agentes da DEMO



Fonte: *Brasil, 1984*

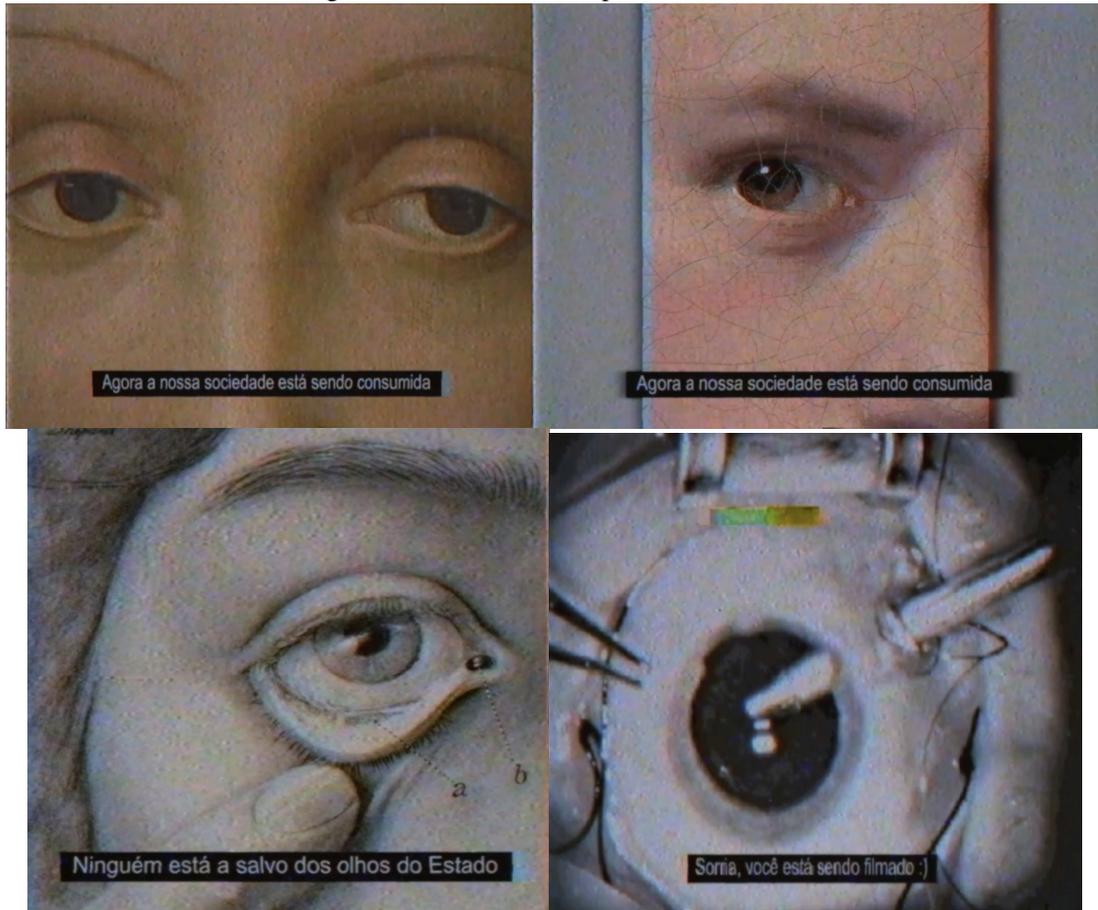
<sup>96</sup> <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/prisao-de-professor-por-desacato-causa-protestos-em-alter-do-chao.ghtml>

Nesse sentido, podemos dizer que o produtor faz uso da ilustração, que fundamenta a estrutura do real, segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]). Isso porque é manipulada uma imagem de um jornal online conhecido nacionalmente (Portal G1), com o intuito de reforçar a veracidade da ideia proposta por meio de algo particular ao auditório, pois a ilustração busca “reforçar a adesão de uma regra conhecida e aceita, fornecendo casos particulares que esclarecem o enunciado geral, mostram o interesse deste por meio da variedade de aplicações possíveis, aumentam-lhe a presença na consciência” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, [1958] 2005, p. 407).

Tomando como base os vídeos e as imagens que compõem o curta, foram utilizadas figuras com planos diferenciados, causando uma sensação de invasão/aproximação na vida das personagens. Isso porque nas primeiras imagens, vê-se a utilização do Plano Médio (figura 22), gerando um efeito de repulsa pela gozação de como o deputado se posiciona. Minutos depois, o Primeiríssimo Plano se torna predominante com a reprodução de diversos olhos cada vez mais próximos (figura 27) da tela, dando a impressão de estarmos sendo vistos por aqueles olhares, causando uma impressão de vigilância, de insegurança. Essa escolha das imagens tornou o curta ainda mais coerente com a proposta da narrativa, pois, o orador consegue transpor a sensação de vigilância do curta para o auditório. Além disso, essa sensação aumenta por meio da legenda exposta abaixo das figuras

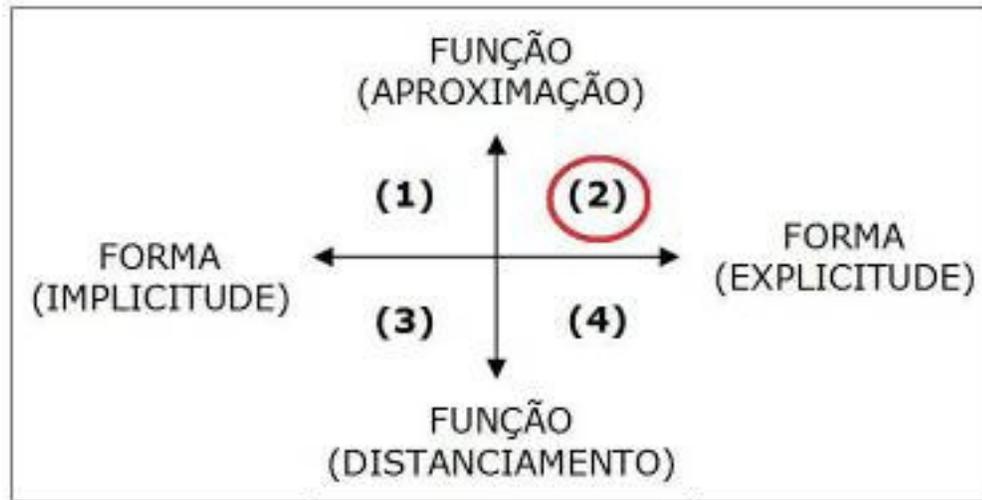
**Agora a nossa sociedade está sendo consumida. Ninguém está a salvo dos olhos do Estado. Seja em casa, na rua, na internet, em qualquer lugar. Sorria, você está sendo filmado.**

Figura 29: Rostos e olhos representando o PPP



Fonte: *Brasil, 1984*

Com base nessa análise e retomando a ideia geral do trabalho, a intertextualidade, nesse curta, com base Mozdzenski (2012), se estabelece na explicitude da forma e na aproximação da função, pois, como vimos, o curta apresenta, de forma explícita, os textos base. Além disso, faz uso de artifícios para modificá-los e ambos abordam a mesma ideia com a funcionalidade de evidenciar a perda de direitos e o início de uma era desordenada e cheia de conflitos. Nesse sentido, *Brasil, 1984* está disposto na posição 2 do modelo analítico de Mozdzenski (2012).

Gráfico 7: Quadrante do curta *Brasil, 1984*

Fonte: Mozdzenski (2012)

Diferentemente do curta “**Mina**”, aqui não temos a presença de personagens, o que condiciona a visão apenas do ethos representante, sem a interferência do encaixamento. Isso posto, é possível dizer que o orador mostra um ethos engajado politicamente, conhecedor de obras clássicas (George Orwell, Foucault) e de momentos históricos nacionais (Ditadura Militar, *Impeachment* da presidenta Dilma Rousseff), além de evidenciar uma imagem de preocupação com o futuro do seu país. Apesar de ser uma narrativa distópica, é possível que essa história se concretize, pois todos os artifícios estão a favor para essa concretude.

#### 4.3 “**COOKIES**”: O ETHOS CÔMICO

Em “**Cookies**”, diferente dos curtas anteriores, a relação intertextual não se dá por meio de filmes, de momentos históricos ou de livros, mas sim por meio de um conceito de arquivo utilizado no universo informático: os *cookies*. Segundo a empresa Google<sup>97</sup>, são registros desenvolvidos pelos *sites* que acessamos. Por meio desses arquivos, os *sites* conseguem lembrar de seu *login* e de suas buscas na internet para fornecer conteúdo relevante. O que a Google não

<sup>97</sup> <https://support.google.com/chrome/answer/95647?hl=pt-br> Último acesso em 20 de agosto de 2021.

menciona em sua página de suporte técnico é que, ao aprovarmos o uso de *cookies*, eles podem armazenar: senhas, números de telefone, *links* de páginas, histórico de *sites* acessados<sup>98</sup>.

A narrativa do curta-metragem gira em torno de uma mulher (Larissa) que, ao chegar em casa, vai direto para o sanitário fazer o teste rápido de gravidez (Verifik tira). Antes disso, tira tudo que está dentro de sua bolsa que continha vários biscoitos (*cookies*, em inglês) ao lado do teste. Como não sabe o significado do resultado para duas tiras, utiliza a assistente virtual da Google (Ok, Google) para descobrir. Por não perceber que a porta do banheiro estava com defeito (havia uma placa), fica presa do lado dentro e resolve enviar uma mensagem para o marido socorrê-la; ao pegar o celular novamente, este envia propagandas de enxovais para bebê. O marido, que estava comendo *cookie* diante do computador, ao receber a mensagem de socorro da mulher, também é “bombardeado” com propagandas de enxovais infantis.

Inicialmente, por meio desse jogo de palavras dos termos *cookie* e *cookies*, é possível identificar uma falácia de anfibologia, na medida em que ela acontece quando “empregam-se frases ou proposições ambíguas e vagas de modo a gerar múltiplas interpretações” (FERREIRA, 2010, p. 120). Isso se justifica quando o realizador brinca com o duplo sentido que as palavras despertam: a) armazenamento de informações; b) tradução do inglês: biscoito.

A utilização de diferentes definições para o mesmo vocábulo arrasta o curta para um nível humorístico, algo que não foi verificado em nenhum outro audiovisual do Festival. Além disso, o uso da falácia pode ser percebido como um mecanismo persuasivo, no intuito de atrair a atenção do auditório por meio do humor provocado. Ainda, por meio dessa ótica, verificamos a presença das figuras de comunhão (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005 [1958]), na medida em que Mariano (2007, p. 138) relaciona essas figuras, também, ao humor “visto que tentam influenciar o interlocutor não por meio somente do uso da razão, mas também das paixões, dos elementos emocionais, ou seja, de fatores não-rationais”.

Ainda sobre o cômico, Bergson (2007) defende que se obtém uma comicidade quando uma “expressão no sentido próprio” é aplicada no sentido figurado e/ou também quando concentramos a atenção na materialização de uma metáfora. No que concerne ao efeito provocado no curta, podemos remetê-lo ao que Bergson (2007) entende por quiproquó

---

<sup>98</sup> <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/o-que-acontece-quando-voce-aceita-os-cookies-de-um-site-e-por-que-e-bom-apaga-los-de-tempos-em-tempos.shtml> Último acesso em 20 de agosto de 2021.

[...] é uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, um simplesmente possível: o que os atores atribuem, e o outro real: o que o público lhe dá. Percebemos o sentido real da situação porque se teve o cuidado de nos mostrar todas as suas facetas; mas cada ator só conhece uma delas: daí o equívoco, daí o julgamento falso que fazem sobre o que se faz em torno deles, como também sobre o que eles mesmos fazem. Vamos desse juízo falso ao juízo verdadeiro; oscilamos entre o sentido possível e o sentido real; e é essa hesitação do nosso espírito entre duas interpretações opostas que aparece primeiro na graça que o *quiproquó* (sic) nos proporciona (BERGSON, 2007, p. 47-48).

No curta, temos duas palavras homônimas, uma com sentido de biscoito (comida) e a outra em relação a um pedaço de texto que o servidor da internet pode armazenar no disco rígido (informática). Os personagens só se mostram conhecedores de apenas um, mas o espectador, por estar diante de uma obra inserida em um Festival que tem como tema *Estação Vigilância*, tem acesso ao conhecimento do outro sentido, o que permite enxergar essa dupla interpretação e provocar o riso.

Figura 30: Objetos que estavam dentro da bolsa da grávida



Fonte: *Cookies*

O uso do PPP na figura 28 tem grande relevância para entender o caminho de sentidos que a narrativa propõe, pois mostra os detalhes em que os objetos caíram da bolsa focalizando no biscoito (*cookie*) que está em cima do teste de gravidez, criando aí uma inter-relação com a forma como os *cookies* (virtuais) estão inseridos em nossos meios eletrônicos: captando todas as nossas informações. Essa ideia também é ampliada quando a câmera foca o *cookie* (biscoito) ao lado do

computador mostrando enxovais para bebê (gerados pelos *cookies*) por meio do Primeiro e do Segundo Plano, os quais têm a intenção de dar ênfase ao objeto mostrado (Figura 29).

Figura 31: *Cookie* (biscoito) e *Cookies* (armazenamento de dados)



Fonte: *Cookies*

Além do tema vigilância estar inserido na previsão da internet, é possível apreender, também, essa característica quando Larissa percebe que está presa no banheiro e a câmera a filma de costas, da cintura para cima, por meio do Plano médio (Figura 30), o qual sugere aí uma ideia de perseguição, de vigilância indo ao encontro com o conteúdo narrado.

Figura 32: Larissa de costas no banheiro



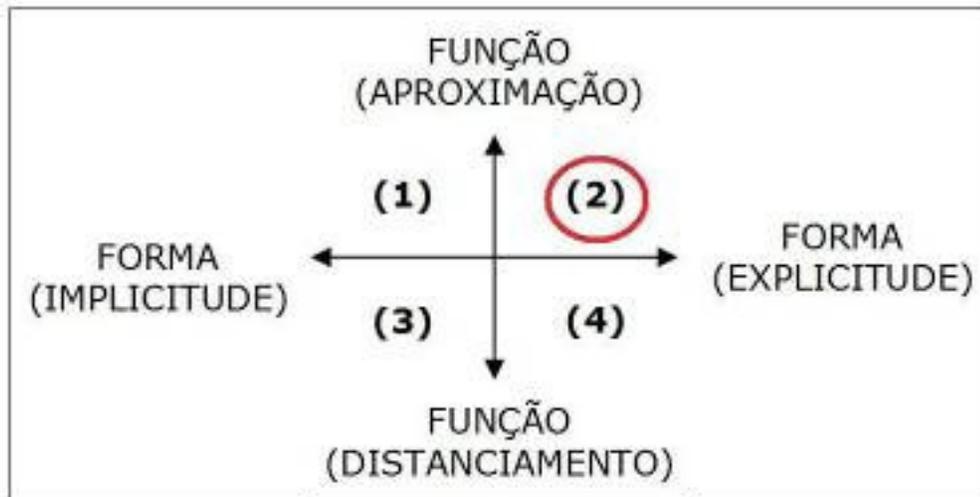
Fonte: *Cookies*

O humor ainda é verificado na situação de ela ficar presa no banheiro, na linguagem utilizada (oxe, tô prenha) e no modo como as personagens reagem às informações dadas pelos espiões da internet. Nesta última, fica evidente que eles não associam a possibilidade de os *cookies* serem os responsáveis por mostrar tanta informação a respeito da gravidez, sendo que eles ainda não tinham contado para ninguém, evidenciando aí aquilo que Bergson (2007) falou a respeito do quiproquó, quando os atores atribuem apenas um sentido de uma interpretação ambígua enquanto o público enxerga sob outra perspectiva:

- **Eita, que eu tava era com a bexiga cheia.**
- **Oxente, e Gilvan não consertou a porta não, foi?**
- **Oxe, e já sabe que tô prenha, é?!**
- **O meu tá mais pra menina.**
- **E o meu pra menino.**

Nesse sentido, verificamos que o realizador entende do assunto, mas, diferente dos curtas anteriores que abordaram problemáticas da nossa sociedade em relação à vigilância, ele buscou o riso para criar uma aproximação com o público. Esse pode ser um viés desafiador se pensarmos que, a depender do público, a ambiguidade provocada pode não ser efetivada. No entanto, levando em consideração o tema do Festival, presume-se que tanto os avaliadores quanto os espectadores tinham algum conhecimento acerca do contexto abordado.

No que concerne à intertextualidade, podemos dizer que o curta se situa, conforme Mozdzenski (2012), na explicitude da forma, pois são deixadas pistas, mesmo que ambíguas, no decorrer da narrativa. Inclusive o próprio título da produção remete a uma temática a ser trabalhada (a vigilância), o que o posiciona na aproximação da função, pois o efeito de sentido construído se aproxima do conceito principal. Nesse sentido, o curta **“Cookies”** se coloca na posição 2 do modelo analítico de Mozdzenski (2012).

Gráfico 8: Quadrante do curta *Cookie*

Fonte: Mozdzenski (2012)

Levando em consideração a construção dos *ethé* representados (Larissa e Gilvan), estes se mostram bem-humoradas, tanto no sentido de como apresentam o seu discurso quanto na interpretação de seus comportamentos (fala e movimentos rápidos), porém, inocentes quando o assunto é vigilância de dados no universo digital. Como o *ethos* das personagens não é autônomo, visto que a relação dentro da encenação teatral está atrelada ao arquiencenador, podemos entender o *ethos* representante como cômico, mas que isso não o rebaixa, pois soube brincar com o jogo de palavras e transmite isso para a fala das personagens, criando uma espécie de filme inteligente e engraçado ao mesmo tempo. Algo difícil de realizar, na medida em que se aborda um tema sério e complexo de se falar.

#### 4.4 “QUANDO SE OLHA PARA DENTRO”: O ETHOS REFLEXIVO

Este curta, assim como em “**Portão das Águas**”, é mencionado nos créditos que foi inspirado em outros trabalhos. O que já direciona o nosso olhar para a explicitude da forma

acerca da intertextualidade. O filme e o curta-metragem que o inspiraram foram as animações *Inside Out*<sup>99</sup> e *Inner Workings*<sup>100</sup>, respectivamente, ambos lançados pela *Disney*<sup>101</sup>.

A trama do curta em análise, a qual também é uma animação, gira em torno da utilização das redes sociais na atualidade e como se dão os seus mecanismos internos. Isso é retratado por meio do personagem (boneco em formato de Lego) que anda na rua durante toda a cena com o celular na mão e a câmera ‘entra’ no dispositivo mostrando como é seu funcionamento por dentro. Essa visão interior é o que o liga aos intertextos, na medida em que tanto *Inside Out* como *Inner Working* abordam temáticas a respeito do comportamento humano. O primeiro narra a história de como cinco emoções (alegria, tristeza, medo, raiva e nojinho) de uma adolescente, as quais se encontram dentro da jovem, influenciam em suas ações e memórias. O segundo gira em torno do coração e do cérebro de um trabalhador que não se dá o direito de se divertir porque seu cérebro sempre pensa com a razão. Um certo dia, o trabalhador resolve tirar a possibilidade do coração se manifestar, mas percebe que aquilo não o está fazendo bem, o que o faz dar uma segunda chance de o coração se manifestar e ser feliz mesmo tendo que trabalhar.

Esse processo de deixar evidente na obra a sua inspiração vai ao encontro do pensamento de Figueiredo (2015), quando esta diz que a intertextualidade pode ser entendida como um argumento de autoridade, na medida em que ela dá credibilidade ao material novo. Nesse curta, a autoridade entendida é a *Disney*, visto que as obras de referência foram produzidas por essa empresa, o que gera um prestígio por ser um empreendimento de grande sucesso mundial e produzir grandes filmes.

Em “**Quando se olha para dentro**”, as redes sociais são o problema para o usuário. Utilizando o movimento *Travelling* (Figura 31), quando a câmera sai do seu lugar e segue o personagem, fica clara a ideia de vigilância, é como se a lente da câmera estabelecesse um sentimento de vigília sobre a personagem.

---

<sup>99</sup> Tradução para o português: *Divertida Mente*. Ganhou o Oscar de Melhor Filme de Animação em 2016. Disponível no streaming *Disney+*

<sup>100</sup> Tradução para o português: *Cabeça ou Coração*. No Oscar de 2017 foi um dos 10 finalistas na categoria “Melhor Curta-Metragem. Disponível no streaming *Disney+*

<sup>101</sup> Companhia Multinacional de mídia de massa sediada na Califórnia (EUA).

Figura 33: Movimento *Travelling* em *Quando se olha para dentro* (1)



Fonte: *Quando se olha para dentro*

Figura 34: Movimento *Travelling* em *Quando se olha para dentro* (2)



Fonte: *Quando se olha para dentro*

Figura 35: Movimento *Travelling* em *Quando se olha para dentro*



Fonte: *Quando se olha para dentro*

Outra questão relevante e que remete ao processo vigilante é quando a câmera ‘entra’ no celular para mostrar o funcionamento das redes sociais por meio do movimento Panorâmico (Figuras 34 e 35), no intuito de apresentar todas as partes que compõem o seu sistema interno. É por meio dessa visualização que conseguimos perceber a intertextualidade com as obras que o inspiraram, visto que é apresentado como as notificações do *facebook* e do *instagram* são compreendidas, além de cinco ‘personagens robôs’ (como em *Inside Out*) representados por: melhor amigo, fiscal da vida alheia, *hater*, fã e nada. Esses personagens se referem ao comportamento que os usuários desempenham no ambiente virtual a partir das publicações de quem segue. É interessante mencionar que ao mesmo tempo em que esses usuários estão vigiando, eles também estão sendo vigiados, e essa vigilância fica evidente por meio da passagem da câmera por trás de seus corpos filmando o que cada um está fazendo.

Figura 36: Movimento Panorâmico em *Quando se olha para dentro* (1)



Fonte: *Quando se olha para dentro*

Figura 37: Movimento Panorâmico em *Quando se olha para dentro* (2)



Fonte: *Quando se olha para dentro*

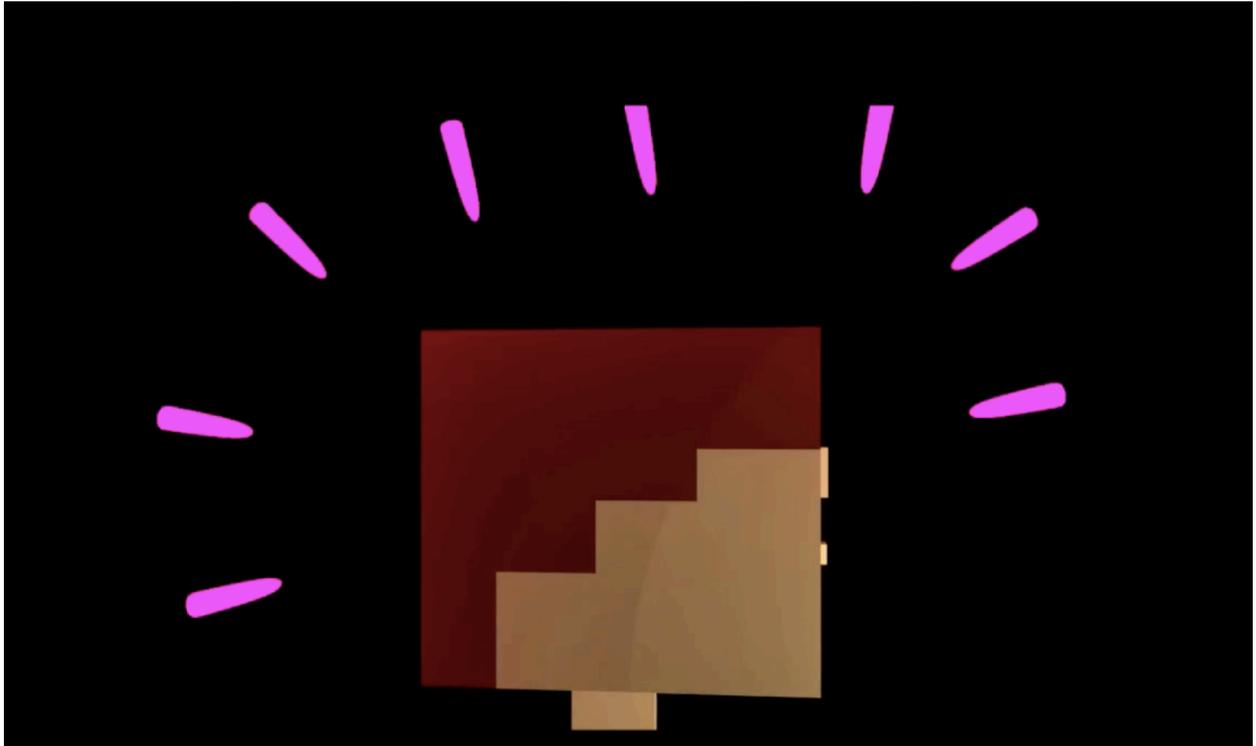
Ao abordar a temática sobre o uso constante das redes sociais, é revelada a preocupação do realizador em provocar uma reflexão no auditório de como o excesso desse uso pode ser prejudicial para os seus usuários. Assim como os grandes sucessos da *Disney* que sempre trazem uma mensagem no final, aqui isso também acontece, pois o celular do personagem começa a descarregar e um som de alerta surge para os robôs, gerando uma preocupação de como ficarão as reações recebidas e dadas nas redes sociais, caso a bateria acabe. Nesse momento, a câmera volta

para o mundo real, onde o usuário passa em frente à loja *Watch out* (Tome cuidado). Nesse momento, é utilizado o Plano detalhe (Figura 36) para filmar a fachada da loja e mostrar uma preocupação de que existe uma realidade, de que o mundo virtual deve estar em segundo plano e se deve valorizar a vida real. É possível enxergar sob essa ótica porque a imagem seguinte (Figura 37) representa o entendimento do usuário em relação àquela situação, tanto por também utilizar o Plano detalhe (detalhe para a cabeça) quanto para as setas que brilham ao redor de sua cabeça. Nesse sentido, acredito que ocorra uma reflexão do personagem quanto a esse assunto, mesmo que seja algo momentâneo, visto que não temos acesso ao que acontecerá após o carregamento do celular.

Figura 38: Plano detalhe da fachada da loja em *Quando se olha para dentro*



Fonte: *Quando se olha para dentro*

Figura 39: Plano detalhe na cabeça do usuário em *Quando se olha para dentro*

Fonte: *Quando se olha para dentro*

Levando em consideração o quadro de Mozdzenski (2012), podemos compreender o curta na explicitude da forma, pois aparece a menção dos textos-fonte, como mencionamos acima. E, também, na aproximação da função, posto que além de seu título indicar que se olhará para dentro – no sentido dos sentimentos, assim como as obras as quais se inspirou –, esse olhar também está voltado e reflete o comportamento que acontece no mundo virtual, na futilidade, na necessidade de vigiar a vida do outro e preferir, talvez, o mundo virtual a realidade. Dessa forma, o curta pode ser situado na posição 2.

Gráfico 9: Quadrante em *Quando se olha para dentro*

Fonte: Mozdzenski (2012)

Tomando como base os sentidos apresentados por meio da intertextualidade, o ethos do representado é de submissão, de refém do sistema digital; já o ethos representante é o do conhecedor da causa e aquele que fica inquieto com os problemas que essa vigilância das redes sociais sobre os seus usuários pode causar na vida dos indivíduos que não vivem sem o acesso ao mundo virtual; e solucionador por atentar para possibilidades de mudanças positivas. Além disso, mostra ser um especialista em animações de sucesso e toma como base famosas obras para compor a sua, ressignificando o conceito utilizado nos filmes os quais o inspirou e, também, propondo uma reflexão.

#### 4.5 “PANÓPTICO”: O ETHOS HISTORICISTA

Como “**Panóptico**” foi utilizado na seção 1.1 para exemplificar os planos e os ângulos, neste momento nos deteremos aos aspectos da intertextualidade e do ethos.

Levando em consideração as interpretações levantadas sobre esse curta. A respeito da intertextualidade, podemos situá-la na explicitude da forma, visto que o título da obra remete ao conceito desenvolvido na obra *Vigiar e Punir*, de Foucault (2014), apesar de não existir nenhuma menção ao livro no audiovisual. No entanto, pensar em Panóptico já remete àquilo que esse filósofo bem discutiu sobre as construções das cadeias e os seus meios de monitoramento. Como já foi dito, essa retomada de uma obra conhecida e prestigiada pode ser entendida como um

argumento de autoridade, que busca reforçar seu prestígio por meio de uma outra obra. Além da obra de Foucault (2014), também há uma retomada na Lei do Marco Civil da internet estampada na camisa da prisioneira.

No que concerne à função, há uma aproximação, tendo em vista que a obra desencadeia uma narrativa relacionada ao conceito do Panóptico de *Bentham* e o seu estado de vigilância. Tudo isso encenado por meio da personagem vestida com um uniforme de prisioneira fazendo alusão aos usuários das redes sociais e, também, ao modo como a luz gira em torno do ambiente para causar essa sensação de que existe algo no centro que a vigia ao mesmo tempo em que ela está imersa no mundo digital (Figuras 38, 39 e 40). Assim sendo, conforme o gráfico 10, *Panóptico* pode ser situado na posição 2 do modelo de Mozdzenski (2012).

Figura 40: Luz girando em volta da prisioneira em *Panóptico* (1)



Fonte: *Panóptico*

Figura 41: Luz girando em volta da prisioneira em *Panóptico* (2)



Fonte: *Panóptico*

Figura 42: Luz girando em volta da prisioneira em *Panóptico* (3)



Fonte: *Panóptico*

Gráfico 10: Quadrante em *Panóptico*

Fonte: Mozdzenski (2012)

Por sua vez, o ethos representado é de submissa, que aceita aquilo proposto sem interferir nas situações. No entanto, ao pensarmos no arquienuciador em relação ao encaixamento do ethos, o ethos representante se mostra crítico, estudioso e conhecedor a fundo do tema proposto. Isso porque trabalha muito bem em sua obra a intertextualidade tomando como base a construção carcerária, um assunto que não é acessível a todos, pois *Vigiar e Punir* se trata de uma leitura complexa de difícil compreensão. Essa conclusão faz com que instauremos um ethos filosófico e historicista para os realizadores deste curta-metragem.

#### 4.6 “PORTÃO DAS ÁGUAS”: O ETHOS DO VISIONÁRIO

Como vocês puderam notar, “**Portão das águas**” foi utilizado como suporte para exemplificar o modelo analítico de Mozdzenski (2012), na seção 3.3, situando-se na posição 2 (aproximação da função e explicitude da forma).

Neste curta foi utilizado, do início ao fim, assim como o comercial de sua inspiração, o Plano Médio, quando o ator é filmado do ombro para cima, o que pode gerar uma aproximação ou uma repulsa. No caso em questão, como a personagem vai sorrindo cada vez mais (Figura 41), a aproximação se torna evidente.

Figura 43: Personagem sorrindo em *Portão das águas*

Fonte: *Portão das águas*

Como verificamos na seção 3.3, este curta tem como referência o vídeo *Menino Sorrindo* e o seu conteúdo remete à ideia de que existe uma rede social (nix.on) que acredita ser confiável ao ponto de os usuários guardarem seus dados sem precisar se preocupar. Tomando como norte essa construção, percebemos que o gênero aqui se distancia dos demais apresentados no Festival, pois, enquanto os outros trabalharam com narrativas ficcionais, este desenvolve um anúncio publicitário de um produto fictício. Essa retomada de uma propaganda existente é entendida como um argumento de autoridade, pois mostra que os realizadores a trouxeram para cá com a intenção de mostrar conhecimento acerca dos sucessos publicitários.

Para entender um pouco a respeito do gênero publicidade, Trindade (2012) afirma que o seu sentido advém do conhecimento de “publicização” de um acontecimento, o qual proporciona informações persuasivas acerca de produtos de consumo. E que toda publicidade pode ser entendida como uma propaganda, pois seu objetivo é propagar “valores da sociedade de consumo”.

Silva (2015), por sua vez, distingue anúncio publicitário de anúncio propaganda. Para ela, o que os diferencia são os seus propósitos “o primeiro tem uma finalidade comercial, em levar os

indivíduos a consumirem alguma coisa, enquanto o segundo, tem como finalidade promover uma ideia, uma ação, sem o objetivo de lucro” (SILVA, 2015, p. 47). Além disso, para essa autora, a linguagem publicitária “homogeneíza” o discurso com o intuito de alcançar muitas pessoas. Para isso, esses textos utilizam a linguagem do cotidiano para vender aquilo que anunciam.

Outrossim, de acordo com Vestergaard e Shroder (2004), além da linguagem homogênea, a publicidade fala para seu interlocutor de modo individual, com o intuito de ele se sentir especial e único. Tudo isso com o intuito de obter lucro por meio do desejo de consumo provocado.

De forma geral, quando o anunciante se compromete a fazer a peça publicitária, ele procura distinguir seu produto dos vários outros de mesma linha no mercado. O anunciante o apresenta de forma especial, expõe-no como um produto diferenciado, aliando padrões de beleza, *status* e poder a ele. Assim, ao criar o anúncio, o anunciante deseja que o leitor veja nas imagens elencadas, as qualidades que deseja destacar (SILVA, 2015, p. 50)

Por meio desses conceitos a respeito do anúncio publicitário, percebemos o quanto o realizador conhece bem esse gênero, visto que, apesar de ter como base um outro anúncio, é criado um texto e este apresenta todas as características necessárias para se obter uma publicidade eficaz. Essas características se arrolam em: uma finalidade comercial que é vender a rede social para os seus usuários; utilizando uma linguagem simples que é utilizada no dia a dia (“É um golpe duro”); fala com seu interlocutor de maneira pessoal para que ele entenda que é importante para a marca (“compartilhar apenas com quem faz parte de sua vida”); além de apresentar o produto como único, como o melhor (A Nix.on é a maior rede social/ “Nix.on: É seguro esempre será”). Essas características, ainda, podem ser entendidas como uma figura de comunhão, na medida em que “são aquelas em que, mediante procedimentos literários, o orador empenha-se em criar ou confirmar a comunhão com o auditório. Amiúde essa comunhão é obtida mercê de referências a uma cultura, a uma tradição, a um passado comum” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 201).

Ainda, podemos entender que essa opção por um gênero diferente pode se entendida como uma estratégia argumentativa, tendo em vista que os realizadores buscaram desenvolver um trabalho diferente do comum, com o intuito, talvez, de surpreender o auditório, pois, de acordo com o conceito de curta-metragem, espera-se que apresente uma pequena narrativa ficcional ou não. Vale lembrar que, apesar de o comercial-fonte não ter uma relação com o tema *Estação*

*Vigilância*, o conteúdo desenvolvido no curta em análise traz uma argumentação eficaz em relação ao proposto.

Além desse ponto, é relevante apontar que o nome do produto (nix.on), como foi dito na seção 3.3, faz alusão ao ex-presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, que financiou operações de espionagem para vencer a eleição. Mais uma vez, assim como outros curtas, percebemos essa preocupação dos realizadores em enriquecer seus trabalhos por meio de questões históricas e/ou polêmicas. Algo, como já dito antes, complexo de produzir, tendo em vista ser necessário conhecer a fundo esses assuntos para criar uma narrativa que dê conta dessa construção intertextual.

Seguindo essa linha, em relação ao ethos representado, percebemos que se constrói uma aproximação com o auditório por se mostrar uma figura doce e inocente. Essa construção de imagem inocente também se torna mais presente por conta da cor azul (camisa da atriz e parede ao fundo) que remete a uma tranquilidade, serenidade, suavidade.

No que concerne ao texto, se levarmos em consideração o que é um comercial, é perceptível a sua eficácia persuasiva, visto que apresenta a empresa como confiante, responsável e de prestígio, algo que qualquer usuário gostaria para não ter seus dados vazados. Como estamos trabalhando na perspectiva do encaixamento do ethos, é possível verificar um arquiênunciador que produz um ethos representante persuasivo e visionário, pois retomou algo desconhecido para muitos (um comercial de sucesso), mas que teve um valor muito importante para a época, de modo que construiu uma nova obra levando em consideração os acontecimentos do tempo histórico do comercial (*Menino Sorrindo*), mesclando com o assunto desenvolvido no curta.

#### 4.7 “BABÁ ELETRÔNICA”: O ETHOS TRANSGRESSOR

Assim como “**Portão das águas**”, o curta-metragem “**Babá eletrônica**” foi utilizado para exemplificar o modelo analítico de Mozdzenski (2012) na seção 3.3, e ficou situado na posição 1 (implicitude da forma e aproximação da função). Por conta disso, não abordaremos essa questão nesta seção. A respeito do plano, esse, assim como *Portão das águas* não apresenta movimentação da câmera. Mas, aqui, as personagens são filmadas sempre no Plano americano (do joelho para cima), para que possamos conhecer melhor as personagens. Outro fator relevante no que concerne aos aspectos cinematográficos, é que foi ambientada em um lugar escuro, tendo

iluminação apenas no centro, onde se encontram os atores. Essa escolha pela escuridão pode, talvez, remeter a essa obscuridade do assunto abordado, algo que não é discutido, que é deixado guardado.

Como pudemos verificar, no curta há uma evidente discussão em torno do conceito de gênero, para entender melhor essa discussão e, também, para tirar possíveis dúvidas, antes, discorreremos um pouco sobre essa questão.

O conceito serve, assim, como uma ferramenta analítica que é, ao mesmo tempo, uma ferramenta política. Ao dirigir o foco para o caráter “fundamentalmente social”, não há contudo, a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre essas características biológicas. [...] As justificativas para as desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas (se é que essas podem ser compreendidas fora de sua constituição social), mas nas formas de representação (LOURO, 2003, p. 26)

Como sabemos e verificamos no nosso dia a dia, existe uma grande confusão acerca dos termos “gênero” e “sexo”, enquanto este está relacionado à genitália, o primeiro se refere àquilo que é construído socialmente acerca do que se entende por feminino e masculino. Cruz (2014, p. 10) acredita que só “a partir da observação e do conhecimento das diferenças sexuais do que é masculino e do que é feminino, que a sociedade estrutura as representações **de gênero**” (grifos da autora). Ela ressalta, ainda, que é necessário entendermos esse conceito, porque ele tornar-se-á fundamental na compreensão da desigualdade. Visto que é notória, em toda sociedade contemporânea, a relação desigual entre o masculino e o feminino, sempre a mulher em detrimento do homem, sempre o patriarcado tomando conta da vida e dos corpos das mulheres.

Ainda acerca dessa desigualdade, Cruz (2014) respalda sua tese nos estudos sociológicos que definem três abordagens para o entendimento do porquê dessas diferenças: a primeira leva em consideração fatores biológicos; a segunda à ideia dos papéis sociais designados ao homem e à mulher; a terceira defende que o sexo também é definido socialmente. Para tentar explicar essa relação social, Cruz (2014) se vale de que para a mulher foi estabelecida a reprodução, ficou responsável pelo “poder biológico”, enquanto isso o homem ficou com o “poder cultural” por conta de sua estatura corporal.

O Brasil, historicamente, tem um passado cercado pelo patriarcalismo, desde à invasão dos portugueses, passando pelos regimes militares totalmente autoritários, o que fez com que as famílias brasileiras se desenvolvessem com base nesses modelos impostos. Ou seja, a mulher deve ser submissa, sem voz e vez na sua própria casa, a não ser na cozinha e nos afazeres domésticos em geral. Por conta desse passado conturbado, muitas famílias seguiram esse modelo ultrapassado e nada democrático. No entanto, a partir do século XXI, foi possível perceber uma parcela, ainda que pequena, de mulheres que estão obtendo lugar na esfera acadêmica e no mercado de trabalho, mulheres que ultrapassaram as barreiras do seu passado e lutam contra um sistema opressor para ganhar poder e visibilidade.

Acerca da falta dessa diversidade, Souza (2014) afirma que, mesmo antes de nascer, as crianças já são impostas por regras estabelecidas socialmente sobre seus corpos. Se nascer com o sexo feminino, terá que ser delicada, deverá usar vestido e coisas cor de rosa, brincar de boneca apenas com as meninas e se casará com um homem. Segundo Souza (2014, p. 15), o que acontece é um “processo de naturalização e essencialização dos corpos, do gênero e das sexualidades”, ou seja, é como se todas essas imposições fossem naturais, impassíveis de mudanças. E, caso haja uma fuga dessa “normalização”, a mulher e/ou homem serão vistos como anormais, demônios.

É por esse olhar negativo para o que foge ao padrão estabelecido que a heteronormatividade se sustenta. O resultado dessa heteronormatividade tão presente na nossa sociedade reflete no número elevado de casos de homofobia e transfobia. Infelizmente, isso não é visto apenas em espaços do mundo adulto, nas escolas esses preconceitos se tornam presentes cada dia mais forte, tornando-se em um problema maior, pois as crianças que sofrem preconceitos estão sujeitas a evadirem-se da escola e/ou se tornarem adultos revoltados. E o que se vê é um silenciamento alarmante nas gestões escolares quando o assunto é diversidade de gênero, orientação sexual, pois, muitas vezes, nem os professores e muito menos a equipe diretiva estão preparados para lidar com esses assuntos.

O que muda, atualmente, é que, apesar de a escola ainda ditar a dicotomia masculino vs feminino, muitos alunos e muitas alunas já não são tão passíveis de aceitação dessas categorias, o que corresponde a estudantes questionadores e críticos àquilo que lhe é imposto. E esse questionamento gera uma desestabilização das instituições escolares que pregam práticas tradicionais.

Aproveitando a discussão em pauta e a presença da licenciatura em minha formação, acredito ser pertinente trazê-la para aqui, de forma breve, visto que não está dentro dos objetivos do trabalho, o posicionamento teórico acerca de como pensar esse trabalho de transgressão no ambiente escolar.

Nesse sentido, para seguir essa linha da transgressão do ensino tradicional, Dias (2014) sugere a coeducação como uma ferramenta possivelmente eficaz, visto que a coeducação é

[...] um modo de gerenciar as relações de gênero na escola, de maneira a questionar e reconstruir as ideias sobre o feminino e sobre o masculino. Trata-se de uma política educacional, que prevê um conjunto de medidas e ações a serem implementadas nos sistemas de ensino, nas unidades escolares, nos afazeres das salas de aula e nos jogos e nas brincadeiras dos pátios (DIAS, 2014, p. 28).

Para que isso se efetive é necessário mudanças na legislação, nos sistemas educacionais, nos currículos escolares, nos agentes educativos com programas de capacitação, pois esses são os principais construtores das práticas realizadas dentro da sala de aula. Então, é necessário um bom senso entre os profissionais da educação para passarem a aceitar essa prática pedagógica, já que ela, além de fazer mudanças dentro do ambiente escolar, é vista também como uma abertura de janelas para a concretização da aceitação das diversidades em todos os âmbitos sociais.

Diante do exposto, percebe-se que essa dicotomização dos gêneros é algo que foi enraizado na nossa cultura e é passado de geração para geração. Se pensarmos na construção da narrativa do curta, a Babá eletrônica foi programada para agir com base nesses preceitos arrolados. É possível dizer que ela seja a representação da própria cultura, que é robotiza e segue esse padrão sem saber o porquê. E nós fomos aquelas crianças, construídas como marionetes baseadas naquilo que foi imposto pela sociedade.

Ainda com base no assunto levantado no curta, se pensarmos argumentativamente, quando fazemos uso da linguagem indicamos o mundo o qual acreditamos, isso por meio dos valores que são respeitáveis para nós. Nesse sentido, apresentar uma discussão acerca das questões de gênero pode ser entendido como valores concretos, pois estes, segundo Perelman-Olbrechts-Tyteca (2005, p. 87) levam em consideração auditórios particulares e “se vincula a um ente vivo, a um grupo determinado, a um objeto particular”. Nesse caso, o curta leva em consideração um grupo específico (preocupado, assim como o realizador com questões sociais)

para falar sobre um assunto que seus realizadores entendem como importante, que precisa ser discutido para que essa barreira dicotômica seja quebrada.

Mesmo não havendo diálogo, monólogo ou até mesmo um narrador, os sentidos do curta são construídos à medida que as personagens vão se apresentando em cena. Por sua vez, os *ethé* representados se mostram como inocentes e reféns do sistema, já o *ethos* representante é o de transgressor, pois discute questões consideradas tabus e deixadas de lado por grande parte da população, mostrando, com isso, uma preocupação em relação a essa reprodução imposta na educação de meninos e meninas.

## REPERCUSSÕES DA VIAGEM E RECOMENDAÇÕES

Durante os meus últimos anos de pesquisa sempre fui questionado a respeito do meu objeto de análise não corresponder àquilo que a academia está/estava acostumada a ler. Mas quando embarquei nesse desafio, eu tinha a noção de que seria complexo e muitas vezes perturbador não encontrar material suficiente que desse respaldo à minha proposta, bem como desenvolver um trabalho que não seria bem-visto por todos. Apesar de existir uma carência de trabalhos na área da Linguística acerca do audiovisual, é preciso pensar que

Nos últimos anos, a linguística de texto vem se abrindo cada vez mais para formas e usos não canônicos da linguagem, para variedades e discursos de nicho, para sistemas sógnicos não verbais, manifestações polifônicas e multimídiais, em suma, para as forças centrífugas na linguagem, na comunicação e nos discursos. Como resultado desse processo, temos hoje estudiosos que consideram a abordagem da linguística textual limitada demais e, portanto, obsoleta. Na realidade atual, caracterizada pela internet e pela onipresença da mídia, talvez se torne necessária uma nova reformulação do programa de pesquisa para os estudos do texto, desta vez como um ramo da ciência universal da mídia (BLÜHDORN, 2008, p. 16).

Apesar desse pensamento de Blühdorn (2008) ter mais de dez anos, hoje em dia ainda é preciso argumentar e mostrar que é possível analisar textos fora do âmbito apenas verbal. Claro que vemos alguns tímidos trabalhos que partem de diferentes semioses, mas que poderia haver um número bem mais expressivo.

Voltando à nossa tese, foi bem difícil contextualizar noções da LT, da Retórica, do Cinema, da Argumentação sob a ótica discursiva e sociocognitiva, mas acredito que o resultado foi satisfatório e os objetivos alcançados. Esse resultado foi possível porque defini três importantes momentos para a construção deste trabalho: (1) retomar o conceito de curta-metragem e de ethos; (2) pensar quais aspectos da linguagem cinematográfica poderiam ser eficazes para o meu propósito de análise; (3) buscar o melhor método analítico para entender a presença da intertextualidade.

No transcorrer desta tese, apresentei a ideia que se tem da fotografia, da impressão de realidade (XAVIER, 2012) e as responsabilidades que elas possuem no âmbito cinematográfico. Além disso, com base em Metz (1972) e Bazin (1970), discuti a relação entre a pintura e o cinema, levando em consideração os espaços, o enquadramento e, principalmente, os

movimentos. Apontei, ainda, a inovadora experiência analítica que Barthes (1986) fez sobre um anúncio publicitário, levando em consideração os elementos denotativos e conotativos e a polissemia das imagens.

Vimos que Martin (2005) entende a linguagem do cinema e a linguagem da fala de modo semelhante. Ele também diz ser possível estudar a linguagem dos filmes tendo como base a linguagem verbal, mas que a sua compreensão é dada por meio de outros códigos. E, por isso, assim como as palavras, os sentidos das imagens dos filmes também podem ser questionáveis, pois o repertório social, histórico e cultural do interlocutor vai influenciar no resultado.

Por meio dessa visão que eu trouxe a ideia de Xavier (2012, p. 176): o cinema é discursivo e ideológico. Para ele, a sétima arte leva em consideração as paixões suscitadas no auditório, sendo este entendido como “o consumidor que o filme deseja e para quem ele se mostra ajustado”.

Um ponto relevante deste trabalho foi o quadro com os planos e os ângulos que criei para utilizar como material metodológico na análise, tendo como base os preceitos desenvolvidos por Molleta (2009) e Xavier (2012). Esse quadro foi elaborado porque, segundo esses autores, esses elementos geram sentidos, e como a escolha de determinado plano ou ângulo fala sobre a cena, eu os entendi como proeminentes na construção analítica.

Algo que acho bastante válido destacar foi a opção em escrever o trabalho mesclando teoria e análise, algo não muito comum na esfera acadêmica tradicionalista, mas que ultimamente percebo um aumento significativo de trabalhos seguindo esse mecanismo. A escolha por essa estrutura ocorreu porque acredito que ela torna o trabalho mais leve e menos denso, além de proporcionar uma leitura mais nítida em relação ao que diz a teoria.

Para entender quando, como e onde começaram as produções audiovisuais em Sergipe, me detive nos estudos de Moreno (1988), Lima (2005) e Silva (2017). E isso foi crucial pois, por meio dos acontecimentos históricos e das produções artísticas relatadas por esses estudiosos que tive acesso ao processo de construção do curso de Audiovisual, atualmente, Cinema e Audiovisual. Foi, também, por meio da criação desse curso que vários Festivais e Programas surgiram e movimentaram o cinema sergipano.

Para compreender o curta-metragem e situar os vídeos do Festival do MINUTO dentro desse gênero, Silva (1999), Padovan (2001) e Molleta (2009) foram fundamentais. Isso porque esses autores falam sobre o tempo estipulado para ser considerado um curta (até 30 minutos de

duração), além da precisão, da coerência e das escolhas essenciais para apresentar um assunto em tão pouco tempo.

Ainda apresentei o Departamento de Comunicação Social, no qual o curso em questão está inserido, trazendo informações acerca da sua estrutura, as expansões sofridas, as produções realizadas por professores e alunos, os grupos de pesquisa, os dois Mestrados frutos dessas pesquisas, além do perfil dos egressos e o mercado de trabalho existente no estado. Foi utilizando esse gancho que eu trouxe o conceito de Festival (ALENCAR, 1978) para apresentar o objeto de nossa análise e, conseqüentemente, fiz a apresentação sintética de cada curta para ter uma visão geral sobre os assuntos abordados neles.

Juntamente com a primeira seção, expus a perspectiva adotada neste trabalho e a visão interdisciplinar por ele conduzida, tomando como base Gil (2002), Prodanov e Freitas (2013), Germain (1998), Lenoir (1998) e Severino (1998). Além disso, defini a metodologia adotada para a análise dos curtas: o quadro que desenvolvi na seção 1.1 sobre os planos e ângulos filmadas pela câmera; o modelo analítico de Mozdzenski (2012) acerca dos contínuos forma e função da intertextualidade; e o processo de encaixamento do ethos postulado por Maingueneau (2020). Outra questão levantada foi a escolha dos curtas, posto que analisar os 24 aqui tornaria o trabalho exaustivo. Para isso, defini analisar sete curtas, sendo os cinco premiados no Festival e, para completar a cota, construí um quadro com os dezenove restantes observando quais apresentavam intertextualidade implícita e explícita com outros textos.

Alicerçado em Mosca (1999), Aristóteles (2011 [384-322]) e Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]), abordei a concepção da retórica na Grécia, o seu esquecimento durante um período da história por ter sido mal interpretada e o seu ressurgimento com as neoretóricas. Sob esse prisma, incorporei os estudos sobre o ethos e as suas abordagens firmando-me em Amossy (2005) e Maingueneau (2005, 2020), este adotado como suporte por meio da sua ideia de encaixamento do ethos, conceito que ajudou a responder perguntas minhas antigas.

Apesar de a seção três ter sido a mais difícil de construir por eu ter que caminhar em ambientes delicados, o resultado se mostrou satisfatório. Para falar sobre a intertextualidade, fui a Bakhtin (1929), passei por Kristeva (1974b), Genette ([1982] 2010) até chegar mais recentemente em Koch, Bentes e Cavalcante (2008). Não esquecendo de que eu trouxe Marcuschi (2007), Koch e Cunha-Lima (2011) e Van Dijk (2004, 2012) para relacionar a intertextualidade na perspectiva sociocognitiva. E, também, foi com base nesses e outros teóricos que Mozdzenski (2012)

desenvolveu o modelo analítico de aproximação e distanciamento da forma e da função, o qual eu utilizei como procedimento metodológico nesta pesquisa.

Por eu tratar da intertextualidade como uma estratégia argumentativa, no sentido de ser algo planejado, as escolhas dos realizadores em suas obras foram entendidas, aqui, como intencionais, levando em consideração o seu possível auditório. Por isso que Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]), bem como Mozdzenski (2013), Amossy (2018) e Figueredo (2015) foram fundamentais para eu chegar a esse entendimento.

Diante dessas questões teóricas, resta trazer os principais aspectos relacionados à análise dos curtas-metragens do Festival do M1NUTO. Para isso, construí um quadro substancial que sumário as informações arroladas do processo analítico e os resultados alcançados.

Quadro (3) substancial dos ethé dos realizadores do Festival do M1NUTO

<b>CURTA-METRAGEM</b>	<b>CONFIGURAÇÃO DA OBRA</b>	<b>ENCAIXAMENTO DO ETHOS (REPRESENTADO E REPRESENTANTE)</b>	<b>INTERTEXTUALIDADE/ESTRATÉGIAS ARGUMENTATIVAS</b>
<b>“Mina”</b>	<b>Narrativa ficcional</b>	<b>Mulher empoderada Destemida Batalhadora Diligente Denunciador Engajado</b>	<b>Implicitude da forma e aproximação da função; Argumento de autoridade; Jogo com as cores; Discussão Problemas sociais; Figuras de Presença; Figuras de comunhão; Analogia; Subversão; Pastiche</b>
<b>Brasil, 1984</b>	<b>Narrativa ficcional distópica com saliência para documentário</b>	<b>Engajado Político Preocupado com o futuro Filósofo Denunciador Histórico</b>	<b>Explicitude da forma e aproximação da função; Alusão; Argumento de autoridade; Manipulação de imagens; Alusão; Figuras de comunhão; Ilustração que fundamenta a estrutura do real; Planos sugerindo a vigilância.</b>

“Cookies”	Narrativa ficcional humorística	Cômico Inocentes Bem-humorado Inteligente	Explicitude da forma e aproximação da função; Falácia anfibológica; Figuras de comunhão; Quiprocó; Humor; PPP nas embalagens.
“Quando se olha para dentro”	Narrativa ficcional de animação	Submisso Refém das redes sociais Reflexivo Preocupado	Explicitude da forma e aproximação da função; Argumento de autoridade; Animação como forma de persuasão; <i>Travelling</i>
“Panóptico”	Narrativa ficcional	Submissa Prisioneira da internet Historicista Filósofo Crítico	Explicitude da forma e aproximação da função; Argumento de autoridade; Planos e ângulos mostrando o interior da personagem; Alusão; Iluminação
“Portão das águas”	Narrativa publicitária	Doce Meiga Inocente Persuasivo Visionário	Explicitude da forma e aproximação da função; Argumento de autoridade; Linguagem publicitária (persuasiva); Fala pessoal com o interlocutor; Comunhão com o auditório.
“Babá eletrônica”	Narrativa ficcional	Submissos Reféns do sistema Transgressor Polêmico Preocupado com causas sociais	Implicitude da forma e aproximação da função; Apenas plano americano; Valores; Iluminação sombria; Discussão polêmica

Fonte: O autor

A respeito do processo analítico, “**Mina**” apresentou diversos elementos argumentativos no desenrolar da obra. O argumento mais evidente foi o jogo de cores entre o amarelo e o vermelho, que remeteram ao filme *Kill Bill vol. 1*. Além disso, a retomada de um clássico foi considerada um argumento de autoridade no intuito de remeter a uma espécie de hierarquia por

meio de um nível de conhecimento acerca das produções cinematográficas. A escolha dos planos e dos ângulos em diversas situações e, principalmente, o foco na cor amarela, foram essenciais para enxergar o curta sob essa ótica. Também foi possível verificar figuras de presença, subversão, analogia e pastiche como construtores significativos dentro dessa filmografia. Sobre a questão da vigilância, o curta partiu de duas instâncias: as redes sociais; o assédio do namorado e do homem na rua. Foi por meio desse construto analítico que *Mina* foi situado na implicitude da forma e na aproximação da função, evidenciando um ethos representado de mulher empoderada e destemida interagindo com o ethos do representante denunciador e engajado.

Em “**Brasil, 1984**”, a presença da intertextualidade é explícita e os argumentos inseridos enriquecem essa relação intertextual. Para isso, o realizador fez uso da ilustração que fundamenta a estrutura do real, bem com figuras de comunhão, além de argumentos de autoridade, tanto por fazer uma releitura do *Best Seller 1984* quanto por trazer o nome do filósofo Foucault como um possível cidadão em sua narrativa. Ademais, os últimos planos apresentados foram fundamentais para criar uma sensação de vigilância no auditório. Todos esses pontos fizeram eu entender este curta na explicitude da forma e aproximação da função. Como nesta obra não há personagens, o encaixamento do ethos não se evidencia, mas isso não impede de situar o ethos do realizador como engajado, político, preocupado com o futuro do país e denunciador.

“**Cookies**” é o único curta que provoca o sorriso do seu auditório isso porque seus realizadores brincaram com o duplo sentido que a palavra *cookies* gera, o que corroborou para a identificação de argumentos do tipo falácia de anfibologia, figuras de comunhão, bem como o quiproquó. Este último sendo a utilização de dois sentidos diferentes ao mesmo tempo, entendido por Bergson (2007) como a própria comicidade. Para frisar essa construção ambígua, os planos nas embalagens de *cookies* se mostraram eficazes, visto que enquanto na trama era problematizado um sentido, a câmera focava em outro sentido. Quanto à intertextualidade, percebi uma tendência para a explicitude da forma e aproximação da função. Os éthé representados, aqui, são o de Larissa e Gilvan, ambos são construídos bem-humorados e inocentes, ao mesmo tempo; já o ethos representante é cômico e inteligente, pois soube brincar com essas duas categorias eficazmente.

“**Quando se olha para dentro**” menciona nos créditos que foi baseado em duas animações da *Disney*, por conta disso, ele é posicionado diretamente na explicitude da forma. Essa estratégia argumentativa intertextual com outras animações de uma empresa conhecida o

corroborou para o uso do argumento de autoridade. Outro artifício relevante e muito bem trabalhado foi a utilização do *travelling* seguindo a personagem e dando a impressão de vigília. Sobre o outro elemento do modelo analítico de Mozdzenski (2012), entendi o curta próximo de sua função intertextual. Entendendo a personagem de lego como o ethos representado, verifiquei uma submissão e um aprisionamento por meio das redes sociais; quanto ao ethos representante, este se mostra conhecedor dos problemas do uso excessivo da internet e solucionador por mostrar uma possível saída desse mundo.

Na obra **“Panóptico”**, assim como em muitas outras, o argumento de autoridade se mostra presente, tanto por seu título e criação da narrativa girarem em torno de um elemento muito discutido pelo filósofo Foucault, quanto pela presença do número da lei do Marco Civil da Internet estampado no uniforme da personagem. Este número, inclusive, filmado utilizando o PPP com o intuito de mostrar a sua importância para o sentido produzido pela obra. A iluminação também foi essencial para remeter à ideia da torre no centro girando em torno dos prisioneiros. Foi por esses e outros levantamentos que compreendi esse curta na explicitude da forma e na aproximação da função. No que concerne ao encaixamento, o ethos representado foi de submissão, de aprisionamento das redes, já o ethos representante foi de crítico, estudioso, filosófico e historicista.

**“Portão das águas”**, assim como **“Quando se olha para dentro”** apresentou menção ao texto fonte. Como ele se baseou em um comercial, o resultado criado pelos realizadores foi um anúncio publicitário, o que o destoou dos demais curtas e que entendi como uma estratégia argumentativa, por ser algo inovador e que surpreenderia o público por não ser algo esperado de um curta-metragem. Além dessa questão persuasiva, o uso do plano médio, da cor azul e do sorriso criou uma relação harmoniosa com o auditório por enxergar naquela figura um ser meigo e doce. Para tanto, estabeleci essa obra na explicitude da forma e aproximação da função. O ethos representado é mostrado como alguém doce, meigo, inocente, justamente para atrair o público a comprar o produto (é um anúncio publicitário); por sua vez, o ethos representante se mostra como visionário, persuasivo, justamente por fazer o bom uso dessa linguagem e da construção fílmica.

Por fim, **“Babá eletrônica”** trouxe uma discussão que precisou de um aprofundamento maior a respeito da causa. Por essa razão, busquei teóricos, como Louro (2003), Dias (2014), Souza (2014) e Cruz (2014), para dar respaldo à nossa argumentação. Todo o curta foi filmado no plano americano e essa escolha transparece a ideia de sugerir um bom conhecimento das

personagens. Por abordar um tema tabu, a falta de iluminação pode entrar como um procedimento argumentativo dando a entender essa ideia de obscuridade. No que diz respeito à intertextualidade, o curta foi situado na implicitude da forma e na aproximação da função. Por sua vez, o ethos representado foi o de reféns do sistema e submissos; já o representante, de transgressor por abordar temas poucos discutidos socialmente.

Diante da análise, ficou comprovada a eficácia do método analítico de Mozdzenski (2012) em identificar as intertextualidades, sem a necessidade de memorizar conceitos e enquadrá-los em caixinhas fechadas, proporcionando maior versatilidade à análise. Pude, também, verificar que entender a intertextualidade como uma estratégia argumentativa proporciona enxergar o texto como uma rede plurissignificativa que condiciona compreender o ethos de forma mais clara e eficiente.

Além do mais, tomando como base a análise, é possível verificar que a primeira intertextualidade estabelecida nesses curtas é com o próprio festival, cujo tema é *Estação Vigilância* e cujos termos são significados, em conjunto ou separadamente, de formas diferentes pelos produtores. É uma intertextualidade imposta e necessária para garantir uma isotopia temática, mesmo que ampla, entre os curtas.

A partir da análise desenvolvida, percebi que apenas dois curtas apresentaram implicitude da forma (**Mina** e **Babá eletrônica**) e todos analisados tiveram aproximação da função. No entanto, esse resultado não interfere em nossa hipótese e que é um dos pontos cruciais deste trabalho: entender a intertextualidade como uma estratégia argumentativa eficaz para a construção do ethos. Isto quer dizer que, por mais que a construção de um curta-metragem apresente resquícios mínimos de intertextos, ele se mostrará eficiente no seu processo argumentativo.

Ainda sobre esse processo argumentativo, entendi que, assim como a intertextualidade, os planos e os ângulos também devem integrar o papel de estratégias argumentativas, na medida em que o ethos projetado possui uma relação com o realizador do curta, ou seja, ele é responsável por escolher os planos e os ângulos filmados na obra e, conseqüentemente, os sentidos produzidos.

A partir dessas considerações a respeito do trabalho, respondi as questões que nortearam esta tese:

- (i) Como esses alunos utilizam as relações intertextuais?

Os intertextos foram utilizados em forma de títulos, por menção ao texto fonte (nos créditos) e, também, por resquícios deixados durante a construção da narrativa. Percebi, com isso, que o modo como as intertextualidades se apresentam não interfere na construção de sentidos proposta pelos curtas, pois o importante são os processos argumentativos explorados dentro da obra. De acordo com os resultados, é notório que os realizadores sabem utilizar satisfatoriamente as intertextualidades, inclusive, dos sete curtas-metragens analisados, apenas dois não trouxeram um segundo texto como base.

- (ii) Quais os sentidos que podem ser (des)construídos a partir da análise entre textos específicos?

Sentidos múltiplos. Pois tudo isso foi levado em consideração a partir da relação estabelecida entre os interactantes, ou seja, qual o contexto situacional, o conhecimento social, histórico e ideológico em que o analista está inserido.

- (iii) O que, talvez, pode levar esses alunos a escolherem determinados intertextos?

Como foi dito na seção um, esses realizadores partem de um curso em que há um engajamento tanto a nível docente quanto discente. Nesse sentido, acredito que as disciplinas cursadas abordem temáticas que discutam com frequência relações de poder, construções sociais, isso porque o número de curtas que abordaram esses assuntos foi bastante expressivo. E, apesar de o tema ter sido o mesmo para todos, houve um número significativo de curtas que foram a fundo em questões teóricas a respeito desse assunto.

- (iv) O que essas relações intertextuais podem dizer sobre o ethos desses alunos nos curtas?

Que esses realizadores possuem uma grande capacidade criativa na elaboração de seus trabalhos construindo narrativas com alta criticidade. Diante da multiplicidade de sentidos produzidos por meio de uma mesma temática, é possível dizer que são realizadores engajados, leitores assíduos de filosofia, história e sociologia, bem como competentes para ingressarem no mercado de trabalho, evidenciando, assim, o objetivo proposto pelo curso para os seus egressos “estar capacitado para atuar profissionalmente nas áreas de direção,

fotografia, roteiro, produção, som, edição/montagem, cenografia, figurino, animação infografia”.

A finalização deste trabalho evidencia a importância do trabalho teórico em conjunto e da sua eficiência para os estudos da Linguística. Consubstanciar Linguística de Texto, Retórica, Argumentação e Linguagem Cinematográfica foi um desafio, mas que agora temos a resposta para uma questão, dentre tantas outras, que os pesquisadores em nosso país e no mundo se perguntavam: a intertextualidade pode ser entendida como uma estratégia argumentativa para a construção do ethos.

Mesmo diante dessas conclusões alcançadas, por meio da visão analítica construída nesta tese, elas não serão suficientes para que teóricos e estudiosos tradicionalistas entendam a importância da interdisciplinaridade para a construção de trabalhos que fogem do modelo convencional adotado pela academia. Para que isso aconteça, é necessário que mais pesquisadores, assim como eu, aceitem o desafio de seguir caminhos delicados para tornar essa prática algo corriqueiro e alcançar visibilidade.

Por fim, é válido ressaltar que esta investigação não termina aqui, pois fazer pesquisa é sempre uma constante. Pretendo, pois, produzir trabalhos com os curtas que não entraram em minha análise, bem como me aprimorar ainda mais nos estudos cinematográficos. Além disso, acredito que a reflexão sobre o ethos representado e o ethos representante ainda precisa ser mais aprofundada, pois questionamentos outros surgiram mesmo a após a conclusão desta tese. Que sigamos investigando...

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, M. **O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Artenova e Embrafilme, 1978

AMOSSY, R. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. et all. In: **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 119-144.

\_\_\_\_\_. Nova Retórica e Linguística do Discurso. Tradução: Patrícia Sousa Almeida de Macedo. In: **Organon – Linguística Textual no Brasil: Estudos Recentes e Bases Teóricas**. v. 33, n. 64, 2018. DOI: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.84518>

ARISTÓTELES. **Retórica**. [384-322 a.C.]. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BALAZS, B. **The theory of the film: Character and Growth of a new art**. New York: Dover Publications, 1970.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. [1992]. Prefácio à edição francesa Tzevan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. – 6. ed. 2ª tiragem – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARROS, D. L. P. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz (org.) **Introdução à Linguística II: princípios de análise**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 187-213.

BARROS, A. P. O. A construção da imagem da mulher por meio do discurso masculino: uma análise a partir das relações de gênero e poder. In: 13<sup>th</sup> Women's World Congress e 11º Seminário Fazendo Gênero. **Anais Eletrônicos**. Florianópolis, 2017, p. 01-12.

BARROS, M. E. de R. de A. B. Os Vingadores: para além do entretenimento, uma análise Arqueogenealógica do Discurso. **Curso de curta duração II Escola de Verão Abralin**, 2020.

BARTHES, R. **Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces**. – C. Fernández Medrano (Trad.) – Barcelona: Paidós, 1986.

BAYÃO, L. G. **Escrevendo Curtas: uma introdução à linguagem cinematográfica do curta-metragem**. 3. ed. Rio de Janeiro, 2002. E-book Kindle.

BENVENISTE, É. **Problemas de Linguística Geral II**. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Pontes, [1974] 1989.

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. – 2. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLÜHDORN, H. Apresentação. In: **Linguística textual: perspectivas alemãs**. Hans Peter Wieser; Ingedore G. Villaça Koch (Orgs.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 11-16.

\_\_\_\_\_. A intertextualidade e a compreensão do texto. In: **Linguística textual: perspectivas alemãs**. Hans Peter Wieser; Ingedore G. Villaça Koch (Orgs.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 186-213.

BRAGA, M. H.; COSTA, V. da. Ficção e Documentário no Cinema Brasileiro Contemporâneo. In: **O Percevejo online**. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. vol. 5, nº 2 (jul-ago), 2014, p. 165-190.

BRAIT, B. Estilo. In: **Bakhtin: conceitos-chave**. et all. – 5. ed. – São Paulo: Contexto, 2012.

CAVALCANTE, M. M. et al. **Linguística Textual e Argumentação**. – 1. ed. – Campinas, SP: Pontes editora, 2020.

CHOSMKY, N. **O conhecimento da linha: sua natureza, origem e uso**. Trad. Anabela Gonçalves e Ana Teresa Alves. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

CRUZ, M. H. S. Conceito de gênero e as desigualdades sociais. In: **Formação de professores para uma educação não discriminadora**. Alfrâncio Ferreira Dias (Org.). Arcaju: Infographics, 2014, p. 09-15.

DIAS, A. F. Por uma pedagogia da coeducação. In: **Formação de professores para uma educação não discriminadora**. Alfrâncio Ferreira Dias (Org.). Arcaju: Infographics, 2014, p. 21-29.

ELIAS, Vanda Maria. Estudos do texto, multimodalidade e argumentação: perspectivas. In: **Revel**, edição especial vol. 14, n. 12, 2016, p. 191-206.

**FESTIVAL DO MINUTO**. Org. Lilian França. São Cristóvão-SE: Universidade Federal de Sergipe, 2018. Disponível em:  
<https://www.dropbox.com/s/l2zc31gfu18egf5/Festival%20do%20MINUTO%20UFS.mp4?dl=0>

FIGUEIREDO, M. F. A intertextualidade como argumento de autoridade: o caso da carta-testamento de Getúlio Vargas. In: **Estudos Linguísticos**. São Paulo, 44(3), p. 1386-1394, set.-dez., 2015.

FILHO, V. C.; HISSA, D. L. A. Linguística Textual e Sociocognição: Interação e Conhecimentos voltados para a construção de sentidos. In: **Organon**. v. 33, n. 64, 2018, p. 01-16.

FIORIN, J. L. O ethos do enunciador. In: **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 153-162.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010 [1982].

GIDDENS, A.; SUTTON, P. W. **Termos essenciais da Sociologia**. Trad. Cláudia Freire. – 1 ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2016.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. – 4. ed. – São Paulo: Atlas, 2002.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. – 2 ed. 2ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2013. [1993]

GRÉSILIN, A; MAINGUENEAU, D. Polyphonie, proverbe et détournement, ou um proverbe peut en cacher un autre. In: **Langages**. 19ª ano, nº 73, 1984, p. 112 – 125. Parte de edição temática: Os planos da enunciação.

JESUS, G. S. de. **Impeachment da presidenta Dilma Rousseff: a legitimação do processo pelo dispositivo midiático**. Dissertação de Metrado em Letras. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2017, 102f.

**KILL BILL** vol. 1. Direção de Quentin Tarantino e Uma Thurman. Nova Iorque: Miramax Films, 2003. DVD (101 minutos).

KOCH, I. G. V. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_; BENTES, A. C.; Cavalcante, M. M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. – 2. ed. – São Paulo: Cortez, 2008.

KOCH, I. G. V. **Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas**. – 2 ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_; ELIAS, V. M. **Ler e Escrever: estratégias de produção textual**. São Paulo: Contexto, 2021 [2009].

\_\_\_\_\_; CUNHA-LIMA, M. L. Do cognitivismo ao sociocognitivismo. In: **Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos** vol. 3. Fernanda Mussalim, Ana Christina Bentes (Organizadoras) – 5. ed. – São Paulo: Cortez, 2011, p. 251-300.

\_\_\_\_\_. **Escrever e Argumentar**. 1. ed., 4ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2021. [2016]

KRISTEVA, J. **História da Linguagem**. Tradução Maria Margarida Barahona. Maia, Portugal: Edições 70. Coleção Signos, 1974ª.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974b (Coleção Debates).

LENOIR, Y. Didática e interdisciplinaridade: uma complementariedade necessária e incontornável. In: **Didática e Interdisciplinaridade**. Ivani CA Fazenda (Org.). Campinas, SP: Papyrus, 1998, p. 45-76 – (Coleção Práxis).

LIMA, G. O. S. **O rei do cangaço, o governador do sertão, o bandido ousado do sertão, o cangaceiro malvado: processos referenciais na construção da memória discursiva sobre**

Lampião. 2008. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade de Campinas, Campinas.

LIMA, J. A. O Cinema em Sergipe. In: **INFOhome**. Dezembro de 2005. Disponível em: [https://www.ofaj.com.br/colunas\\_conteudo.php?cod=239](https://www.ofaj.com.br/colunas_conteudo.php?cod=239) Acesso em 02 de junho de 2020.

LOURO, G. L. et al. **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2003.

MACIEL, L. V. C. A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, SC, v. 17, n. 1, p. 137-151, jan./abr. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-170107-2616>

MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. Ruth Amossy (Org.). São Paulo: Editora Contexto, 2005. p. 69-92.

\_\_\_\_\_. A propósito do ethos. In: **Ethos discursivo**. Ana Raquel Motta, Luciana Salgado (Organizadoras). – 2. ed. – São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. **Variações sobre o ethos**. Marcos Marciolínio (Trad.) – 1. ed. – São Paulo: Parábola, 2020.

MARCUSCHI, L. A. **Cognição, linguagem e práticas interacionais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

MARIANO, M. R. C. P. **As Figuras de Argumentação como Estratégias Discursivas**: um estudo em avaliações de nível superior. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2007, 231f.

\_\_\_\_\_. A construção da imagem discursiva de uma cidade e de um povo na literatura de cordel. In: **Revista Estudos Linguísticos**. v. 42, n. 3. São Paulo, set-dez, 2013, p. 1377-1388. Disponível em: [http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/42/el42\\_v3\\_set-dez\\_33\\_v2\\_1.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/42/el42_v3_set-dez_33_v2_1.pdf). Acesso em: 10 jan. 2020.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005 [1955].

METZ, C. **A significação no cinema**. Tradução e posfácio Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOLLETA, A. **Criação de curta-metragem em vídeo digital**: uma proposta para produções de baixo custo. – São Paulo: Summus, 2009.

MORENO, D. M. Clemente de Freitas: o pioneiro na arte cinematográfica em Sergipe. In: **Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro** (s.d.). Disponível em: <http://www.cpcb.org.br/artigos/clemente-freitas-o-pioneiro-da-arte-cinematografica-em-sergipe/> Acesso em 02 de junho de 2020.

MOSCA, L. L. S. Velhas e Novas Retóricas: Convergências e Desdobramentos. In: **Retóricas de Ontem e de Hoje**. Lineide do Lago Salvador Mosca (Org.). São Paulo: Humanitas Editora/FFLCH/USP, 1999, p. 17-54.

MOZDZENSKI, L. P. **O ethos e o pathos em videoclipes femininos: construindo identidades, encenando emoções**. Tese (doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012. 356f.

\_\_\_\_\_. Intertextualidade verbo-visual: como os textos multissemióticos dialogam? / Verbal-Visual Intertextuality: How do Multisemiotic Textes Dialogue? In: **Bakhtiniana**, São Paulo, 8 (2): 177-201, Jul/Dez. 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S2176-45732013000200011>

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2009.

NOBRE, K. C. **Critérios classificatórios para processos intertextuais**. Tese (doutorado). Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2014. 127 f.

NOGUEIRA, L. **Gêneros Cinematográficos: manuais de cinema II**. Covilhã, Portugal: Livros LabCom, 2010. (Série Estudos em Comunicação).

PADOVAN, C. J. **Audácia e diversidade: curta-metragem e prêmio estímulo (1968-84)**. 2001. Dissertação (Mestre em Multimeios) - Instituto de Artes da UNICAMP. Universidade de Campinas, Campinas.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. [1958]. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. – 2 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PEARSON, C. S. **O despertar do Herói Interior**. São Paulo. Editora Pensamento, 1998.

PLANTIN, S. E. **The uses of argument**. Cambridge: Cambridge University Press, [1958] 2003.

PROVANOV, C. C.; FREITAS, E. C. de. **Metodologia do Trabalho Científico** [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. – 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013

RAMOS, F. P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

SANTANA, F. P. **Curtindo o curta sergipano: um olhar semiótico sobre Xandrilá**. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2016.

\_\_\_\_\_. **Curtindo os curtas: análise da construção de imagens discursivas de Aracaju e de aracajuanos em curtas-metragens**. Dissertação de Metrado em Letras. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2017, 92f.

SEVERINO, A. J. O conhecimento pedagógico e a interdisciplinaridade: o saber como intencionalização da prática. In: **Didática e Interdisciplinaridade**. Ivani CA Fazenda (Org.). Campinas, SP: Papirus, 1998, p. 31-44 - (Coleção Práxis).

SILVA, C. C. **Os gêneros publicitários e anúncio de propaganda**: uma proposta de ensino ancorada na análise de discurso crítica. Dissertação de Mestrado Profissional em Letras. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2015, 154f.

SILVA, D. T. da. **Vida longa ao curta**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1999, 188f.

SILVA, L. **A montagem nos documentários sergipanos**: uma análise dos premiados da Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos (2005-2015). Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2017, 148f.

SOBRAL, A. Ato/Atividade e evento. In: **Bakhtin**: conceitos-chave. Beth Brait (org.). – 5. ed. – São Paulo: Contexto, 2012.

SOUZA, M. L. Diversidade de gênero sexual e suas implicações. In: **Formação de professores para uma educação não discriminadora**. Alfrâncio Ferreira Dias (Org.). Aracaju: Infographics, 2014, p. 15 -19.

TRINDADE, E. **Propaganda, identidade e discurso**: brasilidades midiáticas. Porto Alegre: Sulina, 2012.

VAN DIJK, T. A. **Cognição, Discurso e Interação**. Ingedore Koch (Organizadora) – 6. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. **Discurso e contexto**: uma abordagem sociocognitiva. Tradução de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2012.

VERÍSSIMO, N. Análise do amarelo em Kill Bill. **Rosebud**. 2019. Disponível em: <https://www.rosebud.club/post/amarelo-em-kill-bill>. Último acesso em 21 de janeiro de 2021.

VESTERGAARD, T.; SHRODER, K. **A linguagem da propaganda**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. – 2 ed. 2ª reimpressão – São Paulo: Paz e Terra, 2012.

## ANEXO I – EDITAL DO I FESTIVAL DO MINUTO



FESTIVAL DO MINUTO DO DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DCOS/UFS  
Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Tecnologia - NUCA  
Departamento de Comunicação Social – DCOS  
Curso de Cinema e Audiovisual

### EDITAL

#### 1. Justificativa

1.1. O M1NUTO – FESTIVAL DO MINUTO DO DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DCOS/UFS é uma ação integrada do NUCA- Núcleo de Pesquisas em Comunicação e Tecnologia, DCOS – Departamento de Comunicação Social e do Curso de Cinema e Audiovisual, todos ligados à Universidade Federal de Sergipe, com vistas a estimular a produção de conteúdo audiovisual.

#### 2. Objetivo

- 2.1. Estimular a produção de conteúdo audiovisual;
- 2.2. Contribuir para a formação de produtores de conteúdo audiovisual;
- 2.3. Motivar o surgimento de novos talentos dentro do campo audiovisual.

#### 3. Dos Temas e Eixos:

- 3.1. A cada edição será escolhido um tema que deverá ser contemplado nas produções inscritas.
- 3.2. A primeira edição do M1NUTO (2017/2018) terá como Tema: “Estação Vigilância”.

#### 4. Da inscrição:

- 4.1. Podem participar alunos e ex-alunos do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe;
- 4.2. Por ex-alunos entende-se todo aluno formado em um dos cursos do DCOS (Jornalismo, Radialismo, Audiovisual, Cinema e Audiovisual e Publicidade e Propaganda);
- 4.3. Só serão aceitas inscrições de candidatos maiores de 18 anos;
- 4.4. As inscrições são gratuitas e estarão abertas no período de 1 de dezembro de 2017 a 28 de fevereiro de 2018, às 23:59 horas, exclusivamente através do link: <https://goo.gl/forms/ITdXSX9A4VTUzKX93>, que contém a ficha de inscrição e o Termo de aceite;
- 4.5. A autoria dos vídeos pode ser individual ou coletiva;
- 4.6. Caso a produção seja coletiva, todos os integrantes da equipe devem obedecer ao disposto nos itens 4.1, 4.2 e 4.3;
- 4.7. A premiação em dinheiro, quando houver, será paga ao Diretor de cada um dos três vídeos melhor colocados, cabendo o rateio do valor da premiação, em caso de obra coletiva, ao próprio Diretor;



4.8 Caso existam premiações que não sejam em espécie (estágios, cursos, etc.) serão conferidas ao Diretor do vídeo, que poderá, caso assim o deseje, indicar o membro inscrito da equipe para fazer jus ao prêmio;

4.9 A duração do vídeo deverá ser de no máximo 1 minuto, mais o limite de 25 segundos para os créditos, dos quais 5 segundos destinam-se a veiculação no final do vídeo das marcas dos realizadores e dos patrocinadores, tal como apresentado a seguir;

Realização:



Patrocínio:



4.10 A captação de imagens e sons poderá ser feita em qualquer sistema que permita a inclusão do vídeo nas principais plataformas de armazenagem e exibição de vídeos *on-line*, seja por meio de equipamentos analógicos ou digitais, profissionais, amadores ou seja: câmeras fotográficas, *tablets*, celulares, equipamentos médicos, ou quaisquer outros sistemas que existam ou venham a ser desenvolvidos;

4.11 As produções audiovisuais deverão estar finalizadas até o último dia das inscrições e passíveis de verificação através do endereço de hospedagem informado no formulário;

4.12 Os realizadores (NUCA, DCOS e Curso de Cinema e Audiovisual) e/ou a Comissão de Premiação poderão desclassificar aquelas obras audiovisuais que não estejam de acordo com as exigências deste edital ou que incorram em problemas que possam prejudicar o bom andamento do festival;

4.13 Todo concorrente deverá preencher a ficha de inscrição. Em caso de obra individual, o inscrito será o próprio Diretor e, em caso de obra coletiva a inscrição deverá ser feita pelo Diretor, que será também o responsável pelo trabalho;



FESTIVAL DO MINUTO DO DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DCOS/UFES  
 Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Tecnologia - NUCA  
 Departamento de Comunicação Social – DCOS  
 Curso de Cinema e Audiovisual

4.14 Os responsáveis pelos vídeos serão responsáveis pela veracidade das informações providenciadas no ato da inscrição;

4.15 As inscrições somente serão feitas de forma *on-line*, em [www.nucaufs.com.br](http://www.nucaufs.com.br), e deverão obedecer às orientações a seguir:

#### 4.15.1 Ficha de Inscrição

1) Preencher a Ficha de Inscrição (Anexo I)

2) Inserir o *link* da plataforma em que está hospedado o vídeo inscrito (em espaço privado e com senha) e a senha de acesso, caso necessário;

4.15.2 Ao inscrever o vídeo o autor (ou autores) concorda (concordam) expressamente com os Termos do Edital e com a Cessão de Direitos para Promoção, Exibição e Difusão Cultural do Vídeo;

4.15.3. Ao se inscrever(em) o autor (ou autores) assume(m) a responsabilidade pela Declaração de Autoria e Termo de Responsabilidade sobre Uso de Imagem, Voz, Música e outros elementos contidos no respectivo vídeo.

4.15.4 O Diretor deve deter os Direitos Autorais de Imagens, trilhas sonoras, som, texto e outros elementos inseridos vídeo ou utilizar materiais de Domínio Público;

4.15.5 As inscrições serão confirmadas via e-mail do responsável registrado na ficha de inscrição;

4.15.6 Os realizadores não se responsabilizam por problemas técnicos ocorridos nas plataformas de inscrição e/ou armazenamento dos vídeos, devendo os Diretores buscar a melhor forma de realizar a inscrição dentro do prazo previsto. Para dirimir dúvidas pode ser utilizado o e-mail: [nucaufs2017@gmail.com](mailto:nucaufs2017@gmail.com).

4.16. Ao inscreverem o vídeo o autor ou os autores concordam com os termos deste edital e assumem a responsabilidade por todas as questões relativas aos direitos autorais;

#### 5. Da Comissão de Seleção:

5.1 Será constituída uma Comissão de Premiação, integrada por 05 (cinco) jurados;

5.2 A Comissão de Premiação deverá selecionar os três melhores vídeos, atribuindo-lhes a denominação: primeiro colocado, segundo colocado e terceiro colocado.

5.3 A Comissão de Premiação deverá selecionar o melhor vídeo entre os inscritos por alunos do DCOS. Nesse caso pode ou não haver coincidência com os selecionados no item 5.2.

5.4 A Comissão de Premiação poderá, caso entenda ser procedente, indicar até três menções honrosas, que receberão Diploma de Premiação na categoria menção honrosa;

5.5 Não cabe recurso da decisão da Comissão de Premiação.



FESTIVAL DO MINUTO DO DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DCOS/UFES  
 Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Tecnologia - NUCA  
 Departamento de Comunicação Social – DCOS  
 Curso de Cinema e Audiovisual

#### 6. Critérios para avaliação:

- a) adequação ao tema da edição do festival;
- b) criatividade;
- c) qualidade artística;
- d) qualidade técnica;
- e) inovação;
- f) atender ao disposto no item 4.9;

#### 7. Da Premiação:

7.1 Para a primeira edição do M1NUTO (2017/2018) o vídeo classificado em primeiro lugar receberá R\$ 1.000,00 (mil reais), oferecido pelo Patrocinador, Banese Card, pagos diretamente ao Diretor do vídeo;

7.2 Para a primeira edição do M1NUTO (2017/2018) o vídeo classificado em segundo lugar receberá R\$ 300,00 (trezentos reais), oferecido pelo Patrocinador, Banese Card, pagos diretamente ao Diretor do vídeo;

7.3 Para a primeira edição do M1NUTO (2017/2018) vídeo classificado em terceiro lugar receberá R\$ 200,00 (duzentos reais), oferecido pelo Patrocinador, Banese Card, pagos diretamente ao Diretor do vídeo;

7.4 Para a primeira edição do M1NUTO (2017/2018) vídeo classificado em primeiro lugar entre os alunos matriculados no DCOS receberá a oportunidade de realizar um Estágio Remunerado na Lamparina Animação e produção de Vídeos, por prazo e em período a ser por eles indicado por ocasião da premiação;

7.5 A Comissão de premiação poderá, a seu critério, indicar, ainda, três menções honrosas, as quais receberão certificado de premiação, expedido pelos realizadores: NUCA, DCOS e Curso de Cinema e Audiovisual.

#### 8. Dos casos omissos:

8.1 Caberá à Comissão de Premiação decidir sobre as dúvidas de interpretação e os casos omissos a este edital.