

O ethos e a dimensão autoral no cinema: apontamentos para a análise fílmica

Ethos and the autoral dimension in cinema: notes on cinematographic analysis

Ana Carolina Vilela-Ardenghi¹

Brenda Nathalie da Silva²

Resumo: O presente artigo, situado na vertente francesa de Análise do Discurso, visa a contribuir com as discussões em torno da noção de ethos no que Maingueneau chamou em seu *Variações sobre o ethos* (2020) de “ambientes infrequentes”, mais especificamente, no cinema. Trata-se aqui de apresentar notas analíticas que envolvem a noção de ethos encaixado em filmes do cineasta holandês Paul Verhoeven. Para tanto, nos debruçamos de modo mais detido sobre duas de suas personagens femininas mais polêmicas, a saber: Catherine Tramell (de *Basic Instinct*) e Michèle Leblanc (de *Elle*). Em ambos os casos, o ethos encaixado das personagens é afetado pelo próprio ethos do arqui-enunciador – assumido aqui como sendo o diretor, numa extensão do conceito proposto por Maingueneau (2020) –, especialmente por um traço que chamamos de ambiguidade.

Palavras-chave: Cinema; Paul Verhoeven; ethos encaixado; arqui-enunciador.

Abstract: This paper, written on the basis of the French Discourse Analysis, aims to contribute to the debate around the concept of ethos in what Maingueneau has recently referred as “infrequent environments”, here, more specifically, in movies. We present here analytical notes regarding the notion of embedded ethos in Paul Verhoeven’s (Dutch cineast) movies. In order to achieve that, we turn to two of his most polemic feminine characters: Catherine Tramell (from *Basic Instinct*) and Michèle Leblanc (from *Elle*). In both cases, the embedded ethos of the characters is affected by the arch-enunciator’s own ethos – we assume here the arch-enunciator as the director himself, in an extension of the concept proposed by Maingueneau (2020) –, especially by a trace we named as ambiguity.

Keywords: Cinema; Paul Verhoeven; embedded ethos; arch-enunciator.

Introdução

Nestas páginas, pretendemos lançar um olhar sobre dados provenientes do cinema, campo ainda pouco explorado em Análise do Discurso (AD). Trata-se mais de uma aproximação por meio da articulação de duas noções que nos pareceram

¹ Mestra em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente, é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). É pesquisadora do centro de pesquisa FEsTA (Fórmulas e Estereótipos: Teoria e Análise), com sede na Unicamp, e do CED (Círculo de Estudos do Discurso), com sede na UFU. Juntamente com o Prof. Dr. Lucas Martins Gama Khalil lidera o grupo Núcleo de Estudos em Análise do Discurso e Ethos (NEADE), com sede na Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3216528662192395>. OrcID: <https://orcid.org/0000-0002-0269-2990>. E-mail: vilela.ardenghi@gmail.com

² Mestra em Estudos de Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL-UFMT) e membro do Núcleo de Estudos em Análise do Discurso e Ethos (NEADE), com sede na Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0263498434640768>. E-mail: brenda_nathalie@outlook.com

especialmente produtivas: a de ethos e a de autoria. Isso porque, no cinema, a dimensão autoral parece estar profundamente imbricada com a figura do diretor. Aqui, portanto, faremos a incursão nesse campo a partir de duas obras do diretor Paul Verhoeven, olhando de modo mais detido para duas personagens femininas centrais em cada uma delas, a saber: Catherine Tramell, em *Instinto Selvagem* (*Basic Instinct*), e Michèle Leblanc, em *Elle*.

Este artigo busca contribuir com as discussões sobre o ethos, considerando especificamente a noção de ethos encaixado proposta recentemente por Maingueneau (2020), em *Variações sobre o ethos*. Trata-se de considerar as especificidades de um processo em que a materialidade verbo-visual importa e, mais que isso, implica muitas vezes a percepção dos encaixes, isto é, da relação entre um ethos que emerge da direção e que afeta em muitos casos o ethos das personagens.

Para esta empreitada, optamos por fazer algumas considerações que, ainda que breves, contribuem para situar minimamente a problemática do cinema, destacando sua relevância para a AD. Posteriormente, passamos a tratar mais detidamente sobre a questão do ethos e, por fim, apresentamos o que estamos chamando de notas analíticas, já que muitas questões – em razão de espaço – são apresentadas como resultados de processos analíticos mais complexos. Por se tratar de um dossiê voltado para desdobramentos sobre o ethos, colocamos ênfase sobre a dimensão aqui explorada, isto é, sobre o processo de encaixamento do ethos.

Cinema: um convite à AD

Não são muitos os trabalhos em AD que se dedicam ao cinema ou à linguagem cinematográfica. Encontramos artigos que analisam personagens de filmes, personalidades da mídia — inclusive a partir da noção de *ethos*³, mas não olhando para o papel exercido por aqueles que dão vida a essas personagens em um campo onde a autoria é tão debatida, e, principalmente, que olhe para tais apontamentos sem se esquecer de que a linguagem audiovisual tem, como entendemos, suas próprias especificidades, diferentemente de uma análise exclusivamente linguística. Recentemente, Paveau (2021) questionou o fato de muitos trabalhos em AD permanecerem tratando dados provenientes do universo nativo digital “desconectados”

³ A saber: ASSUNÇÃO, Carolina et al. (2013), DE SOUZA (2019), SILVA (2019).

desse espaço e, portanto, ignorando suas especificidades. Guardadas as devidas proporções, é preciso questionar igualmente a maneira como os dados fílmicos são tratados (quando objeto) na AD.

Em *A linguagem cinematográfica* (2005), Martin, Granja e António apontam como o cinema tem sua *escrita* própria, que encarna em cada realizador (ou diretor, como ele aponta), no que se costuma chamar de estilo, fazendo com que essa arte se transformasse em um meio de comunicação transmissor de ideias, valores, uma forma de propaganda, entre outros. Dessa forma, para o autor,

é o seu aspecto pouco *sistemático* que diferencia a *linguagem* cinematográfica da *língua*: as "diversas unidades significativas mínimas" não têm no seu interior "significado estável e universal" e é isso que permite classificar o cinema entre outros "conjuntos significantes", tais como "os que formam as artes ou os grandes meios de expressão culturais". Mas o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do facto de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. (MARTIN, 2005, p. 24; grifos no original).

No cinema, a significação está muito além do que está posto apenas nos diálogos entre as personagens – dimensão frequentemente supervalorizada nos estudos linguísticos. Seu sentido, ou melhor, sua linguagem, envolve aspectos como a iluminação, a escolha dos cortes, a montagem, os planos sequenciais, um jogo de câmera, a ideia de um ambiente mais aberto ou mais fechado, *close-ups* nos rostos, a escolha da trilha sonora, o ato de filmar de baixo para cima etc.

No teatro, as coordenadas espaciais do palco permanecem fixas; no cinema, a tela permanece fixa, mas as coordenadas do espaço que vemos na imagem mudam constantemente, não só de uma imagem para outra, como dentro de uma mesma imagem, graças aos deslocamentos da câmera. A câmera não só se desloca pelo espaço como o recorta. Ela filma fragmentos de espaço, que podem ser amplos (uma paisagem) ou restritos (uma mão). O tamanho do fragmento recortado depende da posição da câmera em relação ao que filma e da distância focal da lente usada. O recorte do espaço e as suas modificações de imagem para imagem tornou-se um **elemento linguístico** característico do cinema. (BERNARDET, 2017, p. 18; grifo nosso).

Embora seja questionável – precisamente de um ponto de vista linguístico – o uso do termo destacado na citação acima, entendemos que é, de fato, preciso considerar

esses elementos todos como próprios da linguagem cinematográfica. Sendo assim, segundo Martin, Granja e António (2005), a imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa e, talvez por esse motivo, análises cinematográficas por uma perspectiva linguística sejam tão escassas. A análise de filmes a partir do mirante da AD de linha francesa é, como apontado, ainda um terreno muito pouco explorado pelos pesquisadores.

Ao analisar um filme ou outra mídia audiovisual, é importante, portanto, atentar para os elementos capazes de produzir sentido naquele campo. No caso do cinema, primeiro é preciso delimitar os trechos que serão analisados com base no objeto selecionado; mesmo se formos olhar para um filme como um todo – como foi o caso alhures (SILVA, 2022) – é preciso pensar em sequências-chave na obra.

Há, assim, diversos elementos audiovisuais sobre os quais o analista pode se debruçar, já que temos os visuais enquanto elementos de cena (objetos, cenário, personagens, etc); a maneira com que ocorre a composição dos planos (enquadramento, angulação, profundidade de campo); os movimentos de câmera; o uso da trilha sonora e a relação de som e imagem. Ao trabalharmos com aspectos narrativos e discursivos, consideramos os aspectos técnicos na medida em que eles também produzem sentido. Afinal, como adverte Debray (2000, p. 62):

A “coisa a ser comunicada” não existe antes e independente daquele que a comunica e daquele a quem é comunicada. Emissor e receptor são modificados, interiormente, pela mensagem que trocam entre si; além disso, **a própria mensagem é modificada pelo fato de circular do modo como circula.** (grifo nosso).

Ou, nas palavras de Maingueneau (2006, p. 212), “a maneira como o texto se institui materialmente é parte integrante do seu sentido”. Em relação à câmera, para darmos um exemplo, segundo Jullier & Marie (2012), o ponto de vista em uma obra nunca será neutro, pois o olhar escolhido irá sempre acarretar efeitos de sentido na compreensão e engajamento do público em relação ao filme.

Neste artigo, apresentaremos mais adiante análises de dois filmes de Verhoeven a fim de sustentar que o ethos que atribuímos ao diretor é responsável também por “representar” o ethos de suas personagens – em especial duas delas –, mostrando impactos da figura do diretor, assumido como uma instância no processo de

encaixamento do ethos, nos efeitos gerados na obra e nas personagens. Para tratar das questões mais diretamente ligadas ao ethos, passemos ao próximo tópico.

O ethos encaixado e os dados filmicos

Iniciemos por uma citação um tanto longa de Maingueneau (2010a), mas que, como entendemos, introduz a temática do ethos de modo a sintetizar, em alguma medida, um certo conjunto de questões aí envolvidas:

O ethos discursivo é coextensivo a toda enunciação: o destinatário é necessariamente levado a construir uma representação do locutor, que este último tenta controlar, mais ou menos conscientemente e de maneira bastante variável, segundo os gêneros de discurso. A problemática que desenvolvi a partir dos anos 1980 (Maingueneau, 1984, 1999, 2002) visa articular corpo e discurso, para além de uma oposição empírica entre oral e escrito. Sendo assim, algo da ordem da experiência sensível se opera no processo de comunicação verbal. A instância subjetiva que emerge da enunciação implica uma “voz”, associada a um “corpo enunciante” especificado sócio-historicamente: uma maneira de circular, uma disciplina tácita do corpo que o destinatário constrói apoiando-se num conjunto difuso de estereótipos, avaliados positiva ou negativamente. O discurso, através da leitura ou da audição, faz com que o destinatário partilhe de certo movimento do corpo, em um processo de “incorporação” que implica certo “mundo ético”, associado a comportamentos estereotípicos. Assim, o “conteúdo” do enunciado suscita adesão por meio de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser. (MAINGUENEAU, 2010a, p. 79-80).

Tendo caminhado da transposição do quadro da retórica para uma noção assumida no interior da AD, o ethos está longe de ser uma categoria, digamos, estável. Na verdade, ao mesmo tempo que é amplamente utilizada por analistas, é também alvo de discussões acerca do que se pode chamar uma certa “volatilidade” do conceito⁴. É, aliás, o próprio Maingueneau quem reconhece que a categoria de ethos não pode ser pensada da mesma forma para todos os tipos de texto; e vai além: para ele, na maior parte dos trabalhos sobre ethos é como “se sua identificação estivesse evidente” (MAINGUENEAU, 2018, p. 323), e isso acontece pelo tipo de *corpora* frequentemente visitados: científicos, publicitários, literários, políticos... E não é outra a razão que o motiva

⁴ A esse respeito, vide Auchlin (2000), Maingueneau (2018).

em sua mais recente empreitada acerca do tema: em *Variações sobre o ethos*, o autor privilegia análises e reflexões em torno do que chama de “ambientes infrequentes”, visando, com isso, refinar a noção.

Na busca por esse refinamento, Maingueneau (2020) propõe destrinchar o ethos em três dimensões, a fim de descrever melhor os elementos que atuam no processo de sua emergência, a saber:

- 1) a dimensão “categorial” abrange tanto os papéis discursivos quanto os estatutos extradiscursivos. Os primeiros estão ligados à atividade de fala e, portanto, à cena genérica: animador, narrador, pregador... Os segundos podem ser de naturezas muito variadas: pai de família, funcionário, médico, camponês, americano, solteiro, estudante... etc.
- 2) a dimensão “experencial” do ethos recobre as caracterizações sociopsicológicas estereotípicas: bom senso, agressividade, lentidão, estupidez, originalidade, mansidão...
- 3) a dimensão “ideológica” remete a posicionamentos. No campo político: feminista, esquerdista, conservador ou anticlerical...; no campo literário: romântico ou naturalista... etc. (MAINGUENEAU, 2020, p. 25).

Vale destacar que Maingueneau salienta a forte interação entre as três dimensões, exemplificando a partir da figura do camponês (traço pertencente à dimensão categorial) que pode ter afinidades estereotipadas com o bom senso (dimensão experencial) e o conservadorismo (traço da dimensão ideológica); ou o cabeleireiro ou o criador de moda (categorial) que fazem alusão a um comportamento efeminado (experencial) (MAINGUENEAU, 2018, p. 322). Ainda segundo o autor, há uma certa filtragem drástica por parte dos analistas em relação aos elementos que eles julgam serem pertinentes e relevantes baseados no gênero e tipo de discurso escolhidos:

quando se trata de estudar anúncios de sites de relacionamento, são privilegiados inevitavelmente os predicados de ordem psicológica ou comportamental (culto, esportivo, simples...) colocando-os em relação com o *status*: parisiense, solteiro, aposentado... Por outro lado, quando se trata do gênero político eleitoral, o analista vai privilegiar primeiramente os predicados que dizem respeito ao posicionamento ideológico (de direita, pro-europeu, anarquista...) e os predicados psicológicos pertinentes (competência, autoridade, honestidade, coragem...). (MAINGUENEAU, 2018, p. 323).

A importância do ethos parece estar relacionada, como aponta Maingueneau (2008), às mudanças que dizem respeito ao exercício da palavra publicamente proferida,

em especial, como ele próprio destaca, “com a pressão das mídias audiovisuais e da publicidade” (MAINGUENEAU, 2008, p. 11). E, nesse processo, é preciso lidar com “ambientes” nos quais o processo de incorporação⁵, mencionado na citação que abre este tópico, processa-se de maneira peculiar.

Um dos “ambientes” destacados pelo autor é o teatro, onde temos em funcionamento um *ethos* encaixado, isto é, “quando uma enunciação está representada numa outra” (MAINGUENEAU, 2020, p. 48). É o que ocorre, ele exemplifica, entre um narrador e os personagens de um romance, em que aquele funcionaria como um *ethos* “representante” e estes como “representados”. De maneira mais detida, ele destaca algumas particularidades desse fenômeno no caso do teatro – que é, em uma sociedade como a nossa, de alcance bastante mais limitado que o cinema, para um fenômeno mais amplo, ou as novelas, para um caso mais local, por exemplo. Em todo caso, partiremos delas para chegar ao cinema.

Inicialmente, é importante considerar que, longe do escrito, no caso do teatro – como também do cinema – “o espectador percebe na cena verdadeiros corpos falantes impondo a própria presença” (MAINGUENEAU, 2020, p. 48), de modo que não se trata do mesmo processo de incorporação centrado na figura de um *leitor* a quem caberia a construção do fiador “com todas as incertezas que isso acarreta” (MAINGUENEAU, 2020, p. 48-49).

No caso do teatro, Maingueneau aponta ainda ser necessário considerar, no bojo do processo, a figura de um “arquienunciador”, o próprio dramaturgo: ainda que ele não “fale” (no sentido usual do termo) na obra propriamente dita, é possível atribuir-lhe um *ethos*, especialmente consideradas as dimensões experiencial e ideológica (“vivo”, “irônico”, “sóbrio”, “clássico”, “naturalista” são alguns dos exemplos do próprio autor). Em suma, “o arquienunciador mostra obliquamente seu *ethos*, mas não fala” (MAINGUENEAU, 2020, p. 60). A emergência de tal *ethos*, contudo, é variável, já que muitos dramaturgos privilegiam a fala dos personagens em função de suas

⁵ Não iremos aqui esmiuçar a questão, que, como já dito, é recorrentemente tratada em uma série de trabalhos sobre o *ethos*. Mas, para fins didáticos, vale esclarecer sumariamente que tal processo envolve três dimensões que constituem o que Maingueneau concebe como sendo uma noção “encarnada” do *ethos*: i) a enunciação da obra confere uma “corporalidade” ao fiador, ela lhe dá corpo; ii) o destinatário *incorpora*, assimila assim um conjunto de esquemas correspondentes a uma maneira específica de se relacionar como mundo habitando seu próprio corpo; iii) essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso.

características sociais (homem, mulher, operário, médico...) e nesses casos, portanto, “o espectador não tem acesso direto ao ethos do autor” (MAINGUENEAU, 2020, p. 49).

No que tange ao cinema, no entanto, é a figura do diretor que assume importância proeminente – inclusive se pensarmos em termos de crítica: falar em “cinema autoral” é usualmente referir-se à direção. No teatro, a presença do diretor também interfere no ethos tanto do dramaturgo quanto dos personagens, pois serão suas escolhas técnicas que definirão a montagem da peça. No cinema, por outro lado, a figura do diretor acaba se sobressaindo às outras, mesmo sabendo que a realização de um filme é uma obra conjunta em que trabalham roteiristas, operadores de câmera, diretores de fotografia... Nesse sentido, perguntamo-nos se seria possível esse tipo de associação, se ela seria produtiva do ponto de vista analítico. E é precisamente nesse ponto que situamos as análises a seguir.

Tramell e Leblanc: o ethos representado na obra de Paul Verhoeven

O diretor holandês Paul Verhoeven se tornou conhecido principalmente por seus filmes polêmicos e pela maneira peculiar com que aborda questões como violência e sexo. Sua filmografia pode ser dividida entre suas fases holandesa, hollywoodiana – momento em que alcançou fama mundial –, e seu retorno para a Europa a partir dos anos 2000. Dentre seus filmes mais conhecidos do grande público, destacamos *Turkish Delight* (1973), *The 4th Man* (1983), *Robocop* (1987), *Total Recall* (1990), *Basic Instinct* (1992), *Showgirls* (1995) e, mais recentemente, *Elle* (2016).

Tendo crescido em uma Holanda ocupada pelos nazistas, Verhoeven sempre reiterou o impacto que a guerra teve em sua vida e o fato de ter se tornado um diretor de cinema, conforme visto no livro de Margaret Barton-Fumo, intitulado *Paul Verhoeven: Interviews* (2016). Esse fato, segundo ele próprio, foi um dos elementos-chave para que ele pudesse compreender que certos temas, como o sexo e a violência, só poderiam ser retratados no cinema por um viés considerado realista e humano. Vejamos:

Em relação à violência, acho que todos nós estamos marcados por certas coisas que vimos. Quando mostro violência, geralmente aparece de uma forma ou de outra como visões das quais não consigo escapar. Mas não sou moralista, nem quero ser. Acho que devemos ser objetivos e admitir que faz parte da nossa natureza ser fascinado pela violência. Nos filmes, o truque usual é atrair o espectador para o

lado do herói para que ele goste dele e apoie seu uso de violência — basta olhar para *Rambo*! Isso é algo que eu queria evitar.⁶ (BARTON-FUMO, 2016, p. 90; tradução nossa).

Ao mesmo tempo, há um certo paradoxo em relação ao trabalho de Verhoeven, como se pode notar em sua fortuna crítica. Tomando como base principalmente as entrevistas no já mencionado livro, a questão do realismo do diretor é recorrente enquanto uma possível marca autoral de sua filmografia. Entretanto, ao mesmo tempo em que há uma ênfase sobre esse real, percebemos também que, no caso de algumas de suas obras, um dos pontos de atrito seria justamente o fato de suas personagens femininas serem supostamente **irreais** e apenas uma **fantasia** da mente masculina. Como podemos ter um diretor cujo trabalho sempre preze pelo que é realista, e ao mesmo tempo ter personagens que seriam inverossímeis? Essa questão será aqui respondida a partir de um traço central: a ambiguidade.

Dentre os inúmeros filmes presentes em uma filmografia tão polêmica e singular, o primeiro escolhido para nossas análises é *Basic Instinct*, ou “Instinto Selvagem”, lançado em 1992. O longa narra a história de um detetive chamado Nick Curran (Michael Douglas) que, ao investigar o violento assassinato de uma antiga estrela do rock, acaba tendo seu caminho cruzado com o de Catherine Tramell (Sharon Stone), ex-namorada do morto, e que eventualmente acaba não apenas se tornando a principal suspeita, mas também a obsessão de Nick. Incapaz de resistir ao charme dessa mulher, Nick se envolve com aquela que pode levá-lo a sua própria morte. Mais do que um filme sobre uma “cruzada de pernas”⁷, ao analisarmos a construção da personagem de Stone, encontramos alguns elementos que se destacam e convergem para aquilo que Maingueneau entende como encaixamento do ethos que, nesse caso, surge via direção. Ou seja, é o ethos de um arquiênunciador que irá atuar como representante do ethos da personagem (representado).

Basic Instinct é considerado um filme *neo-noir*, isto é, que se apoia em uma certa estética característica do período clássico do cinema americano, décadas de 1940/50. Resumidamente, Nogueira (2010) entende o gênero *noir* – do francês, negro – como uma

⁶ No original: “Concerning violence, I think we are all marked by certain things that we have seen. When I show violence, it most often appears in one form or another as visions that I am unable to escape. But I’m not a moralist, nor do I want to be one. I think we should be objective and admit that it is part of our nature to be fascinated by violence. In movies, the usual trick is to lure the spectator over to the hero’s side so that he will like him and support his use of violence—just look at Rambo! That’s something that I wanted to avoid”.

⁷ Na memorável cena do interrogatório em que Tramell está de vestido e sem calcinha.

categoria de filmes, muitas vezes policiais ou de gângsters, fortemente influenciado pelo expressionismo alemão. Tem-se a iluminação preta e branca característica que contrasta com as temáticas abordadas nos filmes desse gênero.

Ainda de acordo com Nogueira (2010), a iluminação preta e branca contrastada com as características expressionistas funcionam, de algum modo, como uma metáfora do universo social e moral que caracterizava estas histórias:

a traição, o crime, o cinismo, o pessimismo, a fatalidade, o ciúme, a tragédia são alguns dos temas recorrentes nestas narrativas de enredo muitas vezes bastante cifrado. O lado sombrio das personagens torna-se, ironicamente, através deste jogo de penumbras, o seu lado mais exposto e, paradoxalmente, transparente. Alguns arquétipos que neste gênero podemos encontrar são o herói (ou, melhor dito, o anti-herói, indeciso entre o bem e o mal), atormentado por uma culpa devoradora, em busca de redenção, mas enredado numa qualquer trama que só agudiza o seu cinismo, a sua solidão, o seu desencanto e, nas (sic) mais das vezes, a sua perdição, com a sua gabardina, fato e chapéu inconfundíveis. (NOGUEIRA, 2010, p. 33).

Como alguns exemplos de filmes *noir*, podemos citar *Double Indemnity* (1944) e *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder; *Mildred Pierce* (1945), de Michael Curtiz; e *Gilda* (1946), de Charles Vidor. No entanto, apesar do aparente declínio, Nogueira (2010) salienta que a sua influência ainda se perpetua na atualidade, sendo recorrente a criação de obras que citam ou homenageiam os *noir* clássicos, e esses filmes são comumente chamados de *neo-noir*, subgênero constituído por obras como *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, *Blue Velvet* (1986), de David Lynch, *Se7en* (1995), de David Fincher, e o próprio *Basic Instinct*, de Verhoeven.

Já em Tramell, encontramos a figura da musa sedutora, que tem, enquanto lado obscuro, a **femme fatale**, ou **mulher fatal**:

A dama sombria, a mulher aranha, a malvada sedutora que tenta o homem e provoca sua destruição está entre os temas mais antigos da arte, literatura, mitologia e religião na cultura ocidental. Ela é tão velha quanto Eva e tão atual quanto os filmes, histórias em quadrinhos e romances baratos de hoje.⁸ (PLACE, 1998, p. 47 apud HANSON; O'RAWE, 2010; tradução nossa).

⁸ No original: The dark lady, the spider woman, the evil seductress who tempts man and brings about his destruction is among the oldest themes of art, literature, mythology and religion in western culture. She is as old as Eve, and as current as today's movies, comic books and dime novels.

Quando Catherine é, de fato, apresentada para o espectador, vemos uma mulher que aparenta ter seus trinta e poucos anos e, além dos cabelos loiros, tem olhos azuis. Uma beleza “afrodítica”.

Em relação à direção de Verhoeven, o primeiro elemento que iremos destacar é a influência de *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock. Nas obras deste último, as personagens femininas têm um papel mais passivo em comparação aos personagens masculinos, porque são eles que controlam a narrativa e as têm enquanto objeto de seu desejo *voyer*. No caso de *Vertigo*, o olhar de John Ferguson (James Stewart) sobre Judy e Madeleine (Kim Novak) é sempre recebido de forma passiva por ela, que nunca direciona seu olhar para aquele que a objetifica. Kaplan e Pessoa (1995), em *A mulher e o cinema*, ao falarem sobre o olhar masculino presente na sétima arte, ou *male gaze*, destaca que teríamos a presença de três visões distintas: dentro do próprio texto, de maneira diegética, homens olham para mulheres, que se tornam objetos do olhar; o espectador, agora de forma extra diegética, é levado a identificar-se com esse olhar masculino a objetificar a personagem feminina em tela; e, por fim, o “olhar” original da câmera no momento das filmagens (KAPLAN; PESSOA, 1995, p. 33). No entanto, há situações em que esse olhar será respondido, mas não terá o mesmo poder de ação, pois não há nele o mesmo poder aniquilatório que se encontra no masculino.

Aqui, Stone se torna o objeto do fascínio não apenas do personagem de Douglas, mas também do público. Na famosa cena do interrogatório, Catherine é colocada ao centro como se fosse um espetáculo a ser assistido, enquanto os homens estão sentados em um ambiente mais escuro a observando. Tudo na *mise-en-scène* sugere que Catherine está sendo colocada em exibição nesse momento, em uma analogia à própria presença cinematográfica feminina. De acordo com Murray (2019), ela está lá para a visão daqueles homens da mesma forma que está para nós enquanto espectadores e a própria organização das cadeiras em oposição a Tramell imita nossa posição voyeurística enquanto espectadores de cinema. Entretanto, Catherine tem consciência desse olhar masculino que a persegue, e ela responde não apenas olhando diretamente para os homens dentro da narrativa, mas para os que estão fora, quebrando a quarta parede⁹. É

⁹ A quarta parede se trata de uma divisão imaginária que separa o ator (seja no teatro, cinema ou TV) da plateia. Ao quebrá-la, ele passa a interagir diretamente com o público, que, no caso de mídias audiovisuais, se dá no momento em que o ator olha diretamente para a câmera.

possível afirmar que, nesse caso, o olhar da personagem tem, de fato, um poder de aniquilação pois, se ela mata conforme seus livros, ela controla a narrativa.

É preciso também destacar o papel que a trilha sonora tem na construção do efeito de sentido da obra: composta por Jerry Goldsmith, que já havia trabalhado anteriormente com Verhoeven em *Total Recall*, e para quem as trilhas dizem respeito não ao que a audiência está vendo em cena, mas ao que deveriam sentir¹⁰. Na primeira cena de sexo entre Tramell e Curran, cena essa que valeria uma análise pormenorizada, evoca-se, ao mesmo tempo, uma memória visual e sonora da cena que abre o filme, isto é, uma cena que terminou em morte. Então é curioso como uma cena relativamente longa e explícita de sexo (a de Nick e Catherine) cause cada vez mais incômodo – e não excitação – conforme ela se encaminha para o gozo, o que decorre essencialmente da composição de Goldsmith. A cena mostra uma coisa, mas a trilha diz outra. Trata-se de uma composição típica de um *thriller*, mas inserida em um momento que não deveria, supostamente, causar desconforto.

Para o *podcast Papo de Trilha* (2021)¹¹, as composições de Goldsmith se encontram na mesma encruzilhada ambígua que se faz presente ao longo de toda a obra. De acordo com a referida análise, a faixa inicial – bem como aquelas feitas para a personagem de Stone – é um tema sedutor e de feitiço, mas há uma dose de perigo que não se resolve e se desvanece no ar, ao contrário do tema másculo feito para Curran. Nessas composições utilizadas durante as cenas de sexo, Goldsmith diminui a tensão temporariamente quando Catherine amarra os pulsos de seus parceiros e a aumenta novamente até o ponto em que o orgasmo é atingido, e, na sequência, ocorre a morte. O *podcast* aponta como ele criou uma orquestra para esses momentos como se pudéssemos ouvir o picador de gelo atingindo a pele da vítima, e isso seria a versão própria do compositor para “as estacadas [sic] de violino de Bernard Herrmann em *Psicose*”.

Outro ponto de destaque é o elemento linguístico presente na obra. Nos antigos *noir*, as mulheres fatais – em razão da própria época e dos códigos de censura – precisavam ser implícitas e metafóricas em seus jogos de sedução, mas Tramell é

¹⁰ Blonde Poison - The Making of Basic Instinct. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7wKjPUmaAoQ&ab_channel=FilmMusicComposer>. Acesso em: 17 dez. 2022.

¹¹ Ep 50: Trilhas de filmes noir – parte 2. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/7Lj19eqMT4o9wMEBbK3hX1?si=b01869a498404efc>>. Acesso em: 21 mai. 2022.

totalmente o oposto: ela é direta e explícita, brutalmente honesta. A personagem não é obscena na maneira com que se porta ou se veste, pois, ao longo do filme, Catherine usa vestimentas que fogem a um possível estereótipo da mulher fatal que usaria roupas muito decotadas, justas ou vivas como vermelho ou preto. Ela é elegante e sofisticada, mas a sua *fala* é obscena.

Em *O Discurso Pornográfico* (2010b), Maingueneau explica que a obscenidade é uma maneira imemorial e universal de dizer a sexualidade. Nas palavras do autor,

sua finalidade não é, em primeiro lugar, a representação precisa de atividades sexuais, mas sua evocação transgressiva em situações bem particulares. Ela se baseia em um patrimônio partilhado pelos membros de uma mesma comunidade cultural. Suas práticas radicalmente conviviais, fundadas em uma convivência, enraízam-se na oralidade. (MAINGUENEAU, 2010b, p. 25).

A oralidade obscena evoca outra oralidade e, ao se relatar uma história igualmente dita obscena, o narrador também dá prazer ao seu narratário, posto assim em posição de avaliador da qualidade de enunciação tendenciosa (MAINGUENEAU, 2010b, p. 27). Ironicamente, em um filme cuja narrativa é a de que Catherine seja, sim, uma assassina sanguinária, mas que tenta provar o contrário, a personagem de Stone, quando conversa com homens e conta sobre sua própria vida, nunca foge das perguntas e sempre as responde de maneira, digamos, gráfica:

Eu não estava namorando ele, eu estava **fodendo** ele; Eu gostava de **foder** com ele; Você já **fodeu** com cocaína, Nick? É legal; Eu gostava de fazer **sexo** com ele. Ele não tinha medo de experimentar. Eu gosto de homens assim. Homens que me dão prazer. Ele me deu muito prazer.¹² (BASIC INSTINCT, 1992, tradução nossa).

Sua fala — bem como seu corpo — é usada como uma forma de performance sexual e suas experiências sexuais se tornam um espetáculo por si só. Kronka (2008), ao debruçar-se sobre o ethos do homem-nu na imprensa homo-erótica, analisa o uso de expressões chulas para se referir aos órgãos sexuais e ao ato em si. Linguística e discursivamente, para a autora, o uso do termo **foder** para se referir ao sexo “sugere uma agressividade por parte dos homens que participam dessas relações, eliminando

¹² No original: I wasn't dating him, I was *fucking* him; I liked *fucking* him; Have you ever *fucked* on cocaine, Nick? It's nice; I liked having sex with him. He wasn't afraid of experimenting. I like men like that. Men who give me pleasure. He gave me a lot of pleasure. (grifo nosso).

qualquer hipótese de fragilidade desses corpos” e assim evoca-se o lugar comum que relaciona potência, força e masculinidade (KRONKA, 2008, p. 160). Além disso, a escolha lexical remete a relações animais e instintivas, que só um “corpo potente seria capaz de suportar”.

Nas falas de Tramell vê-se, então, a mobilização de traços *tipicamente* masculinos em uma mulher. Quando Catherine usa o termo “foder”, ela está dizendo que sexo para ela é desprovido de afetos; buscando o prazer, de forma pura e simples. O ethos que emerge é, assim como demonstrado por Kronka (2008), de agressividade, de um enunciador com uma corporeidade potente — e, em certa medida, quase animalesco (SILVA, 2022). Tramell recusa para si o estereótipo da feminilidade e fragilidade no sexo. É interessante também que em momento algum Catherine diga que “foi fodida”, ou que “gosta de ser”, mas sim que “ela estava fodendo” o antigo namorado, e que “ela gostava de foder ele”: é ela quem comanda o ato e não quem sofre a ação. Uma mulher pode dizer que deseja ser fodida ou que gosta de foder com terceiros, com todas as conotações que o termo carrega, mas nossos valores sociais e morais não permitem que tais obscenidades sejam ditas em público por uma mulher, sendo reservado apenas para as quatro paredes. No entanto, Catherine faz isso diante dos espectadores.

Como analisam Sully (2010) e Stables (1998), a ameaça da mulher fatal no gênero *noir* está precisamente no fato de ela estabelecer um poder sobre os homens utilizando qualidades e características ditas como masculinas, e mesmo *Basic Instinct* não pertencendo ao período clássico do cinema, nem sendo propriamente um *noir*, Catherine surge para representar os medos e inseguranças masculinas daquela década. Ao fazer tais escolhas lexicais, a personagem deliberadamente constrange todos os homens ao seu redor com sua sexualidade intimidadora e honestidade explícita e, conseqüentemente, assim ela os domina.

Mas se o texto poderia nos levar a visualizar a personagem enquanto uma mulher promíscua ou vulgar, a construção visual e a personalidade de Catherine, como já mencionado anteriormente, quebra esse pré-conceito de forma irônica, pois temos uma mulher elegante e com dinheiro proferindo palavras chulas, menos refinadas.

Em relação ao ethos propriamente dito, partindo das dimensões propostas por Maingueneau, podemos mencionar o traço da dissimulação e o que associam a ela, bem como seu papel enquanto mulher. Temos também o mundo ético dos autores de livros de que participa a personagem, em oposição a outra personagem também de *Basic*

Instinct; Beth Garner (Jeanne Tripplehorn), que é o anti-*ethos* de Catherine. Enquanto Beth faz com que pensemos nos estereótipos associados ao mundo dos funcionários burocratas, honestos e racionais dentro das instituições policiais – assim como o universo mais tipicamente feminino –, Tramell pertence ao mundo dos escritores.

Sobre o arquétipo da mulher fatal, vemos em Tramell a sedução, o perigo e a associação de sexo à morte. Catherine usa seu corpo como performance e atrai tanto homens como mulheres. Catherine é uma mulher bissexual e, além disso, na forma com que se porta e faz sexo, transita entre o feminino e o masculino, mas Nick a subestima.

Em relação à iluminação – aspecto fortemente ligado à direção, ou seja, ao arqui-enunciador –, há, paradoxalmente, já que se trata de um *neo-noir*, cores claras e cores quentes. Há também a “dúvida” em relação a quem é a assassina, pois o longa tenta constantemente fazer o público duvidar do que vê. Outro ponto a se destacar é o final “típico” do diretor, isto é, falsamente otimista. Inicialmente, pode-se pensar que Catherine também foi aniquilada ao não matar Nick e ficar com ele, mas o filme se encerra com um picador de gelo embaixo da cama. Catherine irá matar Nick, pois ele não acabou com seu instinto assassino, a questão é quando ela o fará, e apenas o público sabe disso. Em um filme que, segundo o próprio Verhoeven, seria uma releitura de *Vertigo*, ao final da narrativa não vemos Catherine ter o mesmo destino que Madeleine (Kim Novak) teve ao ser confrontada por John Ferguson (James Stewart) pela última vez. A primeira caiu para sua morte, enquanto a segunda continua viva e livre para matar novamente.

Podemos dizer que Verhoeven, ao longo de pouco mais de duas horas, fez uma obra que transita entre o chulo e obsceno, além de estruturar-se na própria subversão do gênero *noir* e na construção de uma *femme fatale* nesse contexto de ruptura. Essa dupla possibilidade de leituras foi evidenciada anteriormente conforme as diferentes críticas feitas a *Basic Instinct* ao longo dos anos, porém percebemos que essa ambiguidade, ainda que não tão explícita em alguns momentos, se materializa em diferentes níveis durante toda a narrativa, mas de forma que todos eles voltem para Tramell e na maneira com que o *ethos* dessa mulher fatal emerge na obra: as roupas da personagem que fazem um contraponto à figura da *femme fatale*; seu modo obsceno de falar que contrasta sua classe social elevada; sua sexualidade e performance sexual; a iluminação clara em um filme dito *noir*; a trilha sonora que nos revela algo que o filme às vezes tenta esconder; e a própria “dúvida” acerca da assassina (embora se saiba desde a primeira cena!). Essas questões aqui apontadas fazem-nos sugerir um traço autoral em Verhoeven, a saber: a

ambiguidade. Essa ambiguidade também abarca, por meio do encaixamento de ethos de que falamos no tópico anterior, a própria construção do ethos da personagem de Stone sobretudo. Mas esse traço – se formos, de fato, assumi-lo como autoral do cinema de Verhoeven – não pode se manifestar apenas aí. Nesse sentido, passamos a seguir a tratar de *Elle*, filme que marca um retorno do autor aos filmes em língua que não o inglês, no caso, é o francês, como indicia o próprio título.

Tão ou mais polêmico que muitos dos filmes anteriores do diretor, *Elle* narra a história de Michèle Leblanc (Isabelle Huppert), sócia-proprietária de uma empresa de videogames, que um dia é atacada por um homem mascarado em sua casa. *Elle* se inicia com o estupro da personagem principal em sua própria casa por um homem desconhecido. Um tema polêmico e espinhoso para muitos e, por esse e tantos outros motivos, Verhoeven não encontrou de início, segundo afirma em entrevistas, novamente, nenhuma atriz “corajosa o suficiente” para participar do projeto, além de perceber que essa narrativa “jamais poderia ter sido feita nos Estados Unidos”.

Michèle é uma personagem (mulher) de difícil categorização, pois toda sua construção é feita evitando que a personagem possa vir a ser colocada em uma simples “caixinha”, e isso se deve, conforme entendemos/defendemos, tanto pela atuação “silenciosa”¹³ de Isabelle Huppert, quanto pela direção de Verhoeven. No romance *Oh...* de Philippe Djian — livro no qual se baseia o roteiro de *Elle* —, o leitor consegue ter mais indícios da psique da personagem pelo fato de Michèle ser, ela própria, a narradora. Conseguimos entender por que certas escolhas foram feitas e não outras, bem como o impacto que alguns eventos tiveram em sua vida. No entanto, ao adaptar o romance de Djian para o cinema, David Burke retirou do roteiro esses elementos e transformou Michèle em uma outra personagem, agora mais ambígua e silenciosa.

Se em *Basic Instinct* essa ambiguidade se fazia presente em inúmeros níveis narrativos, como buscamos demonstrar nas análises precedentes, em *Elle* essa ambiguidade é o que constitui a personagem. Um dos fatores mais polêmicos no filme diz respeito à maneira com que Michèle reage ao seu próprio estupro: há uma recusa constante em se colocar como vítima e muito se deve aos próprios estereótipos e noções que temos sobre o que é ser vítima de abuso sexual, ou à própria ideia da “vítima perfeita”, o estereótipo da mulher honesta que, segundo Almeida (2017), resistiu ao ataque e que não conhecia seu agressor. O que foge disso, ainda de acordo com a autora, faz com

¹³ Informação verbal fornecida pela jornalista e cineasta Uliane Tatit, em 24 abr. 2022.

que a mulher passe de **vítima** a **responsável** pela violência sofrida. Outras noções que temos em relação à vítima seria uma mudança no seu comportamento, o receio de toques ou contatos íntimos, tristeza, choro e vontade de evitar interações sociais. Pode-se dizer que todos os itens acima fazem parte do mundo ético da vítima, mas Michèle foge a todos eles. Ela não reage da maneira esperada a seu próprio estupro, e, principalmente, de forma consciente e consensual faz sexo com seu estuprador. Ou seja, ela não é a vítima que imaginamos como sociedade.... Michèle foge a tudo isso e, talvez por isso mesmo, o filme se torne um problema. No entanto, de acordo com o diretor, *Elle* não se propôs a ser um filme sobre todas as vítimas, e sim sobre essa mulher: ela.

Segundo Murray (2019), Verhoeven representa as mulheres em *Elle* não enquanto seres frágeis e flexíveis, mas, diferentemente dos personagens masculinos, como agentes cansados que conhecem não apenas vantagens em se concordar com o patriarcado, mas também as desvantagens ao resisti-lo. Murray (2019) destaca o momento em que Michele se masturba olhando Patrick e argumenta que as personagens femininas em *Elle* – e podemos dizer o mesmo sobre *Basic Instinct* – são agentes sexuais e buscam a satisfação de seus próprios desejos.

É, portanto, uma “inversão particularmente não convencional do voyeurismo masculino” (MURRAY, 2019). Dessa forma, ela o quer e ela o persegue agressivamente. Através do uso de um binóculo, o público se posiciona com o ponto de vista de Michèle e, por ela estar sexualizando Patrick, o público também o vê como um objeto sexual (MURRAY, 2019, p. 119; tradução nossa). Assim como mostrado anteriormente sobre o *male gaze* em *Basic Instinct*, aqui a recepção de Michèle também não será passiva: Catherine Tramell tinha consciência desse olhar dentro e fora da narrativa, e Michèle também, pois o subverte e o direciona para o homem que **ela** objetifica.

A autora defende que, como em outros filmes de Verhoeven, e diferentemente do padrão de Hollywood, ele apresenta protagonistas femininas fortes (sujeitos, não objetos) que têm objetivos e interesses além do casamento e/ou maternidade. Elas não são apenas “colírio para os olhos do olhar masculino, e presentes apenas para alimentar os apetites sexuais desses personagens” (MURRAY, 2019, p. 119; tradução nossa).

Também em *Elle*, a trilha sonora merece algumas observações. Pode ser descrita, de modo geral, como um tanto sombria, com bastante utilização de graves e com diversos momentos que intercalam “silêncios”, alternados com a presença marcante de violinos e harpas, que contribuem para a criação de uma aura de mistério e suspense. Há também

quem aponte que a trilha sirva de “contraponto ao próprio diretor”, já que “se ele é excessivo, ela é contida e elegante” (*podcast Papo de Trilha*, 2020).

A emergência do *ethos* em *Elle*, portanto, revela-se um processo intrincado que deve ser analisado na perspectiva do encaixamento, já que em sendo precisamente o traço da ambiguidade o característico do trabalho do diretor – assumido aqui como arquienuciador – que estará associado ao *ethos* da personagem de Huppert. Em outras palavras: se não podemos colocar Leblanc em uma “caixinha”, no sentido de que ela evoca uma multiplicidade de traços, dentre os quais dois são até mesmo difíceis de se apontar qual (ou quais) se sobressaem, tampouco os estereótipos associados a esses traços são evocados de modo “transparente”. Os mundos éticos não são aqueles que poderíamos assumir de pronto como sendo o do empresariado feminino ou o das vítimas: a empresária que incentiva, em boa medida, a violência misógina através de seus jogos e a vítima que não se deixa ocupar tal lugar. A ambiguidade que constitui a personagem como um todo manifesta-se, na superfície, justamente por esse jogo de contradições em sua incorporação, como, por exemplo, a recusa não apenas aos traços associados a vítimas de abuso, mas também em ser vista e entendida como tal, ainda que isso não a torne menos vítima simplesmente por se negar a emular tais estereótipos — a vítima de abuso sexual que age de maneira “desajustada” (no sentido de PAVEAU, 2015) ao que se espera de alguém que foi estuprada. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que esses estereótipos evocam o *ethos* de uma mulher que é frágil e vulnerável.

Não nos parece que isso torne Michèle uma caricatura, ou que sequer *Elle* se torne uma obra que reforça noções fetichistas, mas, sim, que Michèle não é uma personagem agradável de se ver, pois ela vai contra noções morais tomadas como universais. Trata-se de uma personagem cujo *ethos* é, por excelência, ambíguo, mas com uma construção extremamente verossímil. Vale dizer, contudo, que o estupro em questão não é retratado de forma “positiva” (ou mesmo esteticamente “plástica”), mas os sentidos constituídos no filme fazem os papéis de vítima e algoz se apresentarem de maneira ambígua: ela gostou?, há algum fetiche por parte dela?, ele estava “jogando” com ela? Essas questões não são inadequadas ao filme, ainda que não possam ser respondidas de modo peremptório.

Ao voltarmos nosso olhar para a figura do arquienuciador e o encaixamento do *ethos*, nos parece que Verhoeven pode ser um elemento de unificação nessas obras no que diz respeito a esse realismo ambíguo que se materializa, e nos mais diversos níveis,

justamente na representação do feminino. Enquanto analistas do discurso, não nos interessa recuperar os objetivos do diretor ao fazer determinadas escolhas em seu filme, mas, sim, pensamos na ambiguidade enquanto um efeito discursivo que se materializa via ethos da direção, nesse caso, do arqui-enunciador, e nos diversos níveis do filme, inclusive no próprio ethos representado das personagens femininas sob análise.

Considerações finais

Categoria que vem se mostrando bastante produtiva para a AD, o ethos ainda comporta muitos refinamentos, para usar o termo de Maingueneau (2020), para quem, aliás, essa produtividade parece estar relacionada “a uma evolução das condições de exercício da palavra publicamente proferida” (MAINGUENEAU, 2008, p. 11). Nesse sentido, embora busque frequentar outros ambientes para a análise do ethos, chamou-nos a atenção o fato de que o autor privilegie em suas *Variações sobre o ethos* (2020) o teatro e não o cinema, cujo alcance de um grande público é significativamente maior.

Assim, essas linhas aqui apresentadas buscam contribuir precisamente para as discussões sobre o ethos considerando esse lugar relevante na sociedade contemporânea, o cinema. Esperamos com isso ter demonstrado a relevância que a exploração do ethos tem para a compreensão das especificidades desse campo e que outros pesquisadores e pesquisadoras sintam-se instigados por esse convite às pesquisas em filmes.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Gabriela Perissinotto de. *Estereótipos de gênero sobre mulheres vítimas de estupro: uma abordagem a partir do viés de gênero e dos estudos de teóricas feministas do direito*. 2017. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- ASSUNÇÃO, Carolina et al. Imagens de si na tela do cinema: reflexões sobre o Ethos Fílmico. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, v. 55, n. 2, p. 67-84, 2013.
- AUCHLIN, Antoine. Ethos et expérience du discours: quelques remarques. In: WAUTHION, M; SIMON, A. C. (Orgs.). *Politesse et idéologie*. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelles. Louvain: Peeters BCILL, 2000, p. 77-95.
- BARTON-FUMO, Margaret (Org.). *Paul Verhoeven: Interviews*. Mississippi: Univ. Press of Mississippi, 2016.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2017.

- Blonde Poison - The Making of Basic Instinct. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7wKjPUmaAoQ&ab_channel=FilmMusicComposer>. Acesso em: 17 dez. 2022.
- DE SOUZA, Rosemeri Bernieri. Ethos discursivo e materialidade fílmica: a representação sociocultural da surdez a partir da discursividade crítica de duas espectadoras do filme “Um lugar silencioso”. *Revista Interfaces*, v. 10, n. 04, p. 87-100, 2019.
- DEBRAY, Régis. *Transmitir: o segredo e a força das idéias*. Trad. Guilherme Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HANSON, Helen; O’RAWE, Catherine. *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Palgrave Macmillan, 2010.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. As ferramentas da análise fílmica. In: JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora SENAC, 2012. p. 19-71.
- KAPLAN, E. Ann; PESSOA, Helen Márcia Potter. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rocco, 1995.
- KRONKA, Graziela Zanin. O ethos do homem nu na imprensa homo-erótica. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana Salazar (Orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 157-169.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana Salazar (Orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 11-29.
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos e apresentação de si nos sites de relacionamento. In: SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília Perez de; POSSENTI, Sírio (Orgs.). *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2010a, p. 79-98.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010b.
- MAINGUENEAU, Dominique. Retorno crítico à noção de ethos. *Letras de hoje*, v. 53, n. 3, p. 321-330, 2018.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Variações sobre o ethos*. São Paulo: Parábola, 2020.
- MARTIN, Marcel; GRANJA, Vasco; ANTÓNIO, Lauro. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MURRAY, Terri. *Studying Feminist Film Theory*. Liverpool: Liverpool University Press, 2019.
- NOGUEIRA, Luis. Film Noir. In: NOGUEIRA, Luis. *Manuais de Cinema II*. Gêneros Cinematográficos. Covilhã: LabCom, 2010, p. 31-33.
- PAVEAU, Marie-Anne. *Linguagem e moral: uma ética das virtudes discursivas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- PAVEAU, Marie-Anne. *Análise do discurso digital: dicionários das formas e das práticas*. Campinas: Pontes, 2021.
- SILVA, Brenda Nathalie da. *Do fetiche à subversão feminina: A construção do ethos discursivo no cinema de Paul Verhoeven*. 2022. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Mato Grosso. Disponível em: < <https://bityli.com/f3pcf>>. Acesso em: 17 dez. 2022.

SILVA, Demétrios Wagner Cavalcanti da. “*Capitão Nascimento*” e os *Direitos Humanos*: a construção do ethos policial a partir de Tropa de Elite. 2019. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

STABLES, Kate. The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the Femme Fatale in 90s Cinema. In: KAPLAN, E. Ann. *Women in Film Noir*, London: British Film Institute, 1998, p. 164-182.

SULLY, Jess. Challenging the Stereotype: The Femme Fatale in Fin-de-Siècle Art and Early Cinema. In: *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Palgrave Macmillan, London, 2010. p. 46-59.