**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS**

SARA VELOSO LARA

No limiar do *ethos* do enunciador e do ator do enunciado no drama político *O último rei da Escócia* e no documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato*

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2015

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS**

No limiar do *ethos* do enunciador e do ator do enunciado no drama político *O último rei da Escócia* e no documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato*

Sara Veloso Lara

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Área de concentração: Língua Inglesa

Orientador: Profa. Dra. Elizabeth Harkot de-La-Taille

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2015

*Aos meus pais e irmã, que me incentivaram
a dar os primeiros passos nesta laboriosa
jornada. Fonte de inspiração e amor
infinito.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof. Elizabeth Harkot de-la-Taille, pelo incentivo, sapiência e tato ao orientar, pela devoção ao trabalho, fonte de minha inspiração e, principalmente, pelo valor dado ao ser humano, o meu muito obrigada.

À Prof. Norma Discini de Campos, por ter me apresentado de forma tão apaixonante os princípios da Semiótica tensiva, encorajando-me a utilizá-la como base teórica na presente análise. Pelas valiosas considerações tecidas ao trabalho durante o exame de qualificação e pela estima concedida trabalho.

Ao Prof. Lynn Mario Trindade Menezes de Souza, pela importante contribuição concedida ao trabalho, durante o exame de qualificação.

Ao Prof. Ivã Carlos Lopes, Waldir Bevidas e Luiz Tatit pelas incríveis aulas de Semiótica greimasiana, que me motivavam a continuar o laborioso e desafiante percurso do mestrado.

À Prof. Íris Gardino e ao Prof. Hêndricas Nadólskis, pela cuidadosa revisão dos capítulos e pelas carinhosas palavras de incentivo e apreço pelo trabalho.

Aos meus amigos Robson Augusto, Edson Gomes, Valquíria Moisés, Adriano dos Santos, Ilca Suzana Lopes, Marcela Veloso, Evelyn Patrícia Ribeiro, pelo apoio e carinho nos momentos mais críticos.

À Mariana Luz Pessoa Barros, pelas aulas introdutórias em Semiótica ministradas de maneira tão clara, que me auxiliaram muito na compreensão de alguns preceitos complexos.

À minha mãe e Prof. Dra. Lúcia Alves pelo suporte técnico e pelo incentivo incomensurável dado a mim durante o trabalho. Ao meu pai José pelo carinho e incentivo incondicional e à minha irmã, Laís, pequena grande mulher, pelo imenso suporte emocional.

A Deus, fonte de fé, força e esperança, crendo ter me guiado e me reerguido momentos mais difíceis.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo financiamento deste trabalho

RESUMO

LARA, Sara Veloso. **No Limiar do *ethos* do enunciador e do ator do enunciado no drama político *O último rei da Escócia* e no documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato***. 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

Nesta dissertação, investimos na apreensão e no cotejo dos *ethé* das instâncias dos enunciadores e dos atores do enunciado de duas totalidades fílmicas: o subgênero drama político, *O último rei da Escócia*, dirigido pelo norte-americano, Kevin MacDonald, em 2006, e o documentário-verdade, *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, dirigido pelo francês Barbet Schroeder, em 1974, na perspectiva da Semiótica francesa. Os enunciadores correspondem ao simulacro de sujeito dos cineastas, em conjunção com roteiristas, operadores de iluminação e de som; e os atores do enunciado correspondem ao simulacro de sujeito de Idi Amin Dada nos filmes. Entende-se o *ethos* na visada da Semiótica narrativa e discursiva, como um modo recorrente de *fazer* e *ser*, apreensível por meio de um percurso gerativo de sentido. As ações dos sujeitos ligadas ao *fazer* oscilam devido à influência das grandezas, intensidade e extensidade, que os aspectualizam, por meio do olhar do observador, representado pelos espectadores, cujas percepções são temporalizadas, controladas pelo andamento, princípios advindos da Semiótica tensiva. Os *ethé* dos enunciadores estão diretamente relacionados aos recursos fílmicos: tipos de plano, enquadramentos, tipos de ângulo, movimentos de câmara, iluminação, efeitos sonoros. Todos esses elementos também participam da composição dos *ethé* dos atores, acrescidos dos elementos corporais, como: gestos, expressão facial, olhar e forma de se mover no espaço. Pautando-nos nos trabalhos de Yuri Lotman (1978), Greimas e Courtès (1979; 2008), Elizabeth Harkot-de-La-Taille (2004; 2008), Norma Discini de Campos (2009; 2006) e Fiorin (2008), analisamos os recursos fílmicos e gestuais, cujas significações erigem da combinação do plano do conteúdo e do plano da expressão, submetidos à percepção dos espectadores. Para tanto, elencamos três cenas emblemáticas de cada filme. Primeiramente, nós as cotejamos separadamente em cada obra, a fim de verificar a possibilidade de convergência ou divergência entre o *ethos* do enunciador e o do ator do enunciado. Em seguida, cotejamos os dois filmes, a fim de verificar o grau de convergência ou divergência entre os *ethé* dos enunciadores e entre atores com os estilos dos subgêneros.

Palavras-chave: *Ethé*. Idi Amin Dada. *O último rei da Escócia*. *General Idi Amin Dada: um autorretrato*. Semiótica.

ABSTRACT

LARA, Sara Veloso. At the border of the *ethos* of the enunciator and the actor of the enunciation in the political drama *The last king of Scotland* and the documentary *General Idi Amin Dada: a selfportrait*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

In this dissertation, we observe and compare the *ethos* of the enunciators and the actors of enunciation of two movie subgenres: the political drama *The last king of Scotland*, directed by the North American filmmaker Kevin McDonald (2006), and the documentary *General Idi Amin Dada: a selfportrait* (1974), directed by the French filmmaker Barbet Schroeder, from the perspective of French Semiotics. The enunciators correspond to the simulacrum of the subjects responsible for the movie: filmmakers, screen players, sound editor, photography etc; and the actors of the enunciation correspond to the subject Idi Amin Dada. *Ethos* in the perspective of narrative and discursive semiotics is understood as resulting from repetitive ways of *doing* and *being*, which are recognized in the generative process of meaning. The actions of the actors, which are related to the way of *doing*, vary according to the influence of two valencies: intensity and extensity, which aspectualize them through the viewers' gaze, represented by the spectators, whose perceptions are time-measured and controlled by the pacing, principle derived from tensive Semiotics. The *ethos* of the enunciators is apprehended from the filmic elements: types of plan, framing, angle, camera movements, lighting, sound effects and body elements: gestures, facial expression, gaze and movement in space. Based on the works of Yuri Lotman (1978), Greimas and Courtès (1979), Elizabeth Harkot de-La-Taille (2004), Norma Discini de Campos (2009; 2006), Fiorin (2004; 2008), we perform an analysis of filmic and gestural features of three emblematic scenes in each movie, whose meanings come from the combination of the content and the expression plan submitted to the perception of viewers. Firstly, we compare them separately in order to verify the possibility of convergence or divergence between the *ethos* of the enunciator and the actor. Then we compare both films in order to verify the degree of convergence or divergence between the *ethos* of enunciators and the style of each subgenre.

Keywords: *Ethé*. Idi Amin Dada. *The last king of Scotlan* *General Idi Amin Dada: a selfportrait*. Semiotics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: cena atentado a Idi Amin Dada (drama político), plano geral no ator Idi Amin Dada, acompanhado de travelling frontal, gestualidade dêitica realizada de maneira rude	60
Figura 2: cena atentado a Idi Amin Dada (drama político), primeiríssimo plano em Idi Amin Dada furioso	60
Figura 3: cena no gabinete de Idi Amin Dada (drama político), plano geral em Idi Amin caminhando tempestuosamente de um lado para o outro no gabinete	60
Figura 4: cena atentado a Idi Amin (drama político), panorâmica circular no entorno de Idi Amin Dada	60
Figura 5: cena no gabinete de Idi Amin Dada. Zoom in nos detalhes da face de Idi Amin Dada	61
Figura 6: cena entrevista no jardim do palácio Entebbe (documentário-verdade), plano médio em Idi Amin Dada	63
Figura 7: cena entrevista no jardim do palácio Entebbe (documentário-verdade), primeiro plano em Idi Amin Dada, realizando gesto metafórico	63
Figura 8: cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (documentário-verdade), plano médio em Idi Amin Dada, realizando gesto metafórico	63
Figura 9: cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (documentário-verdade), plano médio em Idi Amin Dada, realizando gesto metafórico	63
Figura 10: cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (documentário-verdade), plano geral enquadrando maior parte do espaço, que inclui Idi Amin e os ministros	63
Figura 11: cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (documentário-verdade), plano geral enquadrando maior parte do espaço, que inclui Idi Amin e os ministros	63
Figura 12: cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (documentário-verdade), zoom in na face de ministro desatento	63
Figura 13: cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (documentário-verdade), zoom in na face de ministro desatento, mordendo o lápis	63
Figura 14: cena entrevista no jardim no palácio Entebbe (documentário-verdade) plano geral enquadrando Idi Amim e operador de câmara	70
Figura 15: cena no gabinete de Idi Amin Dada (drama político), plano médio em Idi Amin andando tempestuosamente de um lado para o outro no gabinete	71
Figura 16: cena entrevista no jardim do palácio Entebbe (documentário-verdade), primeiro plano em Idi Amin Dada concedendo uma entrevista	71
Figura 17: cena entrevista no jardim do palácio Entebbe (documentário-verdade), primeiríssimo plano na face de Idi Amin Dada, realizando gesto dêitico de maneira assertiva	72

Figura 18: cena no gabinete de Idi Amin Dada (drama político), plano detalhe ou close up em manchete de jornal_____	72
Figura 19: cena comício no vilarejo de Uganda (drama político), plano frontal enquadrando Idi Amin Dada _____	73
Figura 20: cena comício no vilarejo de Uganda (drama político), plano enquadrando Idi Amin Dada proferindo um discurso enérgico_____	74
Figura 21: cena tortura de Nicholas (drama político), <i>plongée</i> enquadrando Nicholas numa posição abaixo da de Idi Amin Dada _____	74
Figura 22: <i>travelling</i> lateral da câmara acompanhando o deslocamento da mulher com o cachorro_____	75
Figura 23: <i>travelling</i> vertical da câmara enquadrando a mulher subindo as escadas____	76
Figura 24: <i>travelling</i> frontal que suscita um efeito de sentido de aproximação ou afastamento da câmara em relação ao personagem ou objeto _____	76
Figura 25: cena atentado a Idi Amin Dada, (drama político) giro da objetiva em torno de seu próprio eixo, enquadrando o máximo de extensão espacial_____	76
Figura 26: cena atentado a Idi Amin Dada (drama político), zoom in na face de Idi Amin, com destaque para o olhar esgazeado e a boca semiaberta _____	77
Figura 27: cena passeio pelo rio Nilo (documentário-verdade), zoom out resultante da abertura da objetiva, enquadrando o animal e Idi Amin acenando para ele_____	77
Figura 28: cena entrevista jardim do palácio Entebbe (drama político), plano geral enquadrando operador de câmara e Idi Amin Dada _____	133
Figura 29: cena entrevista (drama político), plano médio enquadrando Idi Amin Dada e equipe de produção_____	133
Figura 30: cena entrevista (drama político), primeiro plano em Idi Amin Dada falando sobre os sonhos_____	134
Figura 31: cena entrevista (drama político), plano médio em Idi Amin Dada falando sobre a expulsão dos estrangeiros_____	134
Figura 32: cena entrevista (documentário-verdade), plano médio em Idi Amin Dada falando sobre a expulsão dos estrangeiros. Gestualidade rítmica _____	134
Figura 33: cena entrevista (documentário-verdade), close up em título de livro com os ensinamentos dos israelenses antigos (Sionistas)_____	134
Figura 34: cena passeio pelo rio Nilo (documentário-verdade), primeiríssimo plano em Idi Amin falando sobre os sonhos e presságios _____	134
Figura 35: cena passeio pelo rio Nilo (documentário-verdade), alternância de primeiro plano enquadrando elefante na margem do rio para plano geral enquadrando elefante e Idi Amin, resultante de um zoom out _____	134
Figura 36: cena passeio (documentário-verdade), plano médio em Idi Amin Dada sorrindo com autossatisfação _____	135
Figura 37: cena passeio (documentário-verdade), plano médio em Idi Amin Dada falando sobre a expulsão dos israelenses _____	135

Figura 38: cena passeio (documentário-verdade), plano geral em Kabalega Falls, seguido de um zoom in, focando em primeiríssimo plano a queda d'água _____	135
Figura 39: cena passeio (documentário-verdade), plano geral enquadrando crocodilo na margem do rio Nilo _____	135
Figura 40: cena reunião (documentário-verdade), plano geral enquadrando Idi Amin e ministros _____	136
Figura 41: cena reunião (documentário-verdade), plano médio enquadrando Idi Amin _____	136
Figura 42: cena reunião (documentário-verdade), plano médio enquadrando Idi Amin. Gestualidade rítmica realizada de maneira assertiva e severa _____	136
Figura 43: cena reunião (documentário-verdade), primeiro plano enquadrando Michael Odonga de perfil _____	136
Figura 44: cena reunião (documentário-verdade), plano médio enquadrando Idi Amin. Gestualidade dêitica realizada de maneira assertiva e severa _____	136
Figura 45: cena reunião (documentário-verdade), travelling lateral enquadrando os ministros _____	136
Figura 46: cena reunião (documentário-verdade), travelling lateral enquadrando em plano médio ministro distraído _____	136
Figura 47: cena atentado (drama político), plano geral em Idi Amin Dada apontando em direção a Nicholas _____	160
Figura 48: cena atentado (drama político), travelling para frente acompanhando o andar tempestuoso de Idi Amin em direção à Nicholas _____	160
Figura 49: cena atentado (drama político), panorâmica circular _____	160
Figura 50: cena atentado (drama político), primeiríssimo plano na face furiosa de Idi Amin Dada _____	160
Figura 51: cena no gabinete (drama político), plano geral em Idi Amin andando de um lado para o outro no gabinete _____	160
Figura 52: cena no gabinete de Idi Amin Dada (drama político), plano médio em Idi Amin andando de um lado para o outro no gabinete _____	160
Figura 53: cena no gabinete de Idi Amin Dada (drama político), primeiríssimo plano na face de Idi Amin Dada furioso _____	160
Figura 54: cena no gabinete de Idi Amin (drama político), close up em jornal britânico _____	160
Figura 55: cena no gabinete de Idi Amin (drama político), plano médio em Idi Amin furioso com os braços estirados _____	161
Figura 56: cena no gabinete de Idi Amin Dada (drama político), primeiro plano e ângulo plongée na face de Nicholas _____	161
Figura 57: cena coletiva de imprensa (drama político), primeiro plano enquadrando Idi Amin realizando gesto dêitico _____	161
Figura 58: cena no gabinete (drama político), primeiro plano e ângulo plongée na face de Nicholas _____	161

Figura 59: cena expulsão dos estrangeiros (drama político), primeiro plano médio enquadrando Idi Amin Dada _____	161
Figura 60: (cena expulsão dos estrangeiros), primeiríssimo plano ou plano detalhe, enfeixando olhar de Idi Amin Dada _____	161
Figura 61: cena expulsão dos estrangeiros (drama político), close up no olhar de Idi Amin Dada _____	161

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: correlação entre as subdimensões (ZILBERBERG, 2011, p. 72)	97
Tabela 2: transcrição da cena entrevista no jardim do palácio Entebbe (00:45':52"/00:50':10")	105
Tabela 3: transcrição da cena passeio pelo rio Nilo (00:13':10"/00:21':20")	114
Tabela 4: transcrição da cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (00:30':56"/00:44':48")	123
Tabela 5: transcrição da cena atentado a Idi Amin Dada. (00:52':13"/00:54':42").	142
Tabela 6: transcrição da cena no gabinete de Idi Amin Dada (01:29':00"/01:31':08")	147
Tabela 7: transcrição da cena coletiva de imprensa (01:32':35"/01:33':45")	150
Tabela 8: transcrição da cena expulsão dos estrangeiros (01:22':57"/01:23':24")	153

Sumário

INTRODUÇÃO	13
1. INTERDISCIPLINARIDADE DO <i>ETHOS</i>	23
1.1 Ethos aristotélico	26
1.1.1 Os gêneros retóricos	30
1.1.2 O <i>ethos</i> em relação ao <i>logos</i> e ao <i>pathos</i>	32
1.2 A subjetividade na teoria da enunciação de Émile Benveniste	34
1.3 O <i>ethos</i> na Semântica pragmática de Ducrot	36
1.4 O <i>ethos</i> na Análise do Discurso de linha francesa	37
1.4.1 O fiador	39
1.4.2 o <i>ethos</i> pré-discursivo	40
1.5 O <i>ethos</i> na Semiótica narrativa e discursiva de origem francesa	41
1.5.1 O <i>ethos</i> nos filmes O último rei da Escócia e General Idi Amin Dada: um autorretrato:	42
1.5.2 Unus e Totus	45
1.5.3 O percurso gerativo de sentido	46
1.5.4 O observador	51
1.5.5 A dimensão do sensível	53
2. DOS ESTILOS GENÉRICOS AOS <i>ETHÉ</i> DOS ENUNCIADORES E ATORES DO ENUNCIADO	64
2.1 Recursos fílmicos:	67
2.2 Elementos corporais	78
2.3 A Linguagem Cinematográfica	79
2.4 Os Gêneros Fílmicos	82
2.4.1 O Estilo do documentário-verdade <i>General Idi Amin Dada: um autorretrato</i>	86
2.4.2 O Estilo genérico do drama político <i>O último rei da Escócia</i>	89
3. NO LIMIAR DO <i>ETHOS</i> DO ENUNCIADOR E DO ATOR DO ENUNCIADO	94
3.1 Do estilo genérico ao estilo dos enunciadores e atores	98
3.2 A aspectualização dos enunciadores e atores do enunciado	101
3.2.1 Nível fundamental da cena <i>entrevista no jardim do palácio Entebbe</i>	101

3.2.2	Nível narrativo da cena <i>entrevista no jardim do palácio Entebbe</i>	102
3.2.3	Nível fundamental da cena <i>passeio pelo rio Nilo</i>	111
3.2.4	Nível narrativo da cena <i>passeio pelo rio Nilo</i>	112
3.2.5	Nível fundamental da cena <i>reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin</i>	120
3.2.6	Nível narrativo da cena <i>reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin</i>	121
3.2.7	Nível discursivo das três cenas do documentário-verdade.....	136
3.2.8	Nível fundamental da cena <i>atentado a Idi Amin Dada</i>	140
3.2.9	Nível narrativo da cena <i>atentado a Idi Amin Dada</i>	140
3.2.10	Nível fundamental da cena <i>no gabinete de Idi Amin Dada</i>	144
3.2.11	Nível narrativo da cena <i>no gabinete de Idi Amin Dada</i>	145
3.2.12	Nível fundamental da cena <i>coletiva de imprensa</i>	149
3.2.13	Nível narrativo da cena <i>coletiva de imprensa</i>	149
3.2.14	Nível fundamental da cena <i>expulsão dos estrangeiros</i>	152
3.2.15	Nível narrativo da cena <i>expulsão dos estrangeiros</i>	152
3.2.16	Nível discursivo das quatro cenas do drama político.....	153
3.3	Observações finais.....	161
4.	DISCUSSÃO DOS <i>ETHÉ</i> DOS ENUNCIADORES E ATORES DO ENUNCIADO	166
4.1	Os <i>ethé</i> dos enunciadores e atores do enunciado no drama político <i>O último rei da Escócia</i>	168
4.1.1	Os <i>ethé</i> dos enunciadores e dos atores do enunciado no documentário-verdade <i>General Idi Amin Dada: um autorretrato</i>	172
4.1.2	Cotejo dos <i>ethé</i> dos enunciadores e atores do enunciado nas duas obras fílmicas:	175
4.1.3	Cotejo dos <i>ethé</i> dos enunciadores e dos atores do enunciado com os estilos dos subgêneros drama político e documentário-verdade:	178
	CONCLUSÃO.....	180
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	187
	REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS	192
	REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	195

INTRODUÇÃO

Assim como na realidade, no universo literário as personagens, por meio de seu agir e de seu sentir, constroem, alimentam, abalam, arruínam ou têm arruinadas imagens pessoais, ou representações de si

Elizabeth Harkot-de-La-Taille

Aristóteles desenvolve a noção de *ethos* pelo viés da Retórica, postulando-o como um dos “*meios artísticos de persuasão*” (ARISTOTELES, 2005, p. 37), que consiste numa prova persuasiva pelo caráter, ou seja, pela imagem que o orador cria de si na instância de seu discurso para convencer seu auditório. Outro meio persuasivo é o *pathos*, que consiste nas emoções despertadas no auditório e o *logos*, representado pelo discurso em si. As três provas em conjunto tornam o orador digno de fé.

A Retórica aristotélica é uma disciplina que data de 350 A.C., instituída como a “arte da comunicação, do discurso feito em público com fins persuasivos” (Ibid., p. 37). A disciplina nasceu da experiência de eloquentes oradores que exercitavam abundantemente a arte de falar, argumentar, utilizando-se de provas persuasivas, as quais se consolidaram com o passar dos milênios, sendo incorporadas e estudadas por disciplinas atuais como a Análise do Discurso francesa e a Semiótica narrativa e discursiva. A primeira aproveitou a noção antiga do *ethos*, ligado ao caráter do enunciador¹ e acrescentou-lhe uma dimensão corporal, que inclui as características físicas do enunciador, conferindo um tom ao seu discurso, que pode ser de natureza verbal oral ou escrita (AMOSSY, 2008, p.16). A segunda, teoria que escolhemos para analisar os *ethé* dos enunciadores e atores, entende o *ethos* como um efeito de sentido de imagem que as instâncias discursivas criam de si, associada a um modo recorrente de *fazer* e de *ser*, reconstruída por meio de um percurso gerativo de sentido postulado por Greimas (1970), constituído por três níveis: o fundamental, mais simples e abstrato, o narrativo; o nível da ação e o discursivo; o mais complexo e concreto, do qual obtém-se o efeito de sentido de *ethos* depreensível de qualquer tipo de discurso, verbal oral ou escrito, visual, como a fotografia, a dança e os sincréticos, que conjunham o texto verbal escrito e oral, sonoro e visual, tais como os filmes.

Do nível fundamental depreendem-se as oposições semânticas de base, que consistem nas fundações dos *ethé*; do nível narrativo, por excelência, o nível da ação, depreendem-se as transformações do estado inicial do sujeito que, se bem sucedido, modificam seu regime de junção em relação ao objeto de valor em foco. Por fim, do nível

¹ O enunciador na Análise do Discurso equivale ao orador da Retórica.

discursivo, com recurso às figuras e aos temas, abstraímos a concretização de um corpo², dotado de um carácter. O foco deste trabalho recai sobre esse último nível, de onde se depreende o *ethos* do enunciador e o do ator do enunciado.

Paralelo aos três níveis do percurso gerativo de sentido está o nível tensivo (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), que atua desde o nível fundamental, o nível da protensividade, em que as valências geradoras das atrações e repulsões vinculadas ao objeto promovem a cisão fórica, que engendra duas dimensões polares: a euforia e a disforia. Essas dimensões consistem nos valores atribuídos ao objeto pelo sujeito, por meio de um processo de axiologização, no qual o sujeito realiza um julgamento de valor negativo em relação ao objeto, atribuindo-lhe valor disfórico, ou positivo, atribuindo-lhe valor eufórico. No nível narrativo, as valências convertem-se em valores modais do *querer*, *dever*, *poder* e *saber*, que capacitam o sujeito para a ação. Esses valores modais sofrem modulações: o *querer* que sofre uma modulação de ‘abertura’, promovendo a aceleração da ação do sujeito, o *poder* como modalidade ‘cursiva’, contingente, responsável por promover a continuação da ação e o *saber* como modalidade de ‘encerramento’, induzindo a parada da ação.

No nível discursivo, convocam-se as modulações que são aspectualizadas, respectivamente, como incoativa-durativa-terminativa, fiadora das disposições passionais intrínsecas aos enunciados de estado do sujeito. Isso não aniquila a possibilidade das paixões estarem relacionadas aos enunciados do *fazer*. Greimas e Fontanille (Ibid., p. 50) alegam que a “paixão revela-se constituída sintaticamente como encadeamento de *fazer*: manipulações, sedução, torturas, investigações, encenações, etc.”. Desse encadeamento emerge um excedente passional, fruto da associação de dois ou mais valores modais. A cólera, por exemplo, paixão recorrente no drama político *O último rei da Escócia* é fruto da associação de um *querer* e um *crer-dever* fazer mal a alguém, sobrepondo-se ao *não-poder-ser* e a um *não-saber-ser*. Essa paixão é aspectualizada como incoativa, pelo *querer*, e pontualizante, pelo *dever*, ou seja, uma paixão forte, porém, efêmera, concretizando-se, no nível discursivo, num sujeito, cujo estilo é colérico. Para além do aspecto tímico do sujeito, a imagem do sujeito é fruto da conjunção de elementos do plano do conteúdo e de elementos do plano da expressão. O primeiro é constituído predominantemente pelos temas que subjazem à história narrada e às figuras das falas dos atores. O segundo enfeixa os recursos fílmicos, não específicos e os elementos atinentes à corporalidade dos atores.

² Utilizamos corpo aqui na visada da Semiótica francesa, como produto dos investimentos “semânticos de carácter antropomórficos, ictiomórficos, zoomórficos” (BEIVIDASS, 2006, p.27) articulados com os elementos sintáticos concretizam, no nível discursivo, no o corpo do ator do enunciado.

Em resumo, os temas e as figuras são aspectualizados, no nível discursivo, segundo o olhar do observador, representado pelos espectadores, que, por sua vez, é aspectualizado por duas grandezas tensivas: a intensidade, ligada aos elementos da afetividade e a extensidade, atrelada ao espaço narrativo e à quantidade de objetos nele presentes. A intensidade dá origem a outras duas subdimensões: a tonicidade e o andamento; e a extensidade desdobra-se na temporalidade e na espacialidade. O olhar dos espectadores é aspectualizado segundo o tempo, que se relaciona inversamente com o andamento, que, por sua vez, afeta a apreensão do espaço. Da correlação das subdimensões depreendem-se dois modos de presença dos sujeitos da enunciação e do enunciado: um mais tônico, exaltado e menos racional, prevalecendo a intensidade sobre a extensidade ou um distendido, mais racional, predominando a extensidade sobre a intensidade. Em alguns casos, as emoções sofrem uma tonificação ascendente que atinge o “demais” (ZILBERBERG, 2011, p. 115), transformando-se em paixão, como no exemplo do drama político, em que enunciador e ator são depreendidos como sujeitos encolerizados. Para tanto, pautar-nos-emos em conceitos como as dimensões e subdimensões tensivas, provenientes da Semiótica tensiva de Claude Zilberberg (2011), Claude Zilberberg e Jacques Fontanille (2001) e Jacques Fontanille (2011).

Nosso foco, aqui, é depreender e cotejar os *ethé* do enunciador e do ator do enunciado de duas totalidades fílmicas: *O último rei da Escócia*, drama político dirigido pelo norte-americano Kevin MacDonald, em 2006, e o documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, dirigido pelo francês Barbet Schroeder, em 1974. Para efeito de *ethos*, os enunciadores correspondem à fusão dos cineastas e o restante da equipe de produção e os atores consistem no personagem Idi Amin Dada.

O filme é um texto que sincretiza expressões de ordem visual, verbal, gestual, sonoro (BARROS, 2010), o que facilita a captação dos *ethé* das instâncias. Na dimensão do verbal, estão as falas dos atores e as legendas, examinadas principalmente pelo plano do conteúdo. O visual, por sua vez, engloba o gestual, que inclui os movimentos com braços e mãos, a indumentária, a postura e olhares, o jogo de iluminação, os movimentos com a câmara, a mudança de planos e ângulos, etc. O sonoro compreende todos os efeitos sonoros, incluindo ruídos, tom de voz dos atores, trilha sonora. Todos esses itens são passíveis de exame privilegiado do ponto de vista do plano da expressão. O *ethos* é o produto da conjunção do plano do conteúdo e do plano da expressão, planos a que podemos ter acesso privilegiado a partir dos elementos mencionados.

A Semiótica francesa incorpora o conceito de enunciador, cunhado pela Linguística da Enunciação, por Benveniste (1974), como a instância pressuposta ao enunciado, ou seja, à cena, e o ator como a instância projetada no interior dela, resultante de um processo denominado debreagem enunciativa. Por meio desta, o enunciador projeta no interior do enunciado a instância do narrador, que, por sua vez, pode passar a voz a um interlocutor. Cada instância se dirige a um destinatário. O enunciador ao enunciatário, o narrador ao narratário e o interlocutor ao interlocutário.

No drama político, o enunciador Kevin MacDonald projeta, no interior das cenas, o interlocutor Idi Amin Dada, que interage com outros personagens; os interlocutários. No documentário, o enunciador Barbet Schroeder projeta um narrador, que apresenta informações importantes a respeito de Idi Amin Dada, aos narratários, que consistem nos espectadores. Em seguida, o narrador passa a voz ao interlocutor, Idi Amin Dada, que consiste na autoapresentação do sujeito empírico, o qual interage com os interlocutários, representados pelos outros atores em cena.

Embora tratemos do *ethos* de um personagem fictício e de outro empírico é importante salientar que para a Semiótica não importa o sujeito empírico, visto que se trata de investigar o *ethos* de um simulacro de sujeito. O simulacro, aqui, é entendido como “uma espécie de desdobramento imaginário do discurso” (BERTRAND, 2003, p. 379), que pode ser estudado pelos processos de debreagem propostos também por Benveniste.

Entre o enunciador e o ator, instala-se o observador, representado pelos espectadores, que julgam e leem o modo de existência dos atores e enunciadoreis. Sua percepção é aspectualizada, segundo as unidades medidoras do tempo. O tempo é controlado pelo andamento, que pode ser mais célere, configurando um olhar mais breve, ou menos célere, um olhar mais duradouro, o que afeta diretamente a apreensão do espaço, dos recursos fílmicos, dos recursos não específicos e dos elementos atrelados à corporalidade dos atores, que compõem os *ethé*. A câmara é a grande adjuvante da percepção dos espectadores, uma vez que mensura a duratividade e orienta o foco de seus olhares.

Pensamos os *ethé* em função dos estilos dos gêneros. Bakhtin (1992) alega que qualquer texto com função sociocomunicativa pertencente a qualquer esfera da atividade humana constitui-se como um gênero discursivo, que apresenta três dimensões indissociáveis: tema, estilo e estrutura composicional. Segundo Soares (2007), é na fase

da montagem que o estilo é evidenciado, definido pela escolha dos recursos fílmicos e pela maneira como os enunciadores os manipulam.

O documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato* de Barbet Schroeder ancora-se no discurso do ator empírico Idi Amin Dada, constituindo-se como um processo de “troca entre um ‘eu’ e um ‘outro’” (SOARES, 2007, p. 21), no qual o “eu” remete à instância discursiva do cineasta e o “outro” a Idi Amin Dada. Ademais, os espaços cenográficos também são naturais e verídicos, deixando o cineasta que o ator se autoconstrua, embora caiba àquele, no momento de pós-produção, a qual engloba a montagem, decidir e selecionar as cenas que constituirão o filme.

Em contrapartida, o universo de representação no drama político, derivado do gênero ficção “está inteiramente às mãos” (Ibid., p.16) do cineasta e da equipe de produção, desde a fase de pré-produção à pós-produção. O cineasta executa todo o filme apoiando-se em um roteiro literário e técnico, criados por roteiristas e dirigidos pelo cineasta. Infere-se, pois, que a imagem do ator Idi Amin Dada, depreendida do interior das cenas, está mais atrelada ao ponto de vista do cineasta em relação à figura do ex-presidente no drama político do que no documentário-verdade.

No drama político *O último rei da Escócia*, a montagem predominante que define seu estilo é a expressiva, caracterizada pela intensa alternância entre plano geral, cujas dimensões são as maiores, enquadrando o ator de corpo inteiro, além de grande extensão do espaço, o plano médio, o qual engloba o ator da cintura para cima e uma extensão média do espaço, além de poucos objetos; o primeiro plano que enquadra o ator do ombro para cima, pequena extensão espacial e menos objetos e o primeiríssimo plano que se aproxima muito do objeto ou do ator, destacando algum detalhe de seu corpo ou do objeto, ocultando o restante do espaço.

No drama predominam os dois últimos planos, intensa movimentação de câmara que engloba o *travelling* lateral, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção, acompanhando a movimentação do ator pelo espaço cenográfico, *travelling* para frente, compreendido como o deslocamento da câmara para frente aproximando-se do ator ou do objeto, *travelling* para trás, que consiste no afastamento da câmara em relação ao objeto ou ator. No drama ocorrem alguns *travellings* ópticos que consistem na abertura ou fechamento do foco no ator e objetos, sem ocorrer deslocamento físico da câmara, entre eles o *zoom in* ou *close up*, resultante da contração da objetiva, podendo ser depreendido como um efeito de sentido de aproximação da câmara do objeto ou do ator e o *zoom out*, resultante de uma abertura focal em

relação ao ator ou objeto, podendo ser depreendido como um efeito de sentido de afastamento da câmara em relação ao ator e objeto, além de diferentes tipos de ângulos *plongée*, que consiste num tipo de enquadramento em que a câmara capta um ator ou objeto de cima para baixo, situando o observador (espectador) numa posição acima daqueles, o *contra-plongée*, ao contrário do enquadramento anterior, enquadra o ator ou objeto de baixo para cima, situando o observador (espectador) num plano abaixo do ator ou objeto e engrandecendo-os na tela, podendo suscitar no espectador uma sensação de grandiosidade e superioridade do que está sendo filmado em relação ao observador ou algum outro ator e objeto em cena e a panorâmica circular, que compreende a rotação da câmara em torno de seu eixo horizontal, tendo como referência central o ator na cena do atentado a Idi Amin Dada, em que a câmara gira em torno dele, captando os soldados e detalhes do espaço. Ademais os espaços onde ocorrem as filmagens são predominantemente fechados, o que demanda uma parafernália de equipamentos sonoros e de iluminação. No que tange aos elementos atinentes à corporalidade do ator do enunciado, predominam uma grande quantidade de gestos com as mãos e os braços, olhares flamejantes, testa franzida e intensa movimentação do ator pelo espaço.

Ao mudar o tipo de montagem, o estilo também muda. Logo, muda-se o gênero. A montagem de arquivo é o tipo de montagem predominante no documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato*. Neste tipo de montagem, ocorrem paradas na narrativa primordialmente por imagens de arquivo inseridas na narrativa pelo narrador, contendo informações e imagens passadas, referentes a um determinado fato que envolve o ator Idi Amin Dada. Os planos que predominam são os gerais e os médios, que enquadram o ator e grande extensão do espaço no seu entorno. Há poucos movimentos de câmara, além de pouca alternância entre ângulos, prevalecendo os frontais. A iluminação é ambiente e está intimamente ligada ao tipo de espaço predominantemente aberto, além de haver poucos efeitos sonoros, geralmente advindos do ambiente, de animais e da queda d'água de uma cascata em uma das cenas do documentário.

Os elementos que compõem o estilo dos gêneros participam da construção dos estilos, isto é, dos *ethé* dos enunciadores e atores, radicados no nível discursivo do percurso gerativo de sentido. Esses elementos, além dos elementos atinentes à corporalidade dos atores, são aspectualizados, conforme visto anteriormente, pelas subdimensões tensivas: o tempo e o andamento. Visto que os atores não passam da encarnação da instância dos enunciadores nos enunciados, ou melhor, nas cenas, resultante da debreagem enunciativa, todos os elementos que compõem os *ethé* destes integram os daqueles e vice-versa.

Em síntese, tratamos de depreender e cotejar dois estilos, dois *ethé* nas cenas, um do enunciador, outro do ator do enunciado em cada obra, por meio do percurso gerativo de sentido, lançando mão da Semiótica discursiva, levando-se em conta as tensões que atuam sobre o modo de ser dos sujeitos. Para tanto, lançamos mão das dimensões tensivas intensidade e extensidade e de suas subdimensões: a) andamento e tonicidade, ligadas ao eixo da intensidade; e b) temporalidade e espacialidade, ligadas ao eixo da extensidade, provenientes da Semiótica tensiva.

Antes de atingir o capítulo precípua de análise, iniciamos a dissertação pelo capítulo 1 intitulado *A interdisciplinaridade do ethos*, no qual discorremos brevemente sobre a noção de *ethos*, por diferentes perspectivas, concentrando-nos, sobretudo, na análise desse conceito pelo viés da Semiótica discursiva, pautando-nos nas obras do semioticista lituano Algirdas Julien Greimas (1970) e autores brasileiros como Norma Discini de Campos (2006; 2009; 2012), José Luiz Fiorin (2004; 2008), Diana Luz Pessoa de Barros (2003; 2010) e Elizabeth Harkot de-La-Taille (2004) e de semioticistas da vertente tensiva Jacques Fontanille (2011), coautor de Greimas e de Claude Zilberberg (2001; 2011).

No capítulo 2, intitulado *Dos estilos genéricos aos ethé dos enunciadores e atores do enunciado*, desenvolvemos o conceito de *ethos* em correlação com o conceito de estilo dos subgêneros drama político e documentário-verdade. Para tanto, apoiamos-nos na obra de Mikahil Bakhtin (1992). Ainda neste capítulo, examinamos os recursos fílmicos que participam da construção do *ethos*, pelo viés semiótico, apoiando-nos nos trabalhos de Arlindo Machado (2011) e Yuri Lotman (1978), que embora tenha desenvolvido seus trabalhos sobre os elementos pertencentes à Sétima Arte pelo viés da Semiótica da cultura atrelando a significação engendrada pela combinação dos recursos fílmicos e não específicos a referentes históricos e culturais localizados fora do texto, é um dos autores que mais se aproximam dos preceitos postulados pela Semiótica francesa, ao admitir que o efeito de sentido é gerado a partir de um processo de leitura que os espectadores fazem dos recursos fílmicos, infirmando a ideia de que os significados são arbitrários, intrínsecos às imagens, validado pela seguinte asserção: “interpretamos a ampliação ou a redução das dimensões de um objeto no ‘écran’ (devido à mudança de plano) como um aumento ou uma diminuição da distancia do objeto ao observador, isto é, espectador”. Acreditamos ser este o diferencial da nossa pesquisa, que está em consonância com poucos trabalhos publicados no meio acadêmico, os quais desenvolveram estratégias de

análise semiótica de conceitos e recursos intrínsecos à Sétima Arte, como os de Waldir Beividas (2006), Antônio Vicente Seraphim Pietroforte (2011) e Natália Cipolaro Guirado (2013). A grande maioria das obras, teses e artigos, até então, estudaram e analisaram os conceitos e recursos fílmicos à luz da Teoria do cinema, com base nos trabalhos de estudiosos como Christian Metz (2012), Jacques Aumont (2012), Marcel Martin (2003) e Luiz Carlos Lucena (2012).

Constam do capítulo 3, intitulado *Os éthé dos enunciadores e atores do enunciado*, a análise e o cotejo dos *éthé* dos enunciadores e dos atores, depreensíveis das duas totalidades fílmicas. Para tanto, selecionamos três cenas de cada filme que bem os representam. Primeiramente, cotejamos as cenas em cada obra, a fim de verificar a possibilidade de convergência ou divergência entre o *ethos* do enunciador e o do ator do enunciado. Em seguida, cotejamos os dois filmes, com o intuito de averiguar o grau de convergência ou divergência entre enunciadores e entre atores.

O derradeiro capítulo 4, intitulado *Discussão dos éthé dos enunciadores e dos atores do enunciado*, veicula a discussão dos resultados da análise, que consistiu basicamente em averiguar como se configuram aspectualmente os *éthé* dos atores do enunciado e os *éthé* dos enunciadores, conferindo o grau de convergência ou divergência entre eles e se é possível estabelecer uma relação direta entre estas com o estilo dos subgêneros em questão.

Acreditamos, através desta pesquisa, contribuir para o aumento de estudos com foco na noção de *ethos*, na perspectiva da Semiótica discursiva e tensiva, visto que ainda há poucos trabalhos científicos e artigos publicados, conforme revelaram buscas em plataformas de periódicos online fidedignos como Capes, SciELO, Jstor, Estudos Semióticos, além de uma busca na biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP³.

³ Realizei uma pesquisa minuciosa nas plataformas Capes, Jstor, SciELO e na biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas durante o mês de julho de 2013, retomando-a no mês de janeiro de 2014. No que tange à primeira plataforma encontrei cerca de setenta escritos entre resenhas, artigos e artigos de jornais relacionando a figura empírica de Idi Amin Dada a diversas áreas: economia de Uganda, literatura africana, política internacional, etc., no entanto, nenhum escrito tratando do *ethos* de Idi Amin Dada. No que tange às segunda e terceira plataformas Jstor e SciELO, também não encontrei nenhum artigo ou resenha que tratasse do *ethos* de Idi Amin Dada. Quanto à biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, encontrei cinquenta e um artigos que tratam da noção de *ethos*, porém nenhum vinculado à figura de Idi Amin Dada.

Ademais, constatamos que, embora haja trabalhos acadêmicos e artigos científicos que analisam o *ethos* de diferentes personalidades políticas, não há registro, até o momento, de publicações que estudem o *ethos* discursivo de Idi Amin Dada, na perspectiva das disciplinas anteriormente citadas, nem do ponto de vista de sua ação política, nem enquanto recriação fílmica.

Por fim, acreditamos que se podem depreender deste trabalho temas importantes que estão em consonância com temas de pesquisas desenvolvidas pelo grupo Diversitas (diversitas.usp.br), Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, concentrados nos temas dos direitos à vida, às liberdades, ao construto cultural societal em suas diversidades, à assistência digna, ao bem viver e ao bem morar. O trabalho está, sobretudo, em consonância com o eixo Linguística e Intolerância, em que estão sendo desenvolvidas pesquisas sobre o *ethos* intolerante, ou ainda, em menor relevância, o tema da exclusão da língua Swahili⁴, trazida à tona, no documentário, quando Amin diz que pretende levar a língua aos africanos que residem na América: “_ [...] porque eu queria fazer uma lavagem cerebral nas colônias britânicas [...]”, “_eu queria fazê-los entender um idioma na América”, “_Eu poderia introduzir o Swahili [...] para todo negro americano, para entenderem esse idioma na América”.

⁴ Swahili é a língua oficial falada em alguns países da África, como Uganda, Tanzânia, República do Congo, etc., restrita aos países africanos, que está sob perigo de extinção por não ter relação com o poder e ser excluída do mundo (RODRIGUES, s/d).

1. INTERDISCIPLINARIDADE DO *ETHOS*

[...] pensamos o estilo como modo de presença do sujeito da enunciação, o que faz entender o próprio estilo como determinado tom de voz e caráter de um sujeito, depreensíveis ambos de uma totalidade de discursos: um *ethos*.

Norma Discini de Campos

Neste primeiro capítulo é abordada a noção de *ethos* em diferentes épocas e de diferentes perspectivas, começando pela Retórica que se originou na Sicília constituindo-se como “uma metalinguagem do discurso oratório” (JUNIOR, 2005, p. 19), cuja finalidade precípua consistia em observar os meios adequados para persuadir o público. Quintiliano observou que a disciplina não se firmou como única, mas desenvolveu-se em diferentes vertentes. Segundo Junior (Ibid., p.22), quatro podem ser identificadas:

- a) a definição atribuída a Córax e Tísias. Górgias e Platão (geradora de persuasão); b) a definição de Aristóteles⁵ (a Retórica parece ser capaz de descobrir os meios de persuasão relativos a um determinado assunto); c) uma das definições atribuídas a Hermágoras⁶ (a faculdade de falar bem no que concerne aos assuntos públicos); d) a definição de Quintiliano⁷, na linha dos retóricos estóicos (a ciência de falar bem).

Ainda que todas as vertentes apresentassem concepções distintas, convergiam no objetivo de criar discursos com fins persuasivos. Tomaremos a Retórica aristotélica como ponto de partida para discorrermos sobre a noção de *ethos*, visto que Aristóteles, ao desenvolver sua Retórica como uma teoria metodológica da argumentação, formaliza esse conceito como um tipo de prova pelo caráter, isto é, a persuasão é obtida apoiando-se no caráter do orador, que ao projetar-se no discurso como um sujeito honesto e idôneo aos olhos de seu auditório, persuade-o. Aristóteles (2013, p. 45) postula a concepção de que o *ethos* do orador é depreendido no e somente através do discurso e “não pelo o que as pessoas pensam acerca de seu caráter antes que ele inicie o discurso”. Além do *ethos*, o Estagirita postula dois outros tipos de provas persuasivas; “os modos de apelo ou formas de persuasão: a lógica *pathos*” (JUNIOR, op. cit., p. 35).

Desde a antiguidade em torno de V a. C. o homem deixou de ser respeitado somente pela sua posição social ou por sua força física. Deixaram de ser controlados por entidades divinas para serem controlados pela ciência jurídica. A partir de então, o homem passa a ser respeitado pela sua habilidade oratória, pela sua capacidade de raciocinar e ponderar sobre os fatos. Da antiguidade à modernidade, o homem torna-se o foco de estudo das principais disciplinas emergentes como a Antropologia, a Sociologia, a

⁵ Aristóteles defende uma Retórica da prova, do raciocínio, do silogismo retórico; da argumentação persuasiva (ARISTÓTELES, 2005, p. 34).

⁶ Hermágoras, estudioso grego, considerava a Retórica uma arte, um dom de falar bem e não uma ciência (Ibid., p.16).

⁷ Quintiliano é da mesma linha de Hermágoras (Ibid., p. 16).

Psicologia. Na década de 1960, na Linguística, Émile Benveniste desenvolve o conceito de enunciação, visto por ele como a ‘colocação em discurso’ do sujeito, por meio de um processo denominado *debreagem*, que se subdivide em duas: a *debreagem enunciativa*, que projeta no interior do enunciado um *eu*, um *aqui* e um *agora* e a *debreagem enunciativa*, por sua vez, projeta um *não-eu*, um *não-aqui*, e um *não-agora*, que correspondem, respectivamente, a um ele, um então e um acolá ou um lá. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 166-167). A projeção do sujeito como ‘eu’ no interior do enunciado, revelando seu ponto de vista, por meio dos recursos linguísticos que manipula, é designada por Benveniste como o conceito de subjetividade.

Para além dos recursos linguísticos, o autor menciona os elementos paralinguísticos, que consistem em manifestações discursivas não-verbais representadas pelos gestos, pelo modo de se locomover, pela postura, mas não os estuda sistematicamente. Em sua obra, o linguista não menciona o conceito de *ethos*, mas fala em *ego*, que corresponde à projeção do sujeito no discurso, o qual adquire consciência de si mesmo em contraste com o outro, quando se dirige a um *tu*.

Ducrot (1984) retoma a noção de *ethos* na óptica da teoria polifônica da enunciação, na qual propõe a cisão do locutor em “L”, representado pela instância discursiva, e “λ”, que compreende o ser empírico. Para o autor, analisar o discurso de “L” significa construir uma imagem deste, pautada nas modalidades linguísticas da sua fala. Nesse momento, Ducrot (Ibid., p. 201) recorre à noção de *ethos*: “O *ethos* está ligado a L, o locutor como tal: é como origem da enunciação que ele se vê investido de certos caracteres que, em contrapartida, tornam essa enunciação aceitável ou recusável”.

Dando continuidade ao percurso do *ethos*, visitemos a Análise do Discurso francesa, que, entre todas as teorias contemporâneas do discurso, foi a que mais se aprofundou na concepção do conceito. Para tanto, pautamo-nos em Dominique Maingueneau (2008), que retoma a concepção aristotélica do *ethos*, ligada ao caráter do orador, e acrescenta-lhe uma nova dimensão corporal, que engloba sua gestualidade com as mãos e os braços, sua expressão facial e sua postura, seu modo de se vestir e de se locomover no espaço cenográfico. O autor atrela o *ethos* à figura do fiador e às diferentes instâncias das cenas de enunciação: cena englobante, cena genérica e cenografia⁸. O

⁸ Essas três serão explicadas no seio do capítulo.

fiador é construído pelo destinatário/enunciatário, a partir das marcas da enunciação cravadas no enunciado, que remetem a uma voz, indissociável de um corpo.

A vocalidade, que corresponde ao tom do discurso, é correlata ao conceito de fiador. Ou seja, todo discurso, seja ele oral, escrito, seja sincrético possui uma vocalidade. Diante disso, o filme, como um texto sincrético, possui sua própria vocalidade, constituída por diferentes tipos de discursos: o verbal escrito e oral, o gestual, o visual, que se conjunham, facilitando a captação do *ethos* dos enunciadores e atores dos enunciados.

No final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990, a Semiótica incorporou a noção de *ethos* como um efeito de sentido de identidade de um sujeito discursivo, reconstruído por meio de um percurso gerativo de sentido, depreensível de uma totalidade discursiva. O percurso gerativo de sentido é constituído de três níveis: o nível fundamental, mais profundo e abstrato, no qual se depreendem categorias semânticas de oposição, axiologizadas pelo próprio sujeito do enunciado, ou seja, sofrem o julgamento de valores do bem ou do mal. Passando para o nível narrativo, por excelência, o nível da ação, essas categorias axiologizadas transformam-se em objetos de valor para o sujeito de estado, que se converte em sujeito do *fazer*, ao ser modalizado por um *poder* e um *saber*, saindo em busca da realização da aquisição ou perda do objeto de valor. Por último, no terceiro nível discursivo, mais superficial e concreto, o ator do enunciado é tematizado e figurativizado, ganhando um corpo, que, aliado a um caráter, compõe seu *ethos*. A ação executada não é fechada e acabada; é afetada pelas grandezas tensivas: intensidade, que remete às emoções e afetos do sujeito e a extensidade, que remete aos contornos espaciais e quantidade dos objetos presentes no espaço. A incidência dessas grandezas pode dar novos rumos e ritmos à ação do sujeito, engendrando um *ethos* mais passional e menos racional ou vice-versa. Tendo delineado o panorama geral a ser seguido, mergulhemos em seu detalhamento.

1.1 Ethos aristotélico

Aristóteles desde logo faz menções ao caráter e à moral dos homens, em obras que anteciparam a Retórica, tais como *Ética a Nicômaco* e *Política*. A primeira é composta

por dez livros, os quais tratam de questões sobre a ética humana, como o bem e o mal, as virtudes e os vícios dos indivíduos, as paixões, os desejos, as amizades, a felicidade, a dor, o prazer e outras. Na segunda, constituída por oito livros, discutem-se diversos aspectos concernentes à vida do indivíduo como ser social (político): família, costumes, doutrinas políticas, caráter dos estados e dos cidadãos, as formas de governo, as revoluções do Estado, tendo por objeto principal a felicidade humana, que se divide na felicidade individual do homem na *pólis* e a política propriamente dita, que se preocupa com a felicidade coletiva da *pólis*. Em ambas as obras, Aristóteles realiza uma abordagem da noção de *ethos* coletiva, representante de grupos ou classes sociais. Na Retórica, dividida em três livros, o Estagirita formaliza o termo, visto como uma prova persuasiva, por meio do caráter individual de um orador, que pode destinar-se tanto a vastos auditórios quanto a um só indivíduo.

Em *Ética a Nicômaco*, Aristóteles discorre sobre as virtudes e vícios do homem, decorrentes das disposições de seu caráter, que determinam se é um indivíduo bom ou mau. A conclusão depreendida por Aristóteles dessa premissa é que o caráter de um indivíduo é moldado, segundo a natureza dos seus atos, seus hábitos. Tal dedução é confirmada pela seguinte passagem extraída da obra, quando se refere ao homem temperante e justo:

As ações são chamadas justas e temperantes quando são tais como as que praticaria o homem justo ou temperante; mas não é temperante o homem que as pratica, e sim o que as pratica tal como o fazem os justos e temperantes. É acertado, pois, dizer que pela prática de atos justos se gera o homem justo, e pela prática de atos temperantes, o homem temperante; sem essa prática, ninguém teria sequer a possibilidade de tornar-se bom (ARISTÓTELES, 1991, p. 35).

Aristóteles alega que todo ser humano busca a felicidade, resultante de uma vida virtuosa e da conduta ilibada do indivíduo, que o leva a conquistar coisas nobres e boas. O Estagirita afirma que as coisas nobres e boas são aprazíveis para o homem bom e justo, incluindo as coisas materiais e as ações nobres e justas, “pois o homem que não se regozija com as ações nobres não é sequer bom” (Ibid., p. 19). Tendo visto que as ações virtuosas são aprazíveis por si mesmas, além de nobres e boas, deduz-se que a felicidade é “a mais nobre e aprazível coisa do mundo” (Ibid., p. 35).

Ainda no que tange à felicidade, Aristóteles afirma que um indivíduo só consegue alcançá-la se suas ações forem orientadas segundo a razão, determinada pela justa medida entre a falta e o excesso. Sendo assim, uma pessoa que pratica ações intemperantes, qualificadas pelo excesso, e pessoas insensíveis, denominadas assim, pela falta de emoção e de desejo em suas ações, não podem alcançar a felicidade. A ação é resultante da escolha, produto da correlação entre o desejo e o raciocínio, que tem um objetivo em vista. Logo, a escolha não pode ser deliberada sem a influência da razão, do intelecto e da disposição de caráter, pois “a boa ação e o seu contrário não podem existir sem uma combinação de intelecto e de caráter” (Ibid., p. 125). Em suma, nessa obra, Aristóteles parece desenvolver os prolegômenos do conceito de *ethos*, ao investigar a natureza das ações do indivíduo, resultantes da interação dos desejos, das paixões e da razão, responsáveis por moldar o caráter e a conduta do indivíduo.

Depois de discutir os conceitos de felicidade e virtude em *Ética a Nicômaco*, Aristóteles escreve a *Política*, em que discute a forma de viver bem em sociedade, fazendo uma análise sistemática das formas de governo e das instituições sociais, responsáveis pelo viver bem do indivíduo. Aristóteles inicia a obra examinando a constituição da cidade estado, que se antepõe à ideia de cidadão e das diferentes instituições sociais, como família, igreja, profissões, etc., oriundas da interação entre os cidadãos. Nos capítulos derradeiros, Aristóteles conclui que é fundamental todos os setores da sociedade cooperarem entre si e se relacionarem de maneira harmoniosa, para o indivíduo, na qualidade de cidadão, poder atingir a felicidade plena.

Em Retórica, a obra de maior interesse para o presente trabalho, uma vez que formaliza o conceito de *ethos* como prova persuasiva, Aristóteles realiza um estudo metódico dos meios de persuasão, vistos por ele como “um tipo e demonstração (uma vez que nos sentimos o mais plenamente persuadidos quando julgamos que uma coisa foi demonstrada)” (ARISTÓTELES, 2013, p. 42). A demonstração é denominada entimema “sendo este, em geral, o mais eficaz meio de persuasão” (ARISTÓTELES, 2013, loc. cit.), que corresponde a um silogismo retórico, definido como um raciocínio depreendido de duas ou mais premissas, das quais, por dedução, chega-se a uma conclusão. A Retórica não se ocupa de conclusões particulares, mas universais intrínsecas a gêneros conhecidos

universalmente. No entanto, um silogismo ou entimema universal pode originar-se de proposições particulares. Segundo Aristóteles (Ibid., p. 51)

Quando duas proposições estão compreendidas no mesmo gênero, sendo uma mais conhecida do que a outra, a primeira é um exemplo. É possível, por exemplo, se dizer que, por reivindicar um guarda-costas, Dionísio planejava tornar-se um tirano; de fato, Pisístrato, no passado, tendo pensado em tomar o poder, solicitou um guarda-costas e tornou-se tirano logo que o obteve; Teagenes fez o mesmo em Megara. E analogamente todos os demais casos que o orador conhece servem de exemplos, a fim de mostrar o que não é ainda conhecido, que Dionísio está imbuído do mesmo objetivo ao fazer a mesma reivindicação. Ora, todos esses casos (que são proposições particulares) pertencem a uma proposição universal idêntica, a saber: aquele que solicita um guarda-costas planeja tornar-se um tirano.

Os entimemas, segundo Aristóteles, consistem no *logos* representado pelo “próprio discurso no que diz respeito ao que demonstra ou parece demonstrar” (Ibid., p. 45).

Além desse meio de persuasão, existem outros dois, que constituem a tríade aristotélica, o que torna o discurso do orador persuasivo e convincente. Um deles, como já dissemos, é o *ethos*, que remete ao caráter do orador, no qual a persuasão “é obtida graças ao caráter pessoal do orador, quando o discurso é proferido de tal maneira que nos faz pensar que o orador é digno de crédito” (ARISTOTELES, 2013, loc. cit.). O outro, também aqui mencionado, é o *pathos*, ligado às emoções desencadeadas no auditório, que o faz julgar o orador como um indivíduo benevolente e digno de crédito ou mau e falacioso.

Apesar de Aristóteles crer no caráter persuasivo do *ethos*, considerava o *logos* a verdadeira prova persuasiva e criticava os retóricos de sua época que atribuíam todo o poder persuasivo ao caráter dos oradores.

Esses três meios de persuasão foram denominados por Aristóteles como meios artísticos, construídos ou inventados pelo orador, à revelia dos meios inartísticos, os quais não são fornecidos pelo orador, sendo provas extrínsecas ao discurso, tais como testemunhas, confissões, acordos escritos etc.

Embora Aristóteles não tenha atrelado a Retórica a nenhum gênero específico, pois a via “como o poder, diante de quase qualquer questão que nos é apresentada, de

observar e descobrir o que é adequado para persuadir” (Ibid., p. 45). Ainda assim, os estudiosos contemporâneos utilizavam-na, na maioria das vezes, para se defenderem ou acusarem, porquanto estava mais próximo do campo da política e da justiça.

1.1.1 Os gêneros retóricos

Há três tipos de gêneros retóricos, o discurso deliberativo, o forense (ou jurídico) e o demonstrativo (ou epidíctico). No primeiro, o orador aconselha ou dissuade o ouvinte, em relação a interesses particulares ou interesses públicos. O segundo consiste na acusação ou defesa de alguém e o terceiro consta do elogio e da censura de alguém.

O orador de cada gênero visa a um fim, dispondo dos argumentos para fins virtuosos ou prejudiciais. No deliberativo, o fim pode ser conveniente ou prejudicial, em que o orador aconselha para persuadir - sendo-lhe conveniente - ou para dissuadir, sendo prejudicial à outra pessoa. No forense, o fim pode ser justo ou injusto e, no demonstrativo, o elogio tem um fim belo e a censura um fim feio. Ademais, os oradores são também hábeis em dissimular situações, como exemplo do orador forense, que pode não negar que agiu erroneamente prejudicando o réu, todavia nunca admitirá que cometeu alguma injustiça intencionalmente. O orador que aconselha para o bem ou para o mal nunca admitirá que aconselha coisas prejudiciais ou que dissuade para tirar proveito de alguma situação e, por fim, o orador que elogia ou censura não reconhecerá se a pessoa que julga executou ações convenientes ou prejudiciais, geralmente em proveito pessoal. Para tanto, os oradores valem-se de provas persuasivas na instância de seus discursos, representadas pelos recursos linguísticos e paralinguísticos, além de provas tais como o caráter (*ethos*), projetando uma imagem de si na instância do discurso, que pode ser verdadeira ou pode somente parecer ser verdadeira.

Em síntese, é o caráter, mostrado na superfície discursiva, correspondente à maneira como o orador se apresenta diante de seu auditório, aliado ao seu discurso, que imbui o orador da capacidade de aconselhar ou dissuadir, acusar ou defender e elogiar ou censurar.

Referindo-se ao *ethos*, Aristóteles postula suas duas faces, que se conjunham para torná-lo eficaz. A primeira consiste num efeito moral, fundado na *epieíkeia*⁹, que

⁹ Traduzido por Dafour como “honestidade”, segundo Amossy (2008).

reúne qualidades como prudência, virtude e benevolência. A segunda face compreende o *ethos* de sentido neutro de *héxis*, reunindo termos como hábitos, modos e costumes ou caráter. O autor ainda postula qualidades que inspiram confiança: a *phrónesis*, a *areté* e *eúnoia* que significam, respectivamente, ‘ter ar ponderado’, ‘se apresentar como um homem simples e sincero’ e ‘dar uma imagem agradável de si’. Aristóteles (ARISTOTELES, 2013, p.122) explica a função dessas três qualidades:

A confiança suscitada pela disposição do orador provém de três causas, as quais nos induzem a crer em uma coisa independentemente de qualquer demonstração: a prudência, a virtude e a benevolência. Afirmções falsas e maus conselhos devem-se à falta de uma ou mais dessas três qualidades. Oradores formam opiniões carentes de veracidade dada à falta de prudência; ou formam opiniões verdadeiras, mas devido à falta de moral, não dizem o que realmente pensam e que lhes parece bom; ou, finalmente, embora prudentes e honestos, falta-lhes benevolência, esta má disposição com os ouvintes pode leva-los (*sic*) a não recomendar o que sabem ser o melhor curso de ação a ser adotado. Não existem outras causas senão essas. Conclui-se que todo aquele que é considerado detentor de todas essas qualidades [que atuam como causas] suscitará confiança em sua audiência.

Sobre a benevolência e a amizade, estas consistem na articulação do *ethos* às emoções desencadeadas no auditório. O autor acrescenta que para apresentar-se virtuoso, sincero, justo e verdadeiro, é necessário que o orador encontre argumentos apropriados às noções comuns, ou seja, às tópicos de seu auditório, concernentes aos “hábitos e aos ‘caracteres’ próprios às idades, ao status, às sociedades ou às instituições, pois todos os grupos mostram paixões (*pathé*) e hábitos (*héxis*) específicos” (EGGS *apud* AMOSSY, 2008, p. 38)

Desta forma, Aristóteles enumera os *topoi* específicos de cada gênero do discurso, isto é, os *topoi* comuns a todo discurso humano, os que dizem respeito especificamente às paixões e também os que permitem mostrar as três qualidades requeridas: *phronesis*, *areté* e *eúnoia* (EGGS *apud* AMOSSY, 2008, loc. cit.)

Tendo visto que se devem respeitar os *topoi* e os saberes comuns, Aristóteles quer dizer que o orador deve mostrar um *ethos* apropriado a seu estatuto social, adaptando seu discurso aos hábitos de seu auditório, a fim de persuadi-lo.

1.1.2 O *ethos* em relação ao *logos* e ao *pathos*

Segundo Aristóteles, “o *ethos* constitui praticamente a mais importante das provas”¹⁰ e menciona as razões (*phrónesis*, *areté*, *eúnoia*) que inspiram confiança. Elas estão respectivamente relacionadas ao *logos*, *ethos* e *pathos*. O *logos*, segundo Aristóteles (2013), convence por si mesmo e o *ethos* e o *pathos* estão ligados às situações, aos *topoi* de cada orador e auditório. O peso dessas três provas depende muito do gênero em questão. Como exemplo do discurso forense, no qual o *logos* tem peso maior do que o *ethos* e o *pathos*, enquanto no discurso demonstrativo, em que o orador desprende elogios ou censuras, o *pathos* se sobressai, ao lidar com o *ego* e as emoções do auditório.

A *phrónesis*, que faz parte do ‘*logos*’ (Ibid., p. 40), é indispensável para a persuasão, no entanto não foi atrelada ao *logos* por Aristóteles, mas ao *ethos*, comprovando a relevância dele na arte de persuadir. Aristóteles define a *phrónesis* como “uma boa disposição intelectual que torna capaz de bem deliberar sobre o bem e o mal [...] tendo em vista a felicidade¹¹”.

Eggs (Ibid., p. 42) menciona Aristóteles, que afirma que o ser é ‘um animal (*pathos*), político (*ethos*), com a capacidade de falar e de pensar (*logos*)’, lembrando a definição dada na *Política*. Sua *héxis*, sua maneira de ser, constitui, portanto o seu *ethos*.

Como determinar o papel do *pathos*, isto é, como a *eúnoia* se manifesta em relação ao *ethos*? O *pathos*, segundo Aristóteles (2000, p. 35), distingue-se da virtude que “é o lugar da identidade do sujeito, que dessa maneira atualiza, exercita e pratica suas disposições”, enquanto “as paixões ao contrário, fazem-no oscilar: são o lugar da alternância, da inversão, sendo grande o risco de que o sujeito aí se perca de alguma maneira. Pela virtude, o homem imita a ordem natural em que se realiza aquilo que, de potência, deve passar a ato”.

¹⁰ Ret. I, 1356a

¹¹ Ret. I, 1366a 20; cf. Em 1140b 6.

Michel Meyer (2000, p. 35) alega que a paixão é uma ameaça à identidade do indivíduo, uma vez que o desestabiliza, constituindo-se como uma alternativa dúbia, ao mesmo tempo em que concede a possibilidade ao sujeito de se justificar por atitudes indesejáveis, pode colocá-lo em situações constrangedoras, nas quais não há possibilidade de reparação. “A paixão é a própria alteridade, a alternativa que não se fará passar por tal, a relação humana que põe em dificuldade o homem, e, eventualmente, o oporá a si mesmo”. Por isso, Aristóteles não aprecia verdadeiramente as paixões, pois elas suplantam a virtude do homem agir segundo a razão. Segundo Meyer (Ibid., p. 22):

o sábio está no bem e, no entanto, conseguiu dominar ou eliminar paixões. Em compensação, aquele que está entregue a elas nem mesmo sabe o que faz e sequer tem alguma possibilidade de fazê-lo, visto que então deveria saber o que ignora e isso seria contraditório.

As paixões refletem as representações que fazemos dos outros, considerando-se o que são para nós, realmente ou no domínio da imaginação. Poder-se-ia dizer então que há aí um jogo de imagens, talvez mesmo de imagens recíprocas, antes que a fonte das reações morais, cujo objetivo seria então o da Ética. Assim, somente na Retórica, encontraremos a indignação ou vergonha, que na verdade são “paixões-resposta à imagem que formamos do outro, sobretudo do que o outro experimenta ao nosso respeito” (ARISTÓTELES, 2000, p. 41). Aristóteles também descreve a paixão da tranquilidade, recorrente no documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, suscitada pela disposição de caráter do orador, Idi Amin Dada, que reúne as três qualidades descritas anteriormente: prudência, virtude e a benevolência, o que o torna um orador digno de fé, engendrando a confiança no destinatário. Em contraposição, a paixão da cólera torna-se a disposição predominante do orador Idi Amin Dada no drama político *O último rei da Escócia*, no qual se mostra insultado ou afrontado por acontecimentos que frustram sua expectativa ou pessoas que zombam ou gracejam dele. Essa paixão é acompanhada de um “certo prazer ou antegoço da expectativa da vingança” (ARISTÓTELES, 2013, p. 123).

O jogo de imagens descrito por Aristóteles remete às representações que o orador faz de seu auditório antes de se pronunciar adaptando seu discurso aos *topoi* dele, ou seja,

aos hábitos e costumes, classe social, idade, sexo, etc. de seu auditório; ao mesmo tempo, o auditório faz uma imagem daquele pautando-se também nos seus hábitos e costumes, na sua identidade, classe social. Além do *logos* e do *ethos*, o *pathos* tem grande peso sobre o discurso no processo de persuasão, visto que o orador, ao se colocar numa determinada disposição de alma, pode afetar diretamente o julgamento do ouvinte, sendo assim “para as pessoas que amam; as coisas não parecem ser as mesmas para aquelas que odeiam, nem para os dominados pela cólera” (ARISTÓTELES, 2000, p. 3). Diante disso, as paixões acabam por desestabilizar as disposições do caráter do indivíduo e, dessa forma, o *pathos* relaciona-se diretamente com o *ethos*.

1.2 A subjetividade na teoria da enunciação de Émile Benveniste

Émile Benveniste dialoga com a noção de *ethos* por meio dos dois tomos dos Problemas de Linguística Geral: *Problemas de Linguística Geral I* e *Problemas de Linguística Geral II*, o primeiro publicado em 1966 e o segundo em 1974. Nessa obra, o autor desenvolve uma Linguística da Enunciação, no âmbito da qual não se pronuncia sobre o conceito de *ethos*, no entanto postula o conceito de subjetividade na linguagem, cujo foco central recai sobre a instância do enunciador¹². Segundo o autor (2005, p. 286), “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser o conceito de ‘ego’”. Dando continuidade ao raciocínio, o autor afirma:

Ora, essa ‘subjetividade’, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental na linguagem. É ‘ego’ que diz ego. Encontramos aí o fundamento da ‘subjetividade’ que se determina pelo status linguístico da ‘pessoa’ (BENVENISTE, 2005, op. cit.).

Tal subjetividade remete a um eu projetado no interior do enunciado pelo mecanismo da enunciação postulado por Benveniste (1989, p. 82), que “é o colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização”. Esse ato individual de

¹² O enunciador equivale, aqui, em linhas gerais, ao orador na Retórica. O enunciador remete-se ao enunciatário, como o orador dirige-se a um auditório.

apropriação da língua instala uma pessoa no interior do enunciado, que consiste na instância do enunciator, representado por um *eu*, o qual reclama a presença de um enunciatário, representado por um *tu*. Dessa forma, o que caracteriza em geral a enunciação segundo Benveniste (Ibid., p. 87):

é a acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo. Esta característica coloca necessariamente o que se pode denominar o quadro figurativo da enunciação. É a estrutura do diálogo. Duas figuras na posição de parceiros são alternativamente protagonistas da enunciação. Este quadro é dado necessariamente com a definição de enunciação.

O *eu* instalado no interior do enunciado passa a ser o centro de enunciação dêitica, organizando todos os outros aspectos do discurso, como o espaço e o tempo. Elementos como pronomes pessoais, pronomes demonstrativos, verbos tornam-se ‘indivíduos linguísticos’, “de forma que enviam sempre e somente a ‘indivíduos’, quer se trate de pessoas, momentos, de lugares” (BENVENISTE, 1974, p. 85).

A enunciação instala o tempo presente agora e instala também o espaço atualizado que é o aqui. Todos os outros pronomes tais como ele, ela, eles etc.; outros tempos como ontem, amanhã, depois etc. e outros espaços como ali, aí, acolá adquirem significado no enunciado pela referência da instância da pessoa *eu* (Id., 2005).

Em suma, a qualquer língua, de qualquer tipo, ou época, não faltam nunca os ‘pronomes pessoais’, de forma que uma língua sem a expressão da pessoa é inconcebível (Ibid., p. 287). Diante disso, Benveniste (2005) conclui que toda língua é marcada pela expressão da subjetividade. Logo, duvida de que alguma língua sem essa marca possa ser concebida como linguagem.

Ademais, o autor afirma que todos os elementos lexicais como os substantivos, os adjetivos, os advérbios passam a fazer sentido na língua quando são instalados no interior do enunciado pelo mecanismo da enunciação e manipulados pelo enunciator durante a interlocução. O enunciator “se serve da língua para influenciar de algum modo o comportamento do alocutário, ele dispõe para este fim de um aparelho de funções” (Id., 1989, p. 86).

Depreende-se, pois, que o enunciador nos filmes, representado pelos cineastas, faz uso dos recursos fílmicos, projetando-se no discurso de uma determinada maneira, mostrando o seu ponto de vista, sua ideologia, que estão associados ao conceito de *ethos*, para transmitir uma mensagem e convencer o enunciatário, representado pelos espectadores.

1.3 O *ethos* na Semântica pragmática de Ducrot

Nota-se que Benveniste não menciona o *ethos*, o qual é, como aqui dito, retomado por Oswald Ducrot (1984), por meio da teoria polifônica da enunciação, ao diferenciar duas instâncias de sujeito. Uma que consiste no locutor “L”, sujeito da enunciação e o locutor “λ”, representado pelo sujeito empírico. Segundo o linguista, analisar o locutor “L” não significa considerar os enunciados autoelogiosos que esse profere em relação a si mesmo, mas busca tentar depreender marcas implícitas na enunciação, que dão pistas sobre a imagem do enunciador. É nesse ponto, que Ducrot recupera a noção de *ethos*: “O *ethos* está ligado a “L”, o locutor como tal: é como origem da enunciação que ele se vê investido de certos caracteres que, em contrapartida, tornam essa enunciação aceitável ou recusável” (DUCROT, 1984, p. 201).

Sendo assim, a imagem do locutor é construída com base no ponto de vista do enunciador, ou melhor, dos enunciadores projetados no interior dos enunciados. Ducrot afirma haver mais de um enunciador, isto é, mais de um ponto de vista no interior dos enunciados. Como exemplo, esta oração: “_faz bom tempo, mas estou cansado”, que engendra quatro enunciadores distintos: o E1, que apresenta o ponto de vista de que faz um tempo bom; o E2 que justifica o passeio devido ao tempo bom; o E3 que afirma estar cansado e o E4, que recusa fazer o passeio, justificado pelo cansaço. Quanto ao locutor, ele toma o ponto de vista do E3 e do E4, recusando o passeio.

Ademais, Ducrot desenvolve a noção de *topos* que está intimamente ligada aos enunciados. O *topos* é um princípio argumentativo de conhecimento genérico, compartilhado pelos falantes, que intermedeia o argumento e a conclusão. Para torná-lo mais claro, tomemos como exemplo a palavra *econômico*, cujo *topos* compartilhado pela

sociedade ocidental é “quanto menos se gasta, mais valor se tem”. Ao tomarmos essa palavra na frase “João é econômico” (BARBISAN; TEIXEIRA, 2002), o locutor convoca dois enunciadores, o E1 que representa o ponto de vista de João, que desvaloriza o fato de gastar e o E2, que consiste no ponto de vista do locutor em relação a João, assumindo o valor do *topoi*, ao concordar com João.

Ducrot estabelece, portanto, a distinção entre o dizer e o dito. O locutor compreende a instância responsável pelo primeiro e os enunciadores as instâncias responsáveis pelo segundo, correspondente ao enunciado em si. Amossy (2008, p. 14) desenvolve a ideia postulada por Ducrot de que o *ethos* está ligado ao locutor:

não se tratando de afirmações que o autor pode fazer a respeito de sua pessoa no conteúdo do seu discurso – afirmações que, ao contrário, correm o risco de chocar o auditório –, mas da aparência que lhe conferem a cadência, a entonação calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos.

O *ethos* postulado por Ducrot remonta à concepção do *ethos* aristotélico, que é construído no e somente pelo discurso. O autor postula uma argumentação linguística na qual afirma que, entre uma proposição e uma conclusão há sempre proposições intermediárias, representadas pelos diferentes pontos de vista dos diferentes enunciadores projetados no interior do enunciado, capazes de conduzir a diferentes conclusões. Contudo o autor busca mostrar que o discurso, ou seja, os argumentos tornam-se eficazes para a persuasão se lançarem mão de conectivos e outros recursos linguísticos, que auxiliam na passagem de uma proposição a uma conclusão

1.4 O *ethos* na Análise do Discurso de linha francesa

A Análise do Discurso de linha francesa é a disciplina contemporânea do discurso que mais se aprofundou na análise do conceito de *ethos*, com destaque para os trabalhos de Dominique Maingueneau. O autor partilha algumas ideias a respeito desse conceito com a Retórica aristotélica, resumidas nos seguintes preceitos: a) o *ethos* se manifesta no e somente por meio do discurso, b) o *ethos* é resultante de um processo de interação entre

dois falantes, c) o *ethos* possui um caráter sociodiscursivo, sendo um comportamento socialmente partilhado, vinculado a uma situação de comunicação.

Para além dessa dimensão sociodiscursiva, ligada à conduta moral e ao caráter do orador, que remonta ao *ethos* aristotélico, Maingueneau propõe, por meio de seus trabalhos, sobretudo da obra denominada *Cenas da Enunciação* (2008), uma concepção encarnada do *ethos*, ao dotá-lo de uma dimensão corporal, que enfeixa os traços físicos do enunciador.

Nessa obra, Maingueneau investiga as características de estilos genéricos no limiar do *ethos* de instâncias enunciativas (enunciador/interlocutor) que emergem na base dos enunciados desses gêneros. No entanto, o autor alega que não são todos os gêneros que possibilitam a manifestação de um *ethos* individual, concretizado no *ethos* do enunciador, representado pelos cineastas nos filmes e o *ethos* do interlocutor, representado pelo ator Idi Amin Dada. São exemplos de gêneros como esses: o editorial, o tutorial, a bula de remédio, etc., cujas cenas genéricas são engessadas. Maingueneau (Ibid., p.71) define a cena genérica como “o contrato associado a um gênero de discurso”. Em outros termos, é o contrato fiduciário¹³ estabelecido entre enunciador e enunciatário. Além da cena genérica, estão atreladas à cena de enunciação a ‘cena englobante’ e a ‘cenografia’ (MAINGUENEAU *apud* MAINGUENEAU, 2008). O autor define a primeira como o campo ou a área social que engloba determinado discurso, exemplo, a filosofia, a política, a publicidade, o cinema etc. A segunda é definida pelo autor como a cena enunciativa resultante do processo de enunciação, que “não é imposta pelo gênero” (Id., 2008, p. 70), o que facilita a manifestação do *ethos* do enunciador.

O drama político e o documentário-verdade em questão constituem-se como gêneros que possibilitam a manifestação do *ethos* do enunciador. Embora Maingueneau não tenha se dedicado a investigar o *ethos* em gêneros fílmicos, o autor desenvolve o conceito de vocalidade que é inerente a qualquer discurso. Segundo ele, todo discurso possui uma vocalidade específica, “que permite relacioná-lo a uma fonte enunciativa, por meio de um tom que indica quem o disse¹⁴” (Id., 2008, p. 72).

¹³ O contrato fiduciário põe em jogo um *fazer* persuasivo da parte do destinatador e, em contrapartida, a adesão do destinatário: dessa maneira, se o objeto do *fazer* persuasivo é a veridicção (o dizer-verdadeiro) do enunciador, o contra-objeto cuja obtenção é esperada, consiste em um crer-verdadeiro que o enunciatário atribui ao estatuto do discurso-enunciado (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 208).

¹⁴ Essa ideia de uma ‘vocalidade’ fundamental de qualquer enunciado encontra-se, por exemplo, num contexto teórico completamente diferente, o da poética, em Henri Meschonnic, que distingue, também ele, três polos: ‘oralidade’, ‘escrita’ e ‘fala’. A ‘oralidade’ vai além da distinção entre escrita/fala: ‘o oral é da

A vocalidade está ligada à dimensão corporal do enunciador e não do autor apriorístico à obra. A instância do enunciador projetada no interior das cenas corresponde à instância do fiador, depreendida pelo enunciatário com base nos indícios textuais.

1.4.1 O fiador

Maingueneau atrela o conceito de *fiador* ao de reflexividade enunciativa, no qual o enunciador e o enunciatário constroem imagens um do outro, apoiadas em estereótipos sociais partilhados por ambos. Ademais, o conceito vem acrescentar uma dimensão corporal ao *ethos*, resultante da associação de uma ‘voz’ a um ‘corpo enunciante’ historicamente especificado (MAINGUENEAU, 2008, p. 64).

Com isso, obtém-se uma concepção mais ‘encarnada’ de *ethos*, constituído de um ‘caráter’, que engloba os traços psicológicos e uma ‘corporalidade’, representada pelos traços físicos dos interlocutores, projetados nos enunciados pelos enunciadores, por meio de um processo denominado *debreagem* enunciativa de segundo grau. A *debreagem* enunciativa é subdividida em primeiro grau e segundo grau. A *debreagem* enunciativa de primeiro grau corresponde à instalação do narrador pelo enunciador no interior do enunciado, que por sua vez, pode passar a voz a um interlocutor, por meio da *debreagem* enunciativa de segundo grau. Sendo que para cada instância há um destinatário: o narrador dirige-se ao narratário e o interlocutor ao interlocutário. Ambas as dimensões manifestam-se na instância do enunciado, pelo modo como o enunciador se veste, move-se pelo espaço cenográfico, como gesticula, o tom de sua fala, sua postura, etc. Em suma, o *ethos* do enunciador é interpretado pelo enunciatário como uma forma de comportamento, que varia de acordo com o tipo de gênero em questão e de acordo com as representações sociais, apoiadas em estereótipos. É importante salientar que a cena da enunciação é capaz de reforçar ou reelaborar esses estereótipos.

Segundo Maingueneau (2008, p. 65), a cena da enunciação é o *locus*, onde o enunciador tem uma porção significativa de possibilidade de criar e recriar imagens preestabelecidas. Tomemos como exemplo um excerto dos diários de Sylvia Plath (1950-1962), que desvela a possibilidade de recriação de estereótipos:

ordem do contínuo-ritmo, prosódia, enunciação. A fala e a escrita são da ordem do descontínuo, das unidades discretas da língua’ (AMOSSY, 2008, p. 91).

Se eu superar este ano, despachando meu demônio quando ele surgir, dando conta de que ficarei cansada após vários dias de trabalho e exausta depois de corrigir as provas, concluindo que se trata de um cansaço natural, e não algo para ser lamentado com horror, serei capaz, pouco a pouco, de encarar a vida, em vez de fugir correndo a cada aceno do sofrimento.

Depreende-se do excerto, o *ethos* de uma professora exausta de exercer sua função, enfadada de sua rotina maçante, incompatível com o estereótipo de professor socialmente cristalizado, calcado na imagem do profissional da justa medida, comprometido com o aprendizado do aluno, sempre estimulado a ministrar suas aulas. Conclui-se, pois, que o vetor de *ethos* que emerge do excerto consiste num enunciador que vai construindo um corpo e um caráter durante o processo da enunciação, infirmando o estereótipo de professor, partilhado socialmente. Esse exemplo ratifica o caráter inovador do *ethos* proposto pelo autor.

Ademais, Maingueneau (Id., p. 15) alega que “existem certos tipos de gêneros ou circunstâncias para as quais não se espera que o destinatário disponha de representações prévias do *ethos* do locutor”. Assim ocorre com o drama político *O último rei da Escócia* e com o documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, no qual as cenografias são produto da criatividade dos cineastas, responsáveis pela criação do roteiro e das personagens. É difícil para os espectadores formularem imagens prévias dos enunciadores (cineastas), bem como dos atores (Idi Amin Dada), em função da liberdade de criação dos cineastas, que se autoprojetam e projetam os atores, conforme os pontos de vista e a ideologia daqueles.

1.4.2 O *ethos* pré-discurso

Para a AD, antes mesmo que o enunciador se pronuncie, o enunciatário cria uma imagem dele pautada num conjunto de representações sociais, partilhadas por ambos. Tal imagem prévia remete ao *ethos* prévio ou pré-discursivo assumido numa doxa, “pautada em representações partilhadas socialmente, relacionadas a modelos culturais pregnantes, mesmo se se tratar de modelos contestatórios” (AMOSSY, 2008, p. 125).

No que tange ao *ethos* prévio, a disciplina que se dedicou a investigá-lo a fundo é a Sociologia dos Campos. Pierre Bordieu (1989), sociólogo francês, estabelece um

diálogo entre estilo de vida, ou seja, o *ethos*, com o *habitus*, representado por esquemas de condutas de comportamentos, ligados às práticas individuais ou sociais de determinados grupos. Para esse pensamento, embora seja difícil elaborar imagens prévias dos enunciadores representados pelos cineastas e pelos atores representados por Idi Amin Dada nos filmes, os espectadores assim o fazem antes mesmo que as instâncias se projetem em cena - sobretudo no documentário, que se apoia no discurso do próprio Idi Amin, enquanto ser empírico. Os espectadores baseiam-se na representação social de General do exército e ditador, que reúne qualidades como arbitrário, autoritário, intolerante, etc.

No entanto, não nos aprofundaremos no conceito de *ethos* prévio ou pré-discursivo, visto que a Semiótica, principal disciplina adotada para a análise dos *ethé* no presente estudo, enxerga o fenômeno da significação por outro ângulo, o dos efeitos de sentido construídos, como simulacros, nos textos, por um destinatário, dotado de um repertório, baseado em marcas inscritas no próprio texto, pouco importando o sujeito empírico. A Semiótica não trata do *ethos* prévio, mas de um conhecimento enciclopédico que tanto os enunciadores, quanto os enunciatários possuem dos diversos simulacros depreendidos na base dos textos.

1.5 O *ethos* na Semiótica narrativa e discursiva de origem francesa

Algirdas Julien Greimas, fundador da Semiótica narrativa e discursiva, na década de 1960, preocupou-se *a priori* em desenvolver um modelo teórico do mecanismo de produção de sentido dos textos, denominado por ele percurso gerativo de sentido. É constituído por três níveis, cada um com sua sintaxe e sua semântica específicas, sendo o nível discursivo, cuja sintaxe abriga as categorias do sujeito, do tempo e do espaço, de importância fulcral para nossa pesquisa.

Já é sabido que o *ethos* está radicado no nível discursivo, atrelado à categoria do ator. Todavia, a Semiótica, no princípio, não se preocupou em estudar cada categoria isoladamente, ocupando-se com o efeito de sentido global depreendido dos textos, fruto da relação entre a sintaxe e a semântica e entre o plano de conteúdo e o plano de expressão.

Ao final do século XX, o sujeito passou a ocupar um *locus* de destaque central para a Semiótica tensiva, derivada dos desenvolvimentos da Semiótica discursiva e das paixões. O sujeito é postulado pela disciplina como um corpo sensível, afetado pelas tensões desde o nível fundamental. Nesse nível, as tensões são convertidas em foria, responsável pela axiologização dos valores, oriunda da modalização do sujeito exercida por seu objeto de valor. Passando para o nível narrativo, o sujeito é imbuído de modalidades, que o tornam competente para agir, isto é, para sair em busca de seu objeto de valor. As modalidades sofrem modulações, produto de atrações e repulsões, responsáveis por promover as continuações e paradas da ação do sujeito. Atingindo o nível discursivo, mais concreto e superficial, o sujeito é aspectualizado segundo às grandezas tensivas: a intensidade ligada aos estados de alma e a extensidade vinculada ao estado das coisas, que o instauram na superfície do enunciado, como um sujeito sensível, dotado de um corpo e um caráter: o *ethos*. Consiste numa identidade mais oscilatória do que estável, em função das atrações e repulsões que atuam sobre seu *ser*.

Fontanille (2011, p. 50) sintetiza o conceito de corpo sensível, concluindo que ele está no centro da semiose, na junção do plano do conteúdo e do plano da expressão:

O corpo próprio faz desses dois universos os dois planos de uma linguagem. Que essa operação resulte de uma pressuposição recíproca, isso não tem grande interesse diante desta última proposição; o corpo sensível está no centro da função semiótica e o corpo próprio é o operador da reunião dos planos das linguagens.

1.5.1 O *ethos* nos filmes O último rei da Escócia e General Idi Amin Dada: um autorretrato:

Nos filmes, a homologação entre o plano do conteúdo representado, no nível discursivo, pelas falas dos atores transcritas e o plano da expressão, pelos recursos fílmicos, que compreendem os tipos de planos, movimentos de câmara, enquadramentos, tipos de ângulos e não específicos, que incluem os efeitos sonoros, de iluminação e vestuário e os elementos atinentes à corporalidade dos atores, forjam o *ethos* dos atores do enunciado. Já os *ethé* dos enunciadores se restringem à maneira como eles articulam

os recursos fílmicos e não apresentam uma corporalidade concreta, visto que estão localizados no plano da enunciação.

Ao tratarmos do *ethos* das instâncias enunciativas na Semiótica narrativa e discursiva recuperamos a noção de estilo. Com base na disciplina, o estilo consiste em um conjunto de traços recorrentes, depreensíveis da associação do plano da expressão com o plano do conteúdo, caracterizando, assim, um autor, um cineasta, um escritor etc., enquanto enunciadores. De acordo com a premissa, Fiorin (2003, p. 175) conclui que o *ethos* é corolário do estilo:

Estilo é um conjunto global de traços recorrentes do plano do conteúdo (formas discursivas) e do plano da expressão (formas textuais), que produzem um efeito de sentido de identidade. Configuram um *ethos* discursivo, ou seja, uma imagem do enunciador. É nesse sentido que se pode entender hoje a afirmação de Buffon de que o estilo é o homem.

Os traços recorrentes pertinentes ao plano do conteúdo compreendem a reiteração dos temas dos subgêneros drama político e documentário-verdade, que nos guiaram na seleção das cenas. São eles: a expulsão dos estrangeiros do território ugandense; a morte, sonhos e presságios de Idi Amin Dada; o assassinato em massa de cidadãos ugandenses e opositores ao governo de Idi Amin Dada; liberdade para todos os negros no mundo inteiro e a independência econômica de Uganda.

Os subgêneros drama político e documentário-verdade em questão resultam da atualização e ramificação dos gêneros discursivos: ficção e documentário clássico respectivamente. Os textos são reunidos e classificados em determinados subgêneros por apresentarem recorrências no “nível narrativo, ou temático, ou estilístico, de duração, de modos de produção ou de modos de difusão” (NOGUEIRA, 2010, p. 44).

São características comuns ao plano da expressão em ambos os subgêneros, os recursos fílmicos, os elementos não específicos, que não são específicos do cinema, pertencendo a outros tipos de discursos sincréticos como o teatro e a televisão, tais como a iluminação, o som, a cor, o cenário e o vestuário, além dos elementos atrelados à corporalidade do ator do enunciado. Os elementos recorrentes no drama político consistem no primeiro e primeiríssimo plano ou plano detalhe, intensa movimentação de câmara, com destaque para o *travelling lateral*, *travelling frontal* e *zoom in*, variados tipos de ângulos, frontais, de perfil e panorâmica circular, presença de muitos ruídos, efeitos

sonoros e efeitos de iluminação, cenários predominantemente fechados, o que demanda equipamentos de iluminação. No que tange aos elementos corporais recorrentes estão gestos bruscos com braços e mãos, expressão facial rígida, com olhar esgazeado, boca semiaberta e andar tempestuoso do ator pelo espaço.

No que tange ao documentário-verdade, as características recorrentes no plano da expressão consistem na predominância do plano geral e médio, na ausência quase total de movimentação de câmara, exceto pelos raros *travellings* frontais e *zoom in*, predominância de espaços naturais e abertos, marcados pela presença de raros ruídos, efeitos sonoros ou efeitos de iluminação. O ator está na maioria das vezes usando o uniforme de general. No que tange aos elementos da corporalidade do ator, sua expressão facial está, na maioria das vezes, relaxada e os movimentos gestuais são realizados de maneira branda. Todos esses recursos fílmicos e não específicos serão abordados mais profundamente no capítulo subsequente, que trata dos subgêneros e de suas características estilísticas.

Nota-se, pois, que os *ethé* do enunciador e do ator do enunciado são construídos em função do estilo dos subgêneros, uma vez que os recursos fílmicos que os compõem participam também da construção dos *ethé* de ambas as instâncias. Segundo Bakhtin (1992, p. 284), muitos gêneros não possibilitam a emergência de estilos individuais, “com exceção dos artístico-literários”, que englobam o drama político e o documentário-verdade. Em resumo, “o estilo é *ethos*” (DISCINI, 2009, p. 57).

O estilo “entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado” (BAKHTIN, 1992, p. 285), o que significa dizer que o estilo de um gênero consiste num efeito de unidade, fruto das recorrências dos recursos estilísticos que engendram enunciados relativamente estáveis, associados a uma determinada esfera da atividade humana. Da mesma forma, o *ethos* consiste num efeito de unidade, de individuação do enunciador, cujo referente externo ao discurso é o cineasta, e do ator do enunciado, cujo referente é Idi Amin Dada, projetado no interior das cenas por um processo de debreagem¹⁵. Esse efeito de individuação do enunciador e do ator do enunciado emerge

¹⁵ Tratamos de duas instâncias enunciativas, uma pressuposta ao enunciado que é a do enunciador, referente à instância dos cineastas em conjunção com o restante da equipe de produção nos filmes e outra que consiste na enunciação enunciada, correspondente aos atores do enunciado, Idi Amin Dada. No drama político, o enunciador corresponde ao “cineasta Kevin MacDonald”, que instala o interlocutor, Idi Amin Dada, no interior dos enunciados (cenas) por meio de um processo de debreagem enunciativa de segundo grau. No documentário-verdade, o enunciador corresponde ao “cineasta Barbet Schroeder”, que também instala o interlocutor, Idi Amin Dada, no interior dos enunciados (cenas), por meio do mesmo processo. Não se trata

de um desvio da norma, isto é, do uso relativamente estável de determinados recursos estilísticos, despontando um modo peculiar de utilizar esses recursos, ou melhor, dos recursos fílmicos que compõem os filmes.

Em conclusão, os *ethé* dos enunciadores e atores emergem de uma totalidade discursiva, representada, aqui, pelas três cenas, emblemáticas por apresentarem traços reiterados ao longo dos dois filmes, elencadas de cada um. As cenas selecionadas do drama político são: *expulsão dos estrangeiros* (01:22':57"/ 01: 23':24"), *atentado a Idi Amin Dada* (00:52':13"/00:54':42"), *no gabinete de Idi Amin Dada* (01:29':00"/ 01: 31':08") e *coletiva de imprensa* (01:32':35"/ 01:33':45"). As cenas extraídas do documentário-verdade consistem na: *entrevista no jardim do palácio Entebbe* (00:45':52"/ 00:50':10"), *passeio pelo rio Nilo* (00:13':10"/ 00:21':20") e *reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada* (00:30':56"/ 00:44':48")¹⁶.

1.5.2 Unus e Totus

O estilo, cujo corolário é o *ethos*, provém de um efeito de individuação, depreensível de uma totalidade (*totus*), representada por um conjunto de discursos, pressuposta à unidade (*unus*), que corresponde à cena isolada. Segundo Discini (2009, p. 31) “unidade e totalidade são universais quantitativos”.

Para entender a correlação entre *unus* e *totus*, tomemos como exemplo os filmes em questão. O *totus* compreende o todo indistinto e indivisível, representado pelo drama político e documentário-verdade, dois estilos subgenéricos relativamente estáveis, frutos da recorrência de recursos estilísticos, manifestados na instância das cenas. As totalidades são também dois *unus*: o filme *O último rei da Escócia* e o documentário *General Idi Amin Dada: um autorretrato*. Esses dois estilos subgenéricos engendram outros quatro *unus*: o *ethos* do enunciador e o do ator do enunciado no drama político e o *ethos* do enunciador e o do ator do enunciado no documentário-verdade.

dos cineastas enquanto pessoas de carne e osso, no entanto pessoas de discurso. As nomenclaturas conferidas aos interlocutores são intrínsecas ao nível narrativo, convertidos em atores do enunciado no nível discursivo, fruto dos investimentos semânticos, oriundos da fusão do plano do conteúdo e do plano da expressão.

¹⁶ Os nomes das cenas foram concedidos por nós.

De acordo com as proposições anteriores, conclui-se que o *totus* consiste no *mais-de-um*, que equivale a mais de uma cena, totalizando as três cenas emblemáticas extraídas de cada filme para análise, o que gera um efeito de unidade, de individuação: o *unus*, que se manifesta no *ethos* do enunciador e do ator do enunciado em cada obra fílmica. Em suma, a passagem do *totus* ao *unus* faz surgir um efeito de individuação, que culmina no *ethos* do enunciador e do ator do enunciado, vistos cada qual como um modo sensível de ser/estar no mundo.

1.5.3 O percurso gerativo de sentido

Depreende-se um efeito de sentido de identidade: um *ethos*, por meio de um esquema metodológico que reconstrói o sentido dos textos denominado percurso gerativo de sentido. Assim sendo, buscar-se-á o efeito de sentido de identidade dos enunciadores e dos atores do enunciado pela conversão dos níveis fundamental em narrativo e este em discursivo. Em outras palavras, o *ethos* consiste no produto entre as recorrências inerentes ao plano do conteúdo e ao plano da expressão, desde o nível profundo e abstrato; o fundamental, até o mais superficial e concreto; o nível discursivo.

Inicia-se o percurso de reconstrução dos *ethé* pelo nível fundamental, do qual emanam os primeiros índices da significação, provenientes das oposições semânticas de base do texto, revestidas do julgamento do bem e do mal, determinadas pela foria, a partir da qual os valores do bem são denominados eufóricos e os valores do mal, disfóricos.

Já é sabido que o efeito de *ethos* erige da recorrência de elementos da sintaxe e da semântica, em cada nível; no nível discursivo, são denominadas sintaxe e semântica discursivas. As cenas do drama político e do documentário-verdade foram selecionadas em função da recorrência das categorias semânticas de base, que subsidiam os temas no nível discursivo.

Os temas partilhados pelo drama político e pelo documentário-verdade consistem nos sonhos e presságios de Idi Amin Dada, recorrentes na cena *atentado a Idi Amin Dada* provenientes do drama político, e à cena *entrevista no jardim do palácio Entebbe*, advindo do documentário. O tema da expulsão dos estrangeiros aparece na cena *expulsão dos estrangeiros*, proveniente do drama político e na cena *entrevista no jardim do palácio Entebbe*, proveniente do documentário. O tema da independência econômica de Uganda

e liberdade para os africanos e para os negros no mundo inteiro é reincidente na cena do *passeio pelo rio Nilo* do documentário e na cena *coletiva de imprensa* do drama político. Por fim, o tema dos assassinatos em massa e de opositores ao governo de Idi Amin Dada repete-se na cena *coletiva de imprensa*, proveniente do drama político e na cena *reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada*, proveniente do documentário.

No que se refere ao tema dos sonhos e dos presságios, em que Idi Amin diz saber exatamente o dia e a hora de sua morte e sobre sua ascensão, a oposição semântica que subjaz a eles consiste no *possível vs. necessário*, em que o possível é julgado pelo ator como disfórico, a realidade, e o necessário como eufórico, seus sonhos, subsidiados pelas seguintes figuras advindas das falas do ator: “_ [...] porque vocês querem me matar (dirigindo-se aos criminosos)? “_Eu não morrerei até que eu diga [...] está nos meus sonhos.”. Na cena *entrevista no jardim do palácio Entebbe*, as falas do ator que subsidiam o tema são: “_ Sonhando tem sido a verdade ao meu lado [...]”, “_ porque algumas pessoas sonham com o que não é verdade”, “_ Eu sonhei quando ainda não era ninguém, nada [...]”, “_eu seria o chefe do exército”, “_Eu sonhei precisamente em Karamoja, em 4 de agosto, aproximadamente às 5 da manhã [...]”, “_se eu tomar a decisão agora e banir todos os estrangeiros [...] que estão sugando a economia de Uganda [...] essa seria a única chance que Uganda teria [...]”. “_eu tive de tomar atitudes imediatas [...] eu deixei o lugar sem o café da manhã e declarei guerra econômica”.

Quanto ao tema da expulsão dos estrangeiros, a oposição semântica de base subjacente ao tema consiste nos extremos: *exploração vs. legado*. Tomando-as do ponto de vista do ator Idi Amin Dada, a exploração é disfórica e o legado, eufórico. As figuras que subsidiam a ideia de *exploração* são: “bebem”, “sanguessugas”, “falência” e as que sustentam o vocábulo *legado* “alimentar”, “leite”. Elas aparecem nas seguintes falas do ator extraídas da cena sobre sua expulsão: “_ [...] Bebem leite da vaca [...]”, “_mas não querem alimentar a vaca.”. “_ Essas pessoas são sanguessugas”¹⁷. Quanto à cena *passeio pelo rio Nilo*, o tema é sustentado pelas seguintes falas do ator: “_mas devo ser absolutamente verdadeiro [...]”, “_a razão pela qual eu os¹⁸ expulsei de Uganda [...]”, “_foi por causa da economia de Uganda [...]”, “_Uganda estava indo à falência [...]”.

No que tange aos temas independência econômica de Uganda e liberdade aos negros do mundo inteiro, as oposições semânticas de base que os sustentam consistem

¹⁷ Idi Amin Dada se refere principalmente a comerciantes indianos, paquistaneses e judeus.

¹⁸ O pronome oblíquo aqui refere-se a todos os estrangeiros residentes em Uganda.

em *prosperidade* vs. *decadência*, no que tange ao primeiro tema, em que o primeiro vocábulo é julgado pelo ator como eufórico e o segundo como disfórico. As figuras associadas à ideia de *prosperidade* são: “carne”, “bons carros”, “independência total”; no que tange à *decadência*: “greves”, “protestos”, que aparecem nas seguintes falas do ator na cena *coletiva de imprensa* proveniente do drama político: “_ Porque enquanto eles (britânicos) estão fazendo greves e protestos”, “_ O povo de Uganda está comendo carne e dirigindo bons carros”. Essa asserção reflete a prosperidade de Uganda e a decadência econômica dos britânicos. Na cena *passeio pelo rio Nilo*, no documentário, o ator reporta para o entrevistador a situação política e econômica de Uganda: “_ [...] a mesma política que eu fiz em Uganda”, “_ [...] uma independência total para o povo de Uganda”. Quanto ao tema da liberdade para a África e para os negros do mundo inteiro, a oposição semântica de base consiste em *liberdade* vs. *submissão*, no qual as figuras atreladas à primeira ideia são: “juntos”, “construiremos”, “novas”, “forte”, “livre”, presentes nas seguintes falas do ator, provenientes da cena *comício em um vilarejo de Uganda* (00:02’:14”/ 00: 04’: 47”) “_ [...] juntos, construiremos novas escolas, novas casas”; “_ [...] juntos, vamos tornar esse país melhor, mais forte e livre”. No documentário o termo *liberdade* é figurativizado pelos seguintes vocábulos: “independentes”, “controlar”, “presidente”, “lavagem cerebral”, “introduzir”, “todo”. O vocábulo *submissão* associa-se às figuras: “escravos”, “forçados”, “ninguém”, presentes nas seguintes falas do ator, provenientes da cena *entrevista no jardim do palácio Entebbe* (00:45’:52”/ 00:50’:10”): “_ eles (negros africanos) foram levados para a América como escravos”, “_ eles não queriam ir para lá”, “_ este é o país deles, mas foram levados à força”, “_ eles devem tornar-se independentes na América”, “_ Os negros na América devem ser o presidente dos Estados Unidos da América”; “_ [...] porque eu queria fazer uma lavagem cerebral nas colônias britânicas”, “_ Eu queria fazê-los entender um idioma na América”, “_ Eu poderia introduzir o Swahili”, “_ [...] para todo negro americano”, “_ entender esse idioma na América”.

Por fim, o tema dos assassinatos em massa de ugandenses e opositores ao governo de Idi Amin Dada é sustentado pela oposição semântica de base *imposição política* vs. *tolerância política*; o primeiro vocábulo tomado como disfórico e o segundo como eufórico, nas falas de Idi Amin Dada (enquanto o enunciador sugere ações com valores contrários ao dito), em que o primeiro é subsidiado pela figura: “assassinatos em massa”, proveniente do questionamento de um jornalista da imprensa internacional a Idi Amin

Dada: “_ [...] tudo bem quanto a isso, sua Excelência. E quanto às denúncias de assassinato em massa?”, pertencentes à cena *coletiva de imprensa*. O vocábulo *tolerância* política é sustentado pelas figuras: “vá”, “procure”, presentes na resposta que Idi Amin dá ao jornalista em sua defesa: “_ [...] com quem você tem falado?”; “_ [...] Vá. Procure em Uganda por pessoas desaparecidas”. Na cena reunião *com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada* do documentário, o tema assassinato aos opositores de seu governo é subsidiado por um áudio de arquivo inserido pelo narrador no momento em que Idi Amin repreende veementemente os ministérios pela sua ineficiência, tomando como exemplo o ministério das relações exteriores. Nesse momento, a câmara enquadra em ângulo de perfil o ministro das relações exteriores, posteriormente assassinado em função da desconfiança de Idi Amin, acreditando estar sendo traído por ele, com face apreensiva: “_ [...] duas semanas mais tarde, o corpo de Michael Odonga, ministro das relações exteriores foi encontrado no rio Nilo [...]” (voice over do narrador).

No nível narrativo, as oposições semânticas de base adquirem *status* de objeto de valor, com o qual o actante busca entrar em conjunção, se lhe for apazível, ou busca se livrar dele, se lhe for desprezível ou nocivo. Para agir, o sujeito é manipulado pelo destinador-manipulador, tornando-se competente para sair em busca do objeto de valor. Em síntese, esse nível postula dois tipos de enunciados: os enunciados de *fazer* e os enunciados *de estado*.

Os enunciados de estado compreendem a relação de junção entre os sujeitos e os valores – a conjunção e a disjunção. A conjunção consiste na união do sujeito e o objeto de valor e a disjunção, por sua vez, consiste na separação do sujeito em relação ao objeto de valor.

Os desejos e as aspirações dos sujeitos é que investem de valores o objeto, uma vez que é por meio do “objeto que o sujeito tem acesso aos valores” (BARROS, 2010, p. 19).

Para ilustrar o percurso da ação do ator, tomemos uma cena do drama político, *atentado a Idi Amin Dada*, no qual o general é atacado pelos homens de Milton Obote¹⁹, quando está passeando de carro com Nicholas²⁰. Logo após o incidente, Idi Amin se reúne com seus soldados na base do exército, onde o general os admoesta pela falta de segurança

¹⁹ Milton Obote foi o presidente antecessor e deposto por Idi Amin Dada.

²⁰ Nicholas é o personagem coadjuvante, conselheiro e médico particular de Idi Amin Dada.

e por acreditar existir entre seus soldados um traidor ou alguns traidores que o entregaram para os homens de Obote. Na cena, Idi Amin é o destinador-manipulador de seus soldados, pois os faz *querer* e *poder* fazer com que descubram quem foram os responsáveis pelo atentado. Ele é bem sucedido, seus soldados são sancionados positivamente, ao fazê-lo entrar em conjunção com o objeto de valor “descoberta e captura dos criminosos”, ratificado pela seguinte fala do ator Idi Amin: “_Você vê? esses soldados leais já capturaram os homens”.

No que tange aos enunciados de estado, Idi Amin encontra-se plenamente satisfeito no final da ação, por seus soldados terem entrado em conjunção com o valor descoberta e captura dos criminosos. Da mesma forma, os soldados encontram-se plenamente realizados por terem capturado os criminosos, readquirindo o valor *confiança* do presidente.

No nível discursivo, recuperam-se as isotopias temáticas e figurativas, que em conjunção reconstroem os *ethé* em questão. É nesse nível que as estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas, aspectualizadas segundo o olhar do observador, representado, aqui, pelos espectadores, que têm como adjuvante a lente da câmara. Em outras palavras, o nível discursivo é a estrutura narrativa enriquecida por todas as escolhas semânticas realizadas pelo sujeito da enunciação, debreado no interior do enunciado como interlocutor, que se manifesta como modo de dizer, de ser, ou seja, no *ethos* do ator do enunciado, bem como do enunciador.

Cabe lembrar que se trata aqui de depreender o *ethos* de duas vozes, dois modos de existência: a do enunciador e a do ator do enunciado. Não se trata de uma tarefa simples, pois existem nuances no limiar da enunciação pressuposta, ligada à instância do enunciador e da enunciação enunciada, vinculada à instância do ator do enunciado.

Tomemos duas cenas do documentário para observar como se constrói o simulacro do *ethos* do enunciador e do ator do enunciado, resultante da recorrência de traços semânticos, representada pela repetição dos temas, e pela recorrência de traços figurativos, que englobam a actorialização, a temporalização e a espacialização, estas últimas, por sua vez, intimamente ligadas aos recursos fílmicos e aos elementos atinentes à corporalidade.

As cenas selecionadas são *passeio pelo rio Nilo* e *entrevista no jardim do palácio Entebbe*. Nelas, há reiteração no eixo semântico dos temas da expulsão dos estrangeiros

do território ugandense e da liberdade para todos os africanos e negros em todos os lugares do mundo. O primeiro tema é subsidiado pela seguinte fala do ator Idi Amin, na cena *passeio pelo rio Nilo* “__ mas devo ser absolutamente verdadeiro [...]”, “_a razão pela qual eu os expulsei de Uganda”, “_ [...] foi por causa da economia de Uganda”, “_ Uganda estava indo à falência”. Na cena *entrevista no jardim do palácio Entebbe* pela seguinte fala: “__ Eu sonhei precisamente em Karamoja, em 4 de agosto aproximadamente às 5 da manhã [...]”, “_se eu tomar uma decisão de banir todos os estrangeiros [...]”, “_que estão sugando a economia de Uganda”, “_essa é a única chance que Uganda teria [...]”. “_eu tinha de tomar atitudes imediatas [...]”, “_ Eu deixei o lugar sem o café da manhã [...]”, “_e declarei guerra econômica”. O segundo tema está figurativizado nas respectivas cenas pelas seguintes falas do ator: “_Os africanos foram escravos dos ingleses por muito tempo, eles os carregavam nas costas [...] hoje eu quero dar liberdade a todos os negros e africanos espalhados pelo mundo inteiro”, “_ [...] porque eu queria fazer uma lavagem cerebral nas colônias britânicas”, “_Eu queria fazê-los entender um idioma na América”, “_Eu poderia introduzir o Swahili”, “_ [...] para todo negro americano”, “_entender esse idioma na América”.

A organização da sintaxe, nas duas cenas, constituída pelas categorias do ator, do tempo e do espaço, intimamente ligadas aos recursos fílmicos e aos elementos intrínsecos à corporalidade do ator é aspectualizada segundo o ponto de vista do observador.

1.5.4 O observador

O observador, ou melhor, os observadores correspondem aqui aos espectadores. Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 348), essa instância consiste no:

sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e por ele instalado, graças aos procedimentos de debreagem, no discurso-enunciado, em que é encarregado de exercer o *fazer* receptivo e, eventualmente, o *fazer* interpretativo (isto é, que recai sobre outros actantes e programas narrativos, e não sobre ele mesmo ou sobre seu próprio programa).

Ainda segundo os autores (Ibid., p. 348), os modos de presença do observador no discurso são variados:

a) poder permanecer implícito e só ser reconhecível, então, graças à análise semântica, que revela sua presença no interior de uma configuração discursiva. Assim, por exemplo, o acontecimento se define como ação encarada do ponto de vista do observador. Da mesma forma, as categorias aspectuais só se explicam pela presença do observador, que se pronuncia implicitamente sobre o fazer do sujeito no momento de sua conversão em processo; b) o observador entrará, algumas vezes, em sincretismo com um outro actante da comunicação (o narrador ou narratário²¹) da narração: a estrutura da provocação, por exemplo, é, muito frequentemente, considerada do ponto de vista do manipulado (que exerce, ao mesmo tempo, um fazer interpretativo sobre o programa do manipulador); c) o fazer cognitivo do observador pode ser reconhecido pelo sujeito observado: um novo espaço cognitivo é, assim, constituído, suscetível de transformar (de desviar ou de anular) o programa primitivo do sujeito observado. Mestre Hauchecorne, quando percebe que é observado no momento em que apanha um pedaço de barbante (Maupassant), instaura um novo programa narrativo de simulação cognitiva, fingindo procurar e achar dinheiro. Uma dança folclórica, apresentada no palco como espetáculo, deixa de ser uma comunicação participativa ao actante coletivo e transforma-se num fazer-ver ao observador-público.

Segundo Fontanille (*apud* BERTRAND, 2003, p. 124), “existem diversidades de posições do observador, [...] que resultam em quatro diferentes modos de presença, que fundamentam a localização de quatro tipos de observadores”: o focalizador, o espectador, o assistente e o ator participante.

Estão presentes no drama político e no documentário-verdade dois tipos de observadores: o espectador e o ator-participante. O primeiro é determinado pela organização espaço-temporal do enunciado, em que a perspectiva escolhida é a dos espectadores, sendo sua colaboradora a câmara. O segundo corresponde a Idi Amin Dada, interlocutor em ambos os filmes, cuja função é pragmática, sendo responsável por perceber e sancionar a ação de um outro sujeito²² que com ele interage.

Os *ethé* do enunciador e do ator do enunciado são depreendidos segundo a perspectiva do observador-espectador, na qual ambas as instâncias são tratadas enquanto aspecto, o que implica dizer que o seu modo de presença é aspectualizado segundo o tempo, controlado pelo andamento, que, por sua vez, afeta as dimensões espaciais. Sendo assim, o andamento acelerado abrevia o tempo da percepção, reduzindo a possibilidade

²¹ Nos filmes correspondem ao interlocutor e interlocutário, fruto de uma debreagem enunciativa de segundo grau.

²² Esse sujeito remete-se ao interlocutário.

de apreensão dos detalhes do espaço e da ação do ator do enunciado. Em contrapartida, a desaceleração do andamento alonga o tempo da percepção, permitindo ao espectador apreender maiores detalhes do espaço e da ação do ator do enunciado.

1.5.5 A dimensão do sensível

O sujeito da ação caminha junto com o sujeito do sentir, que está no centro da função semiótica e é afetado pelas grandezas tensivas: intensidade e extensidade. A primeira dá origem a duas subdimensões: tonicidade e andamento; a segunda é desdobrada em temporalidade e espacialidade. Nos filmes, o andamento vivo, em correlação inversa com o tempo, diminui sua duração e concentra o espaço. Inversamente, um andamento moroso aumenta a duração do tempo, difundindo também as dimensões espaciais.

A tensividade correlata ao sentir aparece desde logo no nível da protensividade que subjaz o nível fundamental do percurso gerativo de sentido, “justificando-se unicamente pela necessidade tensiva com a foria; esta seria introduzida pelo acidente, pela fratura, pela intrusão insólita do vivente” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 24). A valência, fruto das atrações e repulsões, representadas pelas modulações de ‘abertura-cursiva-encerramento’, que incidem sobre os dispositivos modais atribuídos ao sujeito da ação promovem as tensões entre um quase-sujeito, aquele que se encontra no nível das precondições da narratividade, em que ainda não é reconhecido como sujeito, porque ainda não recebeu as modalidades, que o atualizam no discurso, tornando-o competente para agir e entrar em conjunção com o objeto de valor e um quase-objeto, o qual ainda não foi axiologizado e por isso não adquiriu status de objeto de valor.

A axiologização consiste na cisão fórica que erige duas dimensões polarizadas: a euforia e a disforia. A primeira advém de um julgamento de valor realizado pelo sujeito, que remete ao bem, e a segunda corresponde a um julgamento do mal. O produto do primeiro remete ao objeto eufórico e o do segundo ao objeto disfórico.

No nível narrativo, a valência é convertida em valor investido no objeto e o quase-sujeito torna-se sujeito imbuído de modalidades pelo destinador-manipulador, transformando-se em sujeito, em actante, competente para o *fazer*. Essas modalidades resultam de dois processos: da modulação, que consiste na “prefiguração da

aspectualização discursiva” (Ibid., p. 34) e da discretização responsável por estabelecer “o liame entre as variações da tensão no espaço da foria, por um lado, e a categorização modal que atua no nível narrativo, por outro” (Ibid., p. 34). O *querer* sofre a ação da modulação de ‘abertura’, promovendo a aceleração do *devir*, propriedade da ‘instância enunciante’ na predicação, instância que controla as transformações referentes à presença, à sua intensidade e sua amplitude (ZILBERBERG, 2001, p. 154), o *poder* sofre a ação da modulação cursiva, promovendo a continuação do *devir* e, por fim, o *saber* que sofre a ação da modulação de encerramento, promovendo a parada da continuação do *devir*.

As três modulações ‘abertura-cursiva-encerramento’ do *devir* são convocadas no nível discursivo, transformando-se na tríade aspectual ‘incoativo-durativo-terminativo’ (Ibid., p. 34), graças a um processo de aspectualização, que, na maioria das vezes, é temporalizada, como nos filmes em questão, nos quais o olhar dos espectadores é aspectualizado segundo o tempo, que, por sua vez, aspectualiza os recursos fílmicos, não específicos e os elementos corporais que participam da reconstrução dos *ethé* dos enunciadore e atores do enunciado.

Em síntese, a aspectualização converte uma sequência descontínua, resultante das aberturas, continuações, paradas e fechamentos em uma sequência homogênea. Todavia, o percurso da ação consiste numa transformação de estados narrativos, afetados pelas tensões, provenientes do mundo, que permeiam o actante. Dessa maneira, os dispositivos modais se organizam numa sintaxe denominada intermodal, que resultam em transformações de transformações modais, podendo apresentar alguns excedentes, que culminam em paixões, no nível discursivo. Segundo Zilberberg (2001, p. 296), a paixão:

é antes de mais nada uma configuração discursiva, caracterizada ao mesmo tempo por suas propriedades sintáticas – é um sintagma do discurso- e pela diversidade dos componentes que reúne: modalidade, aspectualidade, temporalidade etc. Com as paixões, a semiótica deve obter meios de tratar de conjuntos heterogêneos e de dar conta da sua coerência.

Os enunciados de estado podem ascender por meio de um processo de somação ou podem descender por meio de um outro processo, denominado resolução. Zilberberg (op. cit., p. 300) postula um gradiente que mostra a ascensão das sensações até atingir o ápice representado pelo sentimento. Esse último traduz-se como uma sensação durável e forte, fruto da correlação conversas entre intensidade e extensidade: “emoção-inclinação-paixão-sentimento”.

Esses estados afetivos originam da correlação de uma dimensão fórica e uma dimensão modal. A emoção e a inclinação apresentam uma dimensão fórica tônica e uma dimensão modal átona. Do contrário, a paixão e o sentimento são átonos do ponto de vista fórico e do ponto de vista modal são tônicos.

No drama político *O último rei da Escócia*, percebe-se a reincidência de estados afetivos do enunciador e do ator do enunciado, atingindo o nível da paixão, especificamente a paixão da cólera, cujo percurso desenvolve-se violentamente. Separemos o sujeito Idi Amin Dada de sua convicção, tomando sua convicção como destinadora e Idi Amin Dada como sujeito do *fazer-fazer*. O percurso do ator Idi Amin Dada tem início com uma sensação de insatisfação e de decepção, ao se acreditar traído por seus soldados, rompendo com eles o contrato fiduciário que o torna um sujeito decepcionado. A sensação de decepção evolui para um estado de aflição, insegurança e mesmo raiva, engendrado pela dúvida sobre conseguir desvendar e capturar os oponentes, segundo seu olhar. O sentimento da falta torna-o malevolente, disposto a repará-la. Esse desejo de realizar o mau manifesta-se no nível discursivo pela modalização do actante Idi Amin Dada por um *querer-fazer* mal seguido de um *poder-fazer* mal, que se concretiza em uma possibilidade de destruição do ofensor, representado pelos oponentes, responsáveis por executar o atentado.

Visto que o *ethos* resulta da reincidência de enunciados de estado e enunciados de *fazer*, tomemos a cena *atentado a Idi Amin Dada* (00:52':13"/ 00:54':42") e a cena *coletiva de imprensa* (01:32':35"/ 01:33':45"), em que o ator se encoleriza diante de duas situações distintas. Na primeira cena, Idi Amin se encoleriza pelo fato de ter sofrido um atentado, acreditando ter sido traído por um ou alguns de seus soldados, que o teriam entregado para os homens de Milton Obote. A confiança depositada em seus soldados, numa primeira instância, esvai-se, dando lugar a um sentimento de aflição e insegurança, figurativizado pela seguinte fala do ator Idi Amin Dada: “_Alguém está me traindo [...]”, “_estou cercado por traidores”. Esse sentimento de incerteza evolui para um sentimento de falta que conduz à vontade de reparar a humilhação sofrida. O ator consegue reparar a falta quando adquire ciência de que seus soldados conseguiram capturar os supostos criminosos, evidenciado pela seguinte fala do ator: “_Você vê? Esses soldados leais já capturaram os homens”. A reparação da humilhação sofrida culmina na vingança ao ordenar aos seus soldados que os torturassem até a morte.

Na segunda cena, Idi Amin encoleriza-se porque sofre uma decepção decorrente da espera e da confiança depositada na imprensa internacional, especificamente na americana e na britânica. O jornal americano o apelida de canibal e o jornal britânico de maluco: “_Os jornais americanos dizem que eu sou um canibal” e “_Os britânicos dizem que eu sou um maluco”. Essas declarações soam como uma ofensa ao ator que passa a sentir aflição e desconfiança da imprensa internacional, pela quebra de confiança, evoluindo para um sentimento de reparação da falta, ao querer se vingar deles: “_Isso tudo é mentira. Eu vou expulsar a imprensa internacional. Só imprensa ugandense de agora em diante”.

As falas de Idi Amin Dada proferidas em tom exacerbado e colérico, atinentes aos planos do conteúdo e da expressão, conjunam-se com os recursos fílmicos, não específicos e os elementos referentes à corporalidade, pertencentes ao plano da expressão, reconstruindo o *ethos* do ator.

Tomemos a seguinte fala do ator na cena do atentado: “_Alguém está me traindo. Eu não posso confiar em ninguém [...] estou cercado por traidores”. No momento dessa fala, ocorre uma panorâmica circular, que consiste em um giro da câmara sobre seu eixo, captando rapidamente os soldados em torno do ator e parando sobre a face rígida de Idi Amin Dada (ver fig. 2), que apresenta olhos esgazeados, boca semiaberta. A combinação desse recurso fílmico com os elementos corporais pode ser interpretada pelos espectadores como um efeito de sentido de fúria e perturbação mental do ator. Além desse recurso, é recorrente, na cena, o *travelling* frontal (ver fig. 1), que consiste em um deslocamento da câmara em relação ao ator ou objeto filmado. Por exemplo, no momento em que Idi Amin aponta para Nicholas dizendo: “_São os homens de Obote. Tenho certeza disso”, “_se eu não estivesse no seu carro [...]”, a câmara subjetiva, acompanha o andar tempestuoso do ator caminhando em direção a Nicholas, depreendido como um efeito de sentido de aproximação de Nicholas.

Na cena *No gabinete de Idi Amin Dada*, ocorrem muitos *travellings* laterais (ver fig. 3), que consistem na movimentação da câmara da direita para a esquerda e vice-versa, principalmente no início, quando Idi Amin, furioso com a imprensa internacional, caminha tempestuosamente de um lado para o outro em seu gabinete. Além disso, há reincidência de ângulos frontais e muitos *zoom in* (ver fig. 2 e 5) na face de Idi Amin, que apresenta expressão colérica na maioria das vezes, com olhar esgazeado, testa franzida, como no momento em que reporta para Nicholas, em tom de voz exacerbado, as imagens

de si divulgadas pela imprensa internacional: “_Os jornais americanos dizem que eu sou um canibal” e “_Os britânicos dizem que eu sou um maluco”. No que tange às cores, correlato à iluminação, há um contraste entre claro e escuro. O claro proveniente do exterior do gabinete, sugere uma ideia de menor tensão e maior relaxamento e o escuro dos objetos que compõem o gabinete, como sofás, mesa, quadros na maior parte de cor marrom pode suscitar uma ideia de opressão e perturbação mental, além de alta tensão de Idi Amin. Curiosamente, a luz proveniente do exterior incide diretamente sobre a face de Nicholas sugerindo uma ideia de possível “salvação” para Idi Amin que implora pelo conselho daquele sobre o que fazer mediante a imprensa internacional. A cena inicia-se com o som fremente de tambores acompanhando o andar tempestuoso de Idi Amin de um lado para o outro, sugerindo uma ideia de máxima tensão, além de um estado psicológico de perturbação e fúria de Idi Amin Dada, que traja o uniforme de general, o que pode suscitar uma ideia de autoritarismo e arbitrariedade.

Em suma, a intensa movimentação de câmara, incluindo *travellings*, panorâmicas, *zoom in*, contraste de cores, correlatas à iluminação, som fremente de tambores, o uniforme de general, além da predominância do primeiro e primeiríssimo plano em correlação direta com as falas de Idi Amin Dada proferidas em tom de acusação e exaltação como “_alguém está me traindo”, “_Eu estou cercado por traidores” e “_São os homens de Obote”, além das ordens: “_Eu vou expulsar a imprensa internacional. Só imprensa ugandense de agora em diante” podem ser interpretados pelos espectadores como um efeito de sentido de *ethos* do ator colérico, passional, em detrimento do racional, prevalecendo o sensível ao inteligível.

O *ethos* do enunciador implica na maneira como ele, em conjunto com os outros integrantes da equipe de produção, combinam os recursos fílmicos, deixando transparecer o seu ponto de vista e a sua vertente ideológica. Nas cenas descritas anteriormente, o enunciador pode ser depreendido pelos espectadores como um sujeito avesso à figura de Idi Amin Dada, posicionando-se contra seu regime ditatorial e até contra sua pessoa. Isso fica evidente pelos temas intrínsecos às cenas, tais como a imposição política, representada pela expulsão dos estrangeiros do território ugandense, a impopularidade de Idi Amin Dada, que o cineasta enfatiza na cena *no gabinete de Idi Amin Dada* ao mostrar Idi Amin revoltado com os apelidos concedidos a ele pela imprensa internacional. Além disso, a forma brusca com que o cineasta manipula a câmara, executando os *travellings* laterais, frontais, as panorâmicas e os *zoom in*, além do contraste de cores claro e escuro,

som fremente dos tambores acompanhando o andar tempestuoso de Idi Amin na base do exército e no interior do gabinete reforçam o *ethos* que o próprio ator projeta de si na instância das cenas, como um ator desequilibrado, passional, arbitrário, que pode ser depreendido pelos espectadores como o *ethos* do enunciador avesso à imagem política e pessoal de Idi Amin Dada.

No documentário, é reincidente a irritação, resultante de um tempo exacerbadamente curto, que abrevia a duração da sensação, não deixando culminar num momento de explosão, consolidando-se como um sentimento breve, que não evolui para a cólera. Tomemos as cenas *reunião com os ministros no gabinete e entrevista no jardim do palácio Entebbe*. Na primeira cena, percebe-se uma nítida irritação do ator com os ministros, devido a algumas falhas na gestão dos ministérios, figurativizada na instância do discurso, pelas seguintes falas do ator: “_você devem preocupar-se em planejar [...]”, “_à frente para o seu ministério”, “_ninguém irá planejar para você [...]”, “_mas você com seu secretário permanente [...]”, “_não o general Amin para dizer para vocês o que [...]”, “_você vai e planeja isto e isto para o seu ministério [...]”. Na segunda cena, o ator mostra irritação com relação aos estrangeiros que estariam sugando a economia de Uganda: “_ Eu sonhei precisamente em Karamoja, em 4 de agosto aproximadamente às 5 da manhã [...]”, “_se eu tomar uma decisão de banir todos os estrangeiros [...]”, “_que estão sugando a economia de Uganda”, “_essa é a única chance que Uganda teria [...]”. “_eu tinha de tomar atitudes imediatas [...]”, “_ Eu deixei o lugar sem o café da manhã [...]”, “_e declarei guerra econômica”.

Projeta-se a instância do observador espectador no interior das cenas, responsável por depreender os *ethé* dos enunciadores e dos atores dos enunciados. A aspectualidade das instâncias enunciativas está intimamente ligada às figuras isotópicas que participam da reconstrução dos *ethé* dos enunciadores e atores, englobando os elementos lexicais, além dos recursos fílmicos, não específicos e dos elementos corporais. No que tange ao drama político, as isotopias lexicais se repetem nas cenas. Dentre os recursos fílmicos, não específicos e os elementos corporais recorrentes, advindos do plano da expressão, está a intensa alternância entre planos, com destaque para o primeiríssimo (ver fig. 2), que, no plano do conteúdo associa-se à seguinte fala do ator “_São os homens de Obote. Tenho certeza disso”, “_se eu não estivesse no seu carro [...]”, em conjunção com o gesto dêitico realizado de maneira rude em direção a Nicholas, andar tempestuoso e expressão

facial colérica, o que pode suscitar nos espectadores um efeito de sentido de maior tensão na narrativa, além de perturbação mental do ator.

Em síntese, a predominância do primeiríssimo plano, com uma panorâmica circular²³ e o andar tempestuoso do ator, olhar esgazeado, gesto dêitico realizado de maneira rude acompanhando as respectivas falas do ator, cujo conteúdo semântico é de acusação - “_São os homens de Obote. Tenho certeza disso”, “_Alguém está me traindo [...]”, “_Eu estou cercado por traidores”, proferidas num tom de exacerbação, podem ser interpretadas pelos espectadores como um efeito de sentido de cólera e perturbação mental do ator.

Figura 1: cena atentado a Idi Amin Dada (drama político), plano geral no ator Idi Amin Dada, acompanhado de *travelling* frontal, gestualidade dêitica realizada de maneira rude.

Figura 2: cena atentado a Idi Amin Dada (drama político), primeiríssimo plano em Idi Amin Dada furioso.

Figura 3: cena no gabinete de Idi Amin Dada (drama político), plano geral em Idi Amin caminhando tempestuosamente de um lado para o outro no gabinete.

Figura 4: cena atentado a Idi Amin (drama político), panorâmica circular no entorno de Idi Amin Dada.

²³ A panorâmica circular consiste num movimento da câmara girando em torno do seu próprio eixo.

Figura 5: primeiríssimo plano enquadrando Idi Amin Dada com face encolerizada e olhar esgazeado.

No documentário-verdade também não há reiteração de isotopias lexicais referentes ao plano do conteúdo nas cenas. No entanto, referente ao plano da expressão, consta nas duas cenas, *entrevista no Jardim do palácio Entebbe* e *reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada*, a predominância do plano médio e plano geral, cujo efeito de sentido suscitado é de apreensão de maiores detalhes do espaço e da ação do ator, como as flores do jardim atrás de Idi Amin Dada (ver fig. 6) e os ministros presentes no gabinete, quando o cineasta realiza com a câmara um *travelling* lateral (ver fig. 11).

Não há presença de efeitos sonoros ou efeitos de iluminação nas cenas, sendo esta proveniente do espaço externo, iluminando uniformemente todo o espaço da sala de reunião. Uma característica reincidente nas duas cenas é a presença de imagens e áudios de arquivo, que podem ser interpretados pelos espectadores como um efeito de sentido de descontinuidade e consequente desaceleração do ritmo da narrativa. A gestualidade com as mãos é predominantemente metafórica. Os punhos cerrados (ver fig. 7) remetem ao verbo “carregavam”, extraído da seguinte fala do ator, referente ao tema da servidão dos africanos: “_ [...] os africanos costumavam carregar os britânicos sobre suas cabeças. Os britânicos mandavam construir esteiras com cadeiras em cima e os africanos os carregavam por milhas e milhas”. Na figura 9, as duas mãos cerradas remetem ao substantivo abstrato determinada, extraído da seguinte fala do ator ligada ao tema da emancipação da mulher na sociedade ugandense: “_ [...] se ela (mulher) for bem educada, tiver uma cabeça boa e for determinada, ela pode chefiar um hotel”. Esses gestos são realizados de maneira assertiva, porém branda, que se associam às falas do ator cuja modalidade é descritivo-argumentativa. A primeira fala referente ao tema da escravidão é notoriamente descritiva, devido à descrição da maneira como as esteiras eram

construídas e pelo modo como os escravos transportavam os britânicos. A segunda fala é predominantemente argumentativa, marcada por uma subordinada condicional “_ [...] se ela (mulher) for bem educada”. Essas falas são proferidas num tom de voz plácido e argumentativo que, associadas aos planos predominantemente médios e gerais, poucos movimentos de câmara, com destaque para ínfimos *zoom in*, predominância de ângulo frontal, além da ausência de efeitos sonoros e iluminação clara podem ser interpretados pelos espectadores, como um efeito de sentido de desaceleração da narrativa e de um estado de relaxamento e ponderação do ator, prevalecendo o inteligível ao sensível.

No que tange ao *ethos* do enunciador, pode-se perceber, por alguns movimentos de câmara que desvelam o ponto de vista ideológico do enunciador, aliado ao restante da equipe de produção, o que representa o *ethos* do enunciador. O cineasta executa algumas tomadas diferentes de câmara que se destacam no conjunto das cenas, como, por exemplo, um *zoom in* enquadrando a face de um dos ministros mordendo o lápis (ver fig. 12), no momento em que Idi Amin Dada está sentado à frente do gabinete, proferindo um discurso repressor, em tom moderadamente exaltado, na cena *reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada* ou ainda um *zoom in* enquadrando a face de Idi Amin Dada, enquanto se pronuncia sobre seus sonhos e presságios, relacionados à expulsão dos estrangeiros do território ugandense e sobre sua morte. A primeira tomada está intimamente ligada, no plano do conteúdo, ao discurso repressor de Idi Amin Dada, que pode conduzir à interpretação, pelos espectadores, como desprezo do cineasta pelo discurso de Idi Amin Dada ou até mesmo ironia. Esse tipo de tomada se repete durante a cena, no qual a câmara capta alguns ministros desatentos (ver fig. 13), outros até bocejando, ratificando aquele mesmo efeito de sentido depreendido pelos espectadores. O *zoom in* em Idi Amin na cena da entrevista no jardim, em comunhão com a fala do general sobre seus sonhos e presságios, pode ser depreendido pelos espectadores como um efeito de sentido de devaneio, de desequilíbrio mental do ator. Em suma, essas tomadas constroem o *ethos* de um enunciador irônico e avesso à figura política de Idi Amin Dada.

Figura 6: cena entrevista no jardim do palácio Entebbe (documentário-verdade), plano médio em Idi Amin Dada.

Figura 7: cena entrevista no jardim do palácio Entebbe (documentário-verdade), primeiro plano em Idi Amin Dada, realizando gesto metafórico.

Figura 8: cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (documentário-verdade), plano médio em Idi Amin Dada, realizando gesto metafórico.

Figura 9: cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (documentário-verdade), plano médio em Idi Amin Dada, realizando gesto metafórico.

Figura 10: cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (documentário-verdade), plano geral enquadrando maior parte do espaço, que inclui Idi Amin e os ministros.

Figura 11: cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (documentário-verdade), plano geral enquadrando maior parte do espaço, que inclui Idi Amin e os ministros.

Figura 12: cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (documentário-verdade), *zoom in* na face do ministro desatento mordendo o lápis.

Figura 13: cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (documentário-verdade), *zoom in* na face de ministro desatento.

Em suma, nota-se uma divergência aspectual dos enunciadores e dos atores dos enunciados na totalidade das cenas nas duas obras. O enunciador no drama político *O último rei da Escócia* representado pelo cineasta Kevin MacDonald e pelo ator Idi Amin Dada são detentores de um modo de presença colossal, cuja tonicidade exacerbada reverbera no modo de presença do primeiro, pelo modo rápido e intenso com que movimenta a câmara, alterna os planos e ângulos, que por sua vez, influenciam no modo de presença impactante do ator do enunciado, manifestado na instância das cenas pelos gestos bruscos, andar tempestuoso e expressão facial rígida, revelando com nitidez a cólera, o medo e a tensão. Paixões oriundas de acontecimentos que sobrevêm, assaltando-o, desestabilizando-o, desviando-o de seu curso normal.

Em contrapartida, nas cenas do documentário-verdade, *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, enunciadores e atores do enunciado aparecem como sujeitos relaxados, distendidos; o enunciador pelo modo suave com que manipula a câmara, resultando em planos mais gerais e médios, além de optar por ângulos normais frontais, intimamente associados à ideia de descrição, de progressão contínua da ação do ator, o qual não é surpreendido por nenhum acontecimento que o desvia do seu percurso, do seu foco, representado pelo objeto de valor que tanto almeja.

2. DOS ESTILOS GENÉRICOS AOS *ETHÉ* DOS ENUNCIADORES E ATORES DO ENUNCIADO

[...] Convertido em linguagem graças a uma escrita própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte.

Marcel Martin

Neste segundo capítulo faremos um breve recorte da história do cinema, que originou muito diferente da maneira como o vemos hoje em salas públicas de cinema. Há mais de dois mil anos, o homem pré-histórico esculpia em alto relevo desenhos em paredes de cavernas em diferentes formatos e configurações que, ao serem observados milênios depois por pesquisadores e estudiosos, munidos de lanternas, suscitavam neles a impressão que a cada passo os desenhos se moviam. O que Machado (2013, p. 16) quis dizer com isso é que “os artistas do Paleolítico tinham os instrumentos do pintor, mas os olhos e a mente do cineasta”.

Milênios mais tarde, entre os séculos XVII e XVIII, o cinema adquiriria uma técnica, que mais tarde atingiria um nível de produção industrial. Antes de se tornar uma arte, o cinema consistiu em fotografia em movimento (METZ, 2012), reproduzida pelo cinematógrafo criado pelos irmãos Auguste e Luis Lumière em 1895. Consistia numa câmara capaz de projetar, na tela do cinema, 24 imagens de fotografias imóveis por segundo, depreendidas pelo espectador como imagem em movimento, resultante da fixação das imagens na retina do observador, tornando-se o elemento central do efeito de sentido de realidade. A *saída da fábrica* (1895) foi a primeira tomada de imagens em movimento realizada pelos irmãos Lumière, cujo conteúdo compreendia a saída de um grupo de funcionários das instalações de uma fábrica onde trabalhavam. Em seguida, os irmãos produziram, no mesmo ano, outros dois filmes que também abordavam o tema do cotidiano como *O almoço do bebê* e *O desembarque para o congresso de fotografia de Lyon*.

O cinema era visto pelo espectador como um meio de comunicação preponderantemente utilitário, uma arte da informação, que suscitava nos espectadores emoções consideradas de baixo grau; por exemplo, quando observam passivamente acontecimentos reais como catástrofes e flagrantes em documentários e reportagens. Segundo Metz (2012), essas emoções não supriam a necessidade psíquica dos espectadores, que viam nos filmes a possibilidade de se transportarem para um mundo fantástico, distante de sua realidade prática. Mas não tardou que o cinema se tornasse uma arte.

Entre os espectadores curiosos e ávidos por filmes mais criativos, surgiu um teórico e cineasta, Méliès, mágico e ilusionista, prestidigitador que fazia os objetos desaparecerem. Ao assistir ao filme *O almoço do bebê*, viu algo que ninguém havia

enxergado antes, levando-o a pronunciar uma frase histórica: “As folhas se movem!”. O cineasta observou esse movimento, ao dispersar seu olhar da cena central, uma mãe amamentando seu bebê, e fixar-se em direção às folhas de uma árvore situada atrás da tomada central. Essa observação fez com que ele pensasse num cinema de camadas, fundamentado na alternância entre planos. Segundo o dicionário teórico e crítico de cinema (AUMONT E MARIE, 2012, p. 230), o plano consiste na imagem de filme impressa e projetada numa superfície plana: a origem da palavra “plano” designa, portanto, o plano da imagem. Tendo em vista que essa imagem representa certo campo, o plano da imagem é paralelo a uma infinidade de outros planos imaginários, dispostos “em profundidade”. Tal noção de profundidade deu origem aos diferentes tipos de plano: o primeiro plano, primeiríssimo plano, plano médio e plano geral, que serão descritos mais adiante. Méliès, ao manipulá-los de forma alternada, suscitava nos espectadores efeitos especiais de sentido.

O cinema afastava-se cada vez mais da realidade empírica para se transformar em arte. Entre 1908 e 1915, o teórico do cinema estadunidense, D.W.Griffith, estabeleceria definitivamente as bases da linguagem cinematográfica, que perdura até hoje nas grandes produções dos filmes hollywoodianos. *O nascimento de uma nação* (1915) foi seu filme de maior destaque porque reuniu os principais elementos, que tornaram o cinema uma verdadeira linguagem; entre eles: os diferentes tipos de plano, de ângulos, de movimentação de câmara, iluminação, efeitos sonoros, trilha sonora, espaço cenográfico, do tempo da narrativa, atores, os diferentes tipos de montagem e de gêneros - comédia, ação, suspense, romance, biografia, ficção, documentário. Com a concretização dos preceitos e da linguagem cinematográfica, ocorreu o alavancamento da principal indústria do cinema contemporâneo hollywoodiano (LUCENA, 2012, p.27).

A montagem é uma técnica que se trata de colar planos “uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão” (AUMONT; MARIE, op. cit., 195). O cineasta pode subverter a ordem cronológica dos planos, invertendo o tempo e espaço, o que se denomina montagem expressiva característica de filmes de ficção.

Em suma, o cinema foi deixando de lado o automatismo do cinematógrafo e tornando-se um ótimo contador de histórias, depois do advento da montagem e o encontro com a narrativa, correspondente a uma espécie de segunda realidade diferente da realidade prática do cotidiano reproduzido nos primeiros filmes. A partir de então, o

cinema começa a suscitar nos espectadores emoções consideradas de alto grau, aquelas que vão ao encontro de suas aspirações e desejos mais íntimos. No momento em que o espectador assiste ao filme, “canaliza para a tela suas emoções, aspirações, receios mais íntimos ao transportar-se para um mundo fictício” (BRITTO, 2006, p. 4). O cinema consolida-se, então, como obra de arte, depreendida pelos espectadores como um efeito de sentido de magia e fantasia. Abaixo encontram-se alguns recursos fílmicos e não específicos, além dos elementos atinentes à corporalidade presentes no filme *O último rei da Escócia* e no documentário *General Idi Amin Dada: um autorretrato*:

2.1 Recursos fílmicos:

2.1.1 Material de arquivo: imagens e áudio de eventos que trazem fatos referentes a um passado ou a um presente. Esse material é importante para costurar a narrativa.

Efeito de sentido depreendido²⁴ pelos espectadores: veracidade dos fatos.

2.1.2 Pré-entrevistas: primeiro contato entre o cineasta e resto da equipe de produção com as possíveis personagens do documentário.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: esta etapa pertence à fase de pré-produção realizada somente entre cineasta e diretor do documentário e possíveis personagens. Essa etapa não conta com a participação direta dos espectadores.

2.1.3 Entrevistas: as entrevistas compõem o drama político *O último rei da Escócia*, mas, sobretudo, o subgênero documentário-verdade.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: credibilidade e veracidade das informações.

2.1.4 Encenação: encenação consiste na dramatização, na elaboração prévia do conteúdo das cenas, que serão desenvolvidas pelos personagens.

²⁴ Consideramo-nos como espectadores dos dois discursos fílmicos sob análise, portanto, podemos dizer, que o efeito de sentido depreendido das cenas é subjetivo. Mediante isso, admitimos que os efeitos de sentido que aparecem no trabalho são relativos, podendo haver diferentes leituras e interpretações das figuras manifestadas no nível discursivo das cenas.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: inverossimilhança e superficialidade dos fatos.

2.1.5 O tempo histórico: o tempo histórico refere-se geralmente a um tempo passado, de quando o fato aconteceu.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: realidade e veracidade dos fatos.

2.1.6 O tempo narrativo: o tratamento do tempo pelo discurso narrativo geralmente resulta da articulação entre os enquadramentos, os movimentos de câmara e ângulos de filmagem, que podem resultar em retardamento, antecipação ou concomitância do tempo.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: o tratamento com o tempo discursivo narrativo pode despertar o interesse dos espectadores pela narrativa, suscitando os seguintes efeitos de sentido: o de suspense ligado ao retardamento do tempo; de surpresa e impacto ligado à antecipação e de drama e perplexidade, ligados à concomitância. Ou seja, o tempo narrativo está ligado ao ritmo das ações dos personagens que, submetidas às grandezas tensivas, contribuem para a depreensão de um *ethos* mais racional ou mais passional.

2.1.7 O espaço narrativo: o espaço narrativo está correlacionado ao tipo de enquadramento, de ângulo, de movimentação de câmara e aos efeitos de iluminação. Além disso, está diretamente ligado à presença de material de arquivo, tais como: fotos, vídeos, arquivos de som etc.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: o tratamento do espaço engendra o efeito de sentido de continuidade ou descontinuidade narrativa. Este último, devido à intervenção de material de arquivo, que interrompe o *devoir* da narrativa. Os efeitos de sentido suscitados da correlação entre o espaço, o tipo de enquadramento, o tipo de ângulo, movimentação de câmara e efeitos de iluminação são diversos. Um espaço aberto com enquadramento frontal e *zoom* fixo no rosto de um personagem resulta num primeiríssimo plano, suscitando, nos espectadores, um efeito de sentido de importância central do personagem. Em contrapartida, o enquadramento de um personagem em primeiríssimo plano, seguido de um jogo de lentes da objetiva, que abrange grande parte do espaço narrativo, acompanhado de uma movimentação de câmara enquadrando muitos objetos coexistentes no espaço, pode ser depreendido como efeito de sentido de menos

importância do personagem. O espaço narrativo está em correlação com a extensão e a quantidade de objetos, como subdimensões da grandeza tensiva, “extensidade”, que interfere no processo de constituição.

2.1.8 A tomada: A tomada dura desde quando se liga a câmara até o momento em que se a desliga.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: O efeito de sentido depreendido da tomada vai depender dos tipos de planos.

2.1.9 O plano: o plano corresponde a cada tomada de cena; é uma extensão da imagem. Existem quatro principais tipos de plano: o plano geral, o plano médio, o primeiro plano e o primeiríssimo plano:

Plano geral:

Figura 14: cena entrevista no jardim no palácio Entebbe (documentário-verdade) plano geral enquadrando Idi Amim e operador de câmara

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: descrição do espaço narrativo, abrangendo maior número de detalhes e objetos presentes no espaço narrativo. A importância conferida ao personagem fica em segundo plano.

Plano médio:

Figura 15: cena no gabinete de Idi Amin Dada (drama político), plano médio em Idi Amin andando tempestuosamente de um lado para o outro no gabinete.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: enquadramento do personagem da cintura para cima, encurtamento do espaço e captação de menos detalhes, além de um número menor de objetos presentes no espaço. O personagem adquire maior importância na cena.

Primeiro plano:

Figura 16: cena entrevista no jardim do palácio Entebbe (documentário-verdade), primeiro plano em Idi Amin Dada concedendo uma entrevista.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: enquadramento do personagem mais ou menos do ombro para cima, com foco nas suas expressões faciais, suscitando diferentes efeitos de sentido psicológicos: alegria, fúria, perplexidade, perturbação mental, etc.

Primeiríssimo plano:

Figura 17: entrevista no jardim do palácio Entebbe (documentário-verdade), primeiríssimo plano na face de Idi Amin Dada, realizando gesto dêitico de maneira assertiva.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: ocultamento total do espaço, enquadrando somente a face do personagem, dando ênfase para suas expressões faciais, que engendram diferentes efeitos de sentido: alegria, tristeza, perplexidade, fúria etc.

Plano detalhe ou *close up*:

Figura 18: cena no gabinete de Idi Amin Dada (drama político), plano detalhe ou *close up* em manchete de jornal.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: destaque para algum detalhe do corpo do personagem (olhos, boca, etc).

2.1.10 Os enquadramentos: os enquadramentos consistem na participação criadora da câmara, registrando o espaço narrativo e os elementos contidos nele. Existem diversos tipos de enquadramento: o descritivo, responsável pela descrição do espaço; o

enquadramento por ocultamento de alguns elementos e o enquadramento simbólico, que foca em algum detalhe do personagem ou do objeto.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: os enquadramentos estão diretamente ligados às dimensões dos planos e suscitam diferentes efeitos de sentido nos espectadores. O efeito de sentido depreendido do enquadramento descritivo é de descrição do espaço, por abranger grandes dimensões espaciais e muitos elementos existentes no espaço. O efeito de sentido depreendido do enquadramento por ocultação é de ênfase dada para uma parte do corpo do personagem ou para algum objeto presente no espaço. O efeito de sentido suscitado pelo enquadramento simbólico é o de destaque de determinado detalhe do corpo do personagem ou do objeto.

2.1.11 Os ângulos de filmagem: os ângulos de filmagem estão diretamente vinculados à ação dos personagens. Os mais comuns são: o contra *plongée*, que consiste numa filmagem realizada de baixo para cima, no qual a câmara está posicionada num nível abaixo do olhar do personagem; o *plongée* compreende um tipo de filmagem de cima para baixo, em que a câmara está posicionada acima do nível do olhar do personagem; o ângulo inclinado compreende uma inclinação da lente da objetiva em graus diferentes, engendrando efeitos de sentido de perplexidade ou perturbação mental do personagem.

Ângulo frontal:

Figura 19: cena comício no vilarejo de Uganda (drama político), plano frontal enquadrando Idi Amin Dada.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: enquadramento frontal do personagem, o que pode suscitar um efeito de sentido de impacto e força.

Contra plongée:

Figura 20: cena comício no vilarejo de Uganda (drama político), plano enquadrando Idi Amin Dada proferindo um discurso enérgico.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: superioridade ou exaltação de um personagem ou objeto em relação a outro personagem ou objeto.

Plongée:

Figura 21: cena tortura de Nicholas (drama político), plongée enquadrando Nicholas numa posição abaixo da de Idi Amin Dada.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: O *plongée* suscita um efeito de sentido de inferioridade ou de fragilidade de um personagem ou objeto diante de outro personagem ou outro objeto.

2.1.12 Movimentos de câmara: os movimentos de câmara são diversos e engendram efeitos de sentido distintos. Os *travellings* consistem no deslocamento da câmara, no qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento mantém-se constante. O *travelling* lateral consiste no deslocamento da câmara sobre trilhos ou gruas da direita para a esquerda ou vice-versa, geralmente acompanhando o deslocamento de um personagem pelo espaço. O *travelling* vertical compreende o movimento da câmara

para cima ou para baixo em relação ao personagem ou objeto. Os *travellings* frontais (pra frente ou pra trás) compreende um jogo com as lentes, que promove uma ilusão de avanço ou aproximação em relação ao personagem ou ao objeto, no caso do *travelling* pra frente, ou de recuo ou afastamento, quando o *travelling* pra trás. As panorâmicas circulares compreendem um giro da objetiva sobre seu eixo horizontal, estando a câmara fixa num tripé. O *zoom in* consiste no jogo de lentes, que suscita um efeito de aproximação do personagem ou de um objeto. Em contrapartida, o *zoom out* engendra um efeito de sentido de afastamento de um personagem ou de um objeto.

***Travelling lateral*²⁵:**

Figura 22: *travelling* lateral da câmara acompanhando o deslocamento da mulher com o cachorro.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: acompanhamento da personagem movimentando-se pelo espaço.

²⁵ Todas as figuras que não foram extraídas do filme provêm do Google, modalidade imagem.

Travelling vertical:

Figura 23: *travelling* vertical da câmara enquadrando a mulher subindo as escadas.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: acompanhamento de movimentação ascendente ou descendente da personagem pelo espaço.

Travelling frontal:

Figura 24: *travelling* frontal que suscita um efeito de sentido de aproximação ou afastamento da câmara em relação ao personagem ou objeto.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: aproximação ou recuo em relação a um personagem ou objeto, que podem suscitar efeitos de sentido psicológicos

Panorâmica circular:

Figura 25: cena atentado a Idi Amin Dada, (drama político) giro da objetiva em torno de seu próprio eixo, enquadrando o máximo de extensão espacial.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: movimento circular rápido da objetiva em torno de seu próprio eixo, o que suscita um efeito de sentido de giro em torno do personagem, revelando estado de perturbação mental e tensão na narrativa.

Zoom in:

Figura 26: cena atentado a Idi Amin Dada (drama político), *zoom in* na face de Idi Amin, com destaque para o olhar esgazeado e a boca semiaberta.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: *close up* em alguma parte do corpo do personagem (face, olhos, mão etc.) ou em algum detalhe do objeto, revelando o estado emocional do personagem ou atribuindo importância central ao objeto. O *close up* em Idi Amin acima revela seu estado de cóler

Zoom out:

Figura 27: cena passeio pelo rio Nilo (documentário-verdade), *zoom out* resultante da abertura da objetiva, enquadrando o animal e Idi Amin acenando para ele.

Efeito de sentido depreendido pelos espectadores: afastamento ou recuo da câmara em relação ao personagem ou ao objeto, o que suscita um efeito de descrição do espaço. Na figura acima, é realizado um *zoom out* em relação ao elefante, cujo efeito de sentido é de recuo em relação ao objeto e consequente enquadramento de mais detalhes e objetos intrínsecos ao espaço.

2.1.13 Efeitos sonoros e de iluminação

Quase não há efeitos de iluminação no documentário *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, sendo a luminosidade predominantemente natural e proveniente do espaço, bem como quase não há presença de efeitos sonoros, exceto pelos ruídos sonoros provenientes de animais e da cascata presentes na cena do passeio pelo rio Nilo, por exemplo. No drama político *O último rei da Escócia* há mais efeitos de iluminação, como no exemplo da cena do atentado a Idi Amin Dada, em que há contraste entre iluminação clara e escura. No plano da expressão, a cor clara remete ao espaço aberto da base do exército, que engendra no plano do conteúdo a uma ideia de menor tensão na narrativa, ainda que seja o espaço em que o presidente repreende veementemente seus soldados, acreditando haver algum ou alguns traidores entre eles. A iluminação escura, por sua vez, está atrelada à garagem da base do exército, onde os homens capturados pelos soldados foram levados e torturados, o que remete à ideia de maior tensão e de vingança na narrativa. No drama político também está presente uma quantidade maior de ruídos sonoros, como o som de balas perdidas provenientes de um lugar longínquo na cena do atentado, intimamente vinculado a uma panorâmica circular que se detém sobre a face aterrorizada de Idi Amin Dada. Além da trilha sonora de suspense na cena *no gabinete de Idi Amin Dada*, associada ao andar tempestuoso do General, de um lado para o outro, furioso com a imprensa internacional por tê-lo apelidado de maluco e canibal.

Efeitos de sentido depreendidos pelos espectadores: os efeitos de iluminação e os ruídos sonoros, além das trilhas sonoras estão diretamente relacionados ao tipo de espaço em cada filme, e, por isso, suscitam efeitos de sentido distintos. No documentário, o espaço é predominantemente aberto, relacionado à iluminação natural, aliado à quase ausência de ruídos sonoros, além da ausência de trilha sonora, que podem ser

interpretados pelos espectadores como um efeito de sentido de maior relaxamento na narrativa. No que tange ao *ethos* do enunciador e do ator do enunciado, esses efeitos contribuem para um efeito de *ethos* mais racional, da ordem do inteligível. No drama político, os espaços são predominantemente fechados, relacionados aos efeitos contrastantes da iluminação, além de haver presença de ruídos sonoros e trilhas sonoras, que podem ser interpretados pelos espectadores como um efeito de sentido de aumento de tensão na narrativa, além de contribuírem para um efeito de *ethos* mais passional.

2.1.14 Vestuário

O vestuário no cinema é menos significante e simbólico do que o vestuário no teatro. Segundo Einser “o vestuário não é jamais um elemento artístico isolado. Deve-se considerá-lo em relação a um certo estilo de direção, cujo efeito pode aumentar ou diminuir. Ele se destacará dos diferentes cenários para pôr em evidência gestos e atitudes dos personagens, conforme sua postura e expressão. Por harmonia ou por contraste, deixará sua marca no grupamento dos atores e no conjunto de um plano. Enfim, está sob esta ou aquela iluminação, poderá ser modelado – realçado pela luz ou apagado pelas sombras” (MARTIN, 2003, p. 61).

Efeitos de sentido depreendidos pelos espectadores: os efeitos de sentido que podem ser depreendidos do uso do uniforme de genereal nos filmes são de respeito pela figura do ator e autoridade que ele exerce sobre os outros atores.

2.2 Elementos corporais

2.2.1 Gestualidade; expressão facial: a gestualidade e a expressão facial dos atores do enunciado nos filmes estão diretamente relacionados aos recursos fílmicos. No documentário, os gestos com mãos, braços, expressão facial estão relacionados aos planos gerais e médios, aos poucos *travellings* e *zoom in*, à ausência de efeitos de iluminação, de ruídos sonoros e de trilhas sonoras. No drama político, aqueles elementos estão diretamente relacionados ao primeiro e primeiríssimo plano, à reincidência dos

travellings frontais, laterais, às panorâmicas circulares, aos *zoom in* e *zoom out*, aos efeitos de iluminação, aos ruídos sonoros, além das trilhas sonoras.

Efeitos apreendidos pelos espectadores: No documentário, a gestualidade predominantemente metafórica²⁶ e a expressão facial relaxada dos atores aliados aos recursos fílmicos descritos acima realizados de maneira serena, sem movimentações bruscas, podem ser interpretados como gestualidade branda, associado a um estado emocional estável e relaxado do ator compondo o *ethos* de um ator racional, distendido, ponderado. No drama político, a gestualidade predominantemente dêitica²⁷ e rítmica²⁸ e expressão facial rígida, marcada pela testa franzida, olhos esgazeados e boca semiaberta, aliados aos recursos fílmicos anteriormente descritos e realizados de maneira rápida e brusca, podem ser interpretados como gestualidade assertiva e rude e expressão facial encolerizada, furiosa, compondo o *ethos* de um ator exaltado, tônico, passional.

2.3 A Linguagem Cinematográfica

O cinema é particularmente estudado pela Semiótica de Pierce que o postula como uma linguagem sincrética constituída de signos simbólicos e icônicos, cujos significados são intrínsecos a eles, representantes diretos de objetos provenientes do mundo natural. Em contrapartida, propomos analisar os signos do cinema na perspectiva da Semiótica francesa, que se manifestam no nível discursivo como figuras, cujos significados são produto de complexas articulações sintático-semânticas, que engendram diferentes efeitos de sentido de simulacros da realidade. Tal princípio se aplica a todas as linguagens que compõem o discurso fílmico, tais como a linguagem verbal escrita e oral, a visual, a música, os efeitos sonoros e de iluminação, incluindo a gestualidade, a postura, a expressão facial e a indumentária dos atores, além dos recursos fílmicos. Todas elas se articulam entre si produzindo no nível discursivo efeitos de sentido de simulacros de pessoas e objetos, por meio de um percurso de geração de sentido que a Semiótica

²⁶ A gestualidade metafórica segundo McNeill (1992) consiste no gesto realizado com a mão que no plano do conteúdo remete a um significado abstrato, concretizado na mente do ator.

²⁷ A gestualidade dêitica segundo McNeill (Ibid.) consiste no gesto realizado com a mão que no plano do conteúdo remete à indicação da posição de alguém ou de algum objeto presente no espaço.

²⁸ A gestualidade rítmica segundo McNeill (Ibid.) consiste no gesto realizado com a mão que no plano do conteúdo remete às paradas e retomadas na fala do ator.

francesa postulou. Portanto, qualquer significação que emana no nível discursivo do discurso fílmico, faz sentido a partir de estratégias do texto, contrariando o princípio de sentido já manifestado do símbolo e do ícone desenvolvido pela Semiótica pierciana (BEIVIDAS, 2006, p. 13).

O cinema é um tipo de linguagem oriundo da Semiologia que “tem por objeto, então, qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, sejam quais forem seus limites: imagens, gestos, sons melódicos, objetos” (BARTHES, 2012, p. 13). O sistema arbitrário da língua, apesar de se diferenciar do sistema semiológico do cinema, reverbera nele, como fica explicado na citação seguinte:

os objetos, imagens comportamentos podem significar, está claro, e o fazem abundantemente, mas nunca de uma maneira autônoma; qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem. A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma mensagem linguística (é o caso do cinema, da publicidade, das historietas em quadrinhos, da fotografia de imprensa etc.) (BARTHES, 2012, p. 14).

Ademais, o cinema constitui-se como uma linguagem que, semelhante à língua, possui sua própria sintaxe; ela consiste na maneira como os recursos fílmicos articulam-se e engendram significados distintos. Os pioneiros dessa ‘linguagem cinematográfica’ foram Méliès, Porter e Griffith, que não se importavam com o efeito de sentido conotativo, simbólico, engendrado pela articulação dos recursos fílmicos representados pelos tipos de planos, de ângulos, movimentos de câmara, com os não específicos como os efeitos de iluminação e efeitos sonoros, vestuário dos atores e os elementos corporais dos atores como a postura, a expressão facial e gestual. Os cineastas estavam tão preocupados com o efeito de sentido denotativo, ou seja, com a representação mais próxima possível da realidade, que nem se importavam com o fato de que a manipulação daqueles elementos se constituiria como os prolegômenos de uma linguagem cinematográfica.

Mas foi D.W. Griffith, cineasta estadunidense, que estabeleceu as bases da linguagem cinematográfica, ao codificar os procedimentos de ‘narração fílmica’, criando uma ‘sintaxe’ própria do filme (METZ, 2012, p.115). O cineasta filmou uma série de filmes experimentais entre 1911 e 1915 e foi nesse último ano que produziu um filme

chamado *O nascimento de uma Nação*, no qual o cinema deixou de ser uma reprodução mecânica da realidade e adquiriu caráter de narrativa.

O modo como os recursos fílmicos são articulados define o tipo de montagem predominante no filme e, como resultado, delimita o tipo de gênero. O tipo de montagem predominante em *O último rei da Escócia* é a expressiva, caracterizada pela utilização de grandes quantidades de recursos fílmicos, incluindo: intensa alternância entre planos, com destaque para o primeiro e primeiríssimo plano, ângulos frontais e contra *plongée*, *travellings* frontais, *travellings* laterais, circulares, *zoom in* enquadrando geralmente algum detalhe do corpo dos atores, além da presença de efeitos de iluminação, ruídos e efeitos sonoros, o vestuário típico de um general de exército, que podem ser interpretados pelos espectadores comumente como um efeito de sentido de aumento do ritmo e tensão na narrativa. No que tange à dimensão do *ethos* do enunciador e do ator do enunciado, compondo este último os elementos corporais, tais como: gestualidade, modo de se mover pelo espaço, expressão facial, tom de voz do ator, pode-se depreender modos de existência passionais, da ordem do sensível.

O documentário *General Idi Amin Dada: um autorretrato* constitui-se como uma montagem de arquivo, com inserções aleatórias de imagens e áudios de arquivo realizadas por um narrador pressuposto às cenas, cujo conteúdo corrobora os acontecimentos importantes referentes à vida política do ator Idi Amin Dada. O efeito de sentido que pode ser depreendido pelos espectadores destas imagens e áudios é de credibilidade nas cenas e veracidade dos fatos. Ademais, o documentário constitui-se de uma quantidade ínfima de recursos fílmicos, entre eles: planos gerais e médios predominantemente, ângulos frontais, ausência quase total de movimentação de câmara, com poucos *travellings* frontais. Entre os recursos não específicos, quase não há presença de efeitos de iluminação, de ruídos e de efeitos sonoros e o presidente está na maioria do tempo usando uniforme de general do exército.

Tendo visto anteriormente que o tipo de montagem delimita o tipo de gênero, vejamos como se classificam as duas obras fílmicas. Bakhtin (1992) já dizia que o gênero é constituído por uma tríade: conteúdo temático, estrutura composicional e estilo; estando este último relacionado diretamente com o tipo de montagem no filme.

Alguns gêneros fílmicos possibilitam a emergência de um estilo autoral; outros são mais restritos às convenções genéricas. No presente trabalho, *O último rei da Escócia* possibilita ao cineasta criar, inventar personagens e cenários. Embora o filme seja baseado

em fatos, o cineasta incrementa a narrativa de encenações fictícias, de atores que não existiram na história de Uganda, mas que são importantes para o desenrolar da narrativa. Dessa forma, o cineasta tem maior controle sobre o universo narrativo, o que torna mais fácil a apreensão de seu estilo, ou seja, do seu *ethos*, além do *ethos* do ator do enunciado. Em o *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, o cineasta visa retratar com verossimilhança a vida pessoal e política do general Idi Amin Dada, sobretudo a política. Para tanto, o cineasta constrói a narrativa pautada no discurso do ator empírico; os atores coadjuvantes e os cenários também são reais. Sendo assim, o cineasta deve estar preparado para lidar com situações inusitadas, escapando-lhe em grande parte o controle da narrativa, o que dificulta a apreensão do *ethos* do enunciador e do ator do enunciado.

2.4 Os Gêneros Fílmicos

A noção de gênero originou-se na Antiguidade com Aristóteles e Platão. Aristóteles, na sua *Poética*, efetua a distinção entre a comédia, a tragédia e o gênero épico. Ao longo de séculos, inúmeras obras tornariam central essa temática, originando a escrita de incontáveis artes poéticas. (NOGUEIRA, 2010, p. 2).

Ao longo dos séculos vários estudiosos continuaram a estudar os diversos tipos de gênero que foram criando-se e renovando-se. Mikhail Bakhtin (1992, p. 259), filósofo russo e linguista e um dos maiores pesquisadores de gêneros discursivos, vai além dos retóricos: estes se restringiam a estudar gêneros provenientes da esfera da literatura, Bakhtin procurou abarcar os mais variados tipos de discursos pertencentes a “todas as esferas humanas”, que envolvia não apenas gêneros escritos, mas também gêneros orais formais e informais.

O filósofo-linguista nunca se “pronunciou a respeito dos gêneros da Sétima Arte” (PAULO, 2009, p. 65). No entanto alega que todo discurso é um tipo de prática social, cujo objetivo é transmitir uma mensagem ao seu destinatário, que se constitui como um gênero discursivo. Logo, deduz-se que o filme é um tipo de gênero discursivo, pertencente à esfera do cinema.

Segundo Bakhtin (1992), todo gênero discursivo é constituído por um conteúdo temático, uma estrutura composicional e um estilo. O conteúdo temático remete ao assunto principal abordado no seio do discurso; a estrutura composicional compreende a

disposição do conteúdo do texto no suporte que o veicula - como exemplo, o filme, iniciado por um letreiro que apresenta o nome dos integrantes da equipe de produção e do elenco, seguido do título do filme e por fim a narrativa é projetada e narrada de fato. O estilo consiste basicamente na maneira como o cineasta, em conjunção com o restante da equipe, manipula os recursos fílmicos durante o processo de produção. Bakhtin assim descreve os gêneros discursivos:

Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso (Ibid., p. 279).

O linguista alega haver uma diversidade enorme de gêneros discursivos provenientes das mais diversas esferas sociodiscursivas, os quais sofrem constantes mutações e acrescenta a distinção e segregação dos gêneros mais simples dos mais complexos. Os primeiros compreendem os discursos do cotidiano, que englobam os discursos da comunicação verbal e cotidiana (diálogos cotidianos) e a dos gêneros secundários (complexos), que geralmente são compostos por mais de um tipo de discurso, tais como os romances, os artigos científicos, o teatro, os filmes, entre outros.

Conforme qualquer outro gênero, o filme é um tipo de prática social, no qual estão presentes duas instâncias enunciativas imprescindíveis durante o processo de produção: o enunciador - representado, aqui, pelos cineastas em conjunção com os outros integrantes da equipe de produção e o destinatário - para o qual a obra é destinada, representado pelos espectadores. O enunciador visa a transmitir alguma mensagem ou informação para um público específico; para tanto, passa a considerar os seus conhecimentos globais, sua faixa etária, seu *status*, que reverberam sobre a escolha do tema e sobre a forma como o filme é montado. Em resposta, os espectadores participam, realizando o *fazer* interpretativo das combinações dos recursos fílmicos, conferindo sentido ao texto fílmico.

Além disso, os discursos relacionam-se de maneira responsiva uns com os outros. Eles podem ser, ainda, “uma contrapalavra a outra obra (seja ela cinematográfica, literária ou de outro gênero distinto), estabelecendo diálogos entre obras já produzidas e motivando diálogos futuros” (PAULO, 2009, p. 67). No presente trabalho, o filme *O*

último rei da Escócia foi baseado no livro homônimo de Giles Fonden, *The Last King of Scotland* e, ainda que não tenha relação direta com o documentário *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, pode-se dizer que, de alguma maneira, dialoga com ele, por ser uma obra anterior àquele e por basear-se em fatos sobre a vida e a carreira de Idi Amin Dada.

Na interação entre cineasta e espectadores, o primeiro almeja passar uma informação ou uma imagem de si, concretizada na instância dos enunciadores e dos atores. Idi Amin Dada é o ator fruto de uma debreagem enunciativa dos enunciadores, cuja imagem projetada no interior das cenas pode ser conflitante ou consensual com a daqueles. Conflitante se divergir e consensual se convergir com as imagens dos enunciadores (cineastas).

Bakhtin (*apud* DISCINI, 2012) alega que o estilo é o que define o tipo de gênero, fruto da maneira como os cineastas manipulam os recursos fílmicos e os articulam. O estilo age sobre esses elementos como expressividade ou tom. Todo tipo de gênero, seja escrito, oral, seja sincrético, apresenta um tom. Alguns, por apresentarem cenas genéricas menos institucionalizadas, possibilitam a emergência de um estilo autoral, tais como o filme, o discurso político, a aula etc. Em contrapartida, outros não, pois apresentam cenas genéricas mais engessadas como a bula de remédio, o manual, um sermão. O documentário-verdade é um subgênero que apresenta cenas genéricas mais fixas, primando pela utilização de cenários e personagens verídicos, para tornar a narrativa o mais verossímil possível. Segundo o linguista (*Ibid.*), quando se muda o estilo, muda-se o gênero.

Conforme aqui já dissemos, há dois tipos de estilos: o genérico e a autoral. No que tange aos gêneros dos filmes, o primeiro consiste no conjunto de recursos fílmicos tais como planos, ângulos, movimentos de câmara, ruídos sonoros, efeitos de iluminação e montagem, além de elementos corporais dos atores: gestualidade, expressão facial, postura, indumentária etc., selecionados pelo cineasta para compor a obra fílmica. No limiar da enunciação enunciada e do enunciado enunciado, que compreende as cenas, pode despontar um estilo autoral, que se manifesta na maneira como os cineastas articulam os recursos fílmicos, deixando transparecer o seu ponto de vista, sua ideologia, sobretudo por meio dos movimentos de câmara, dos ângulos e dos *zooms* que influenciam a composição dos *ethé* dos enunciadores e dos atores do enunciado.

Ao pensar em estilo autoral, pressupõe-se o *ethos* do enunciador, depreendido de uma totalidade discursiva, ou seja, do mais-de-um representado, aqui, pelas três cenas selecionadas de cada obra fílmica. Fiorin (2008), entretanto, alega ser perfeitamente possível falar do *ethos* do narrador ou do interlocutor de uma obra específica. Dessa forma, serão analisados os *ethé* dos interlocutores Idi Amin Dada no drama político *O último rei da Escócia* e no documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato* oriundos de um processo de debreagem enunciativa de segundo grau. Ao atingirem o nível discursivo, essas instâncias transformam-se em atores do enunciado, em função dos investimentos semânticos que recebem. Ademais serão analisados os *ethé* dos enunciadores, instâncias distintas dos interlocutores, pressupostas às cenas.

Os gêneros discursivos também podem subdividir-se em subgêneros. Duarte (2004) afirma que os gêneros se atualizam e se ramificam dando origem aos subgêneros, sinônimo de pluralidade. Os subgêneros surgem geralmente de diversos fatores e complexidades, concernentes ao “nível narrativo, ou temático, ou estilístico, de duração, de modos de produção ou de modos de difusão” (NOGUEIRA, 2010, p. 44). O filme *O último rei da Escócia* é um subgênero denominado drama político, o qual:

visa questionar ou promover certos paradigmas ou valores políticos vigentes e as suas implicações ao nível civilizacional, social ou individual, retratando épocas ou acontecimentos decisivos na história das sociedades ou das nações, sobretudo ao nível das suas ideias fundadoras ou dos regimes de governo (Ibid., p. 25).

O documentário *General Idi Amin Dada: um autorretrato* pertence ao subgênero documentário-verdade, surgido no final do século XIX, que difere dos documentários tradicionais, produzidos pelo cinematógrafo que reproduzia o que se passava à sua frente. O documentário-verdade, por sua vez, era produzido por meio de uma câmara de 16 mm, leve e portátil, que possibilitava ao cineasta tomadas nos lugares mais diversos e geralmente de difícil acesso. Além disso, o que diferencia de fato os subgêneros drama político e documentário-verdade é o estilo que reúne os recursos cinematográficos utilizados durante o processo de produção de cada um deles e a maneira como são articulados pelos enunciadores.

2.4.1 O Estilo do documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato*.

O documentário é um filme difícil de ser definido, uma vez que existem diversas formas de caracterizá-lo. Lucena (2012, p. 14) cita um estudioso do cinema e cineasta francês, Silvio Da-Rin, que assim define o documentário:

um filme sem atores, uma cópia da vida real etc. Para alguns, é o filme que aborda a realidade; para outros é o que lida com a verdade; há ainda aqueles que o definem como base na filmagem em locações autênticas

O cineasta acrescenta que o documentário é um gênero que sofreu mutações ao longo dos anos cindindo-se em três subgêneros: clássico, direto e verdade. No presente trabalho, tratamos do subgênero verdade.

O documentário clássico tem como principal característica a utilização da voice over (SOARES, 2007), que consiste na voz do narrador implícito trazendo informações, imagens e áudios de arquivo relevantes para determinada cena. Um modelo de documentário desse subgênero é *O nascimento de uma nação* (1915), produzido por D.W. Griffith, que reúne os principais elementos da linguagem cinematográfica: a) os diferentes tipos de planos (geral, médio, primeiro, primeiríssimo); b) diferentes tipos de ângulos (frontal, contra-*plongée*, *plongée*, plano inclinado); c) os movimentos de câmara (*travelling* lateral, para frente e para trás); d) eventos simultâneos na tela; e) a presença do galã e da mocinha indefesa; e) alternância de gêneros: aventura, romance, comédia etc.

O documentário direto, diferentemente do documentário clássico, que operava com câmaras pesadas e fixas, utiliza, como dissemos, câmaras revolucionárias de 16 milímetros, dotadas de sistemas magnéticos com “som e imagem sincronizados o primeiro gravador magnético portátil foi o Nagra, criado no final dos anos 50” (LUCENA, 2012, p. 26). Essas inovações tecnológicas mudaram a maneira de produção dos documentários. O documentário direto apresenta os mesmos recursos fílmicos utilizados na construção do documentário clássico, no entanto, sua estrutura composicional é diferente da daquele. Enquanto o documentário clássico apresenta a fase da escrita de um roteiro prévio, o documentário direto dispensa-o, no qual o cinegrafista capta o maior número de cenas possíveis, elaborando um roteiro somente no momento de pós-produção,

quando seleciona as cenas que o interessa para montar o filme. Um bom exemplo desse subgênero é o filme *Primárias John Kennedy* (1960), produzido pelo repórter Robert Drew e o cinegrafista Richard Leacock, que cobriram toda a campanha de John Kennedy para candidato nas eleições presidenciais de 1960. Os cineastas ligavam a câmera e preparavam-se para qualquer aventura, qualquer situação inusitada. Diante disso, o documentário direto é caracterizado pela ausência de “cenas encenadas” e ausência²⁹ da interferência da equipe de produção durante as filmagens.

Quanto à estrutura composicional desse subgênero, visto que não há encenação e as filmagens se desenrolam de maneira espontânea, pode-se inferir que não há fase de pré-produção, incluindo a redação de um roteiro prévio. Quanto à fase da filmagem, não há eventos encenados, tampouco decupagens de cenas. Ocorre, nessa etapa, o que Soares (2007, p. 162) chamou de “escrever com a câmera” - lidar com o inesperado, “reagir a uma situação não planejada, que ocorre no aqui-agora da filmagem, faz com que a experiência de filmagem se transforme em um processo de criação instantânea”. A última fase de pós-produção é a do corte e da montagem, a mais importante no processo geral de produção desse subgênero, que engloba a transcrição das entrevistas, um roteiro de edição, no qual são selecionadas as cenas para a montagem, sendo essa fase em que a narrativa ganha vida.

O documentário-verdade tem origem a partir dos anos 1950, cujos mais importantes representantes são Edgar Morin e Jean Rouch. Esse subgênero difere do direto, caracterizado pela realização de tomadas sem interferência alguma da equipe de produção. Em contrapartida, os cineastas franceses, precursores do subgênero verdade, acreditavam na interferência da realidade no filme pelo simples fato de ligar a câmera. Lucena (2012, p. 27) cita Rouch: ‘sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada’. Isso fica evidente em algumas cenas do documentário *General Idi Amin Dada: um autorretrato*. Na cena *passeio pelo rio Nilo* (00:13’:10”/ 00:21’:20”) por exemplo, o operador de câmera entrevista Idi Amin Dada num barco à motor passeando pelo rio. Embora a face daquele esteja oculta, sua voz demonstra interação direta com o ator do enunciado. Outro exemplo é a cena *entrevista no jardim do palácio Entebbe* (00:45’:52”/00:50’:10”), em que aparece um operador de câmera realizando uma tomada

²⁹ Na realidade há uma interferência, ainda que mínima, pelo fato de haver uma câmera ligada, registrando o que está ocorrendo.

de outro câmara, filmando Idi Amin Dada, o que denota um tipo de metalinguagem fílmica.

O documentário-verdade, como qualquer outro subgênero, é produto da articulação de três dimensões: conteúdo temático, estrutura composicional e estilo. Quanto ao primeiro, trata-se da vida política e pessoal da figura polêmica de Idi Amin Dada. É um documentário de cunho biográfico, que mostra o ex-presidente em diversas situações formais e informais de sua vida política e pessoal, com destaque para a primeira. Quanto à estrutura composicional, o documentário apresenta somente a fase da filmagem e da pós-produção, que engloba um roteiro de montagem e de edição, tidas como as mais importantes fases no processo de produção de filmes desse subgênero. Soares (2007, p. 23) define a montagem como: “o momento em que a articulação das sequências dos filmes entre entrevistas, depoimentos, tomadas em locação, imagens de arquivo, entre outras imagens” submete-se à percepção e julgamento dos espectadores, que conferem sentido ao filme. O subgênero verdade compartilha alguns recursos fílmicos com o subgênero clássico, como a voice over e situações encenadas. Mas, na totalidade das cenas, o estilo conserva as tomadas espontâneas e verídicas em cenários empíricos, com ínfima interferência da equipe de produção.

Os recursos fílmicos reincidentes na fase da filmagem do documentário *General Idi Amin Dada: um autorretrato* são as entrevistas, os arquivos de imagem e áudio que podem suscitar, nos espectadores, um efeito de veracidade dos fatos. Predominância de planos gerais e médios sugerem um efeito de descrição do espaço narrativo e a apreensão de uma quantidade maior de objetos presentes nele. A predominância de ângulos frontais pode ser interpretada novamente como a descrição do espaço narrativo. A ausência quase total de movimentação de câmara com raros *travellings* laterais acompanhando o andar moroso do ator pelo espaço, *travelling* para frente, no qual a câmara aproxima-se do ator e o *zoom out* resultante de um jogo de lentes da objetiva, em que há ampliação do foco abrangendo maiores dimensões espaciais e uma quantidade maior de objetos podem ser interpretados pelos espectadores como efeitos de desaceleração da ação do ator do enunciado e desaceleração do ritmo da narrativa.

No que tange aos recursos não específicos, há ausência quase total de efeitos de iluminação, provenientes do ambiente, de ruídos dos animais localizados nas margens do rio Nilo, bem como ausência quase total de efeitos sonoros, salvo em algumas cenas como em um comício, no qual uma orquestra toca ao som de trompetes e tambores

acompanhando a marcha dos soldados prestando continência a Idi Amin ou numa cena antes da reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada, em que os ministros e Idi Amin encontram-se em um salão de festas numa espécie de jantar, em que Idi Amin toca acordeão para entreter ministros e convidados. Podem ser depreendidos pelos espectadores como efeitos de sentido de calma, serenidade, descontração e descrição do espaço, além de atenuarem o ritmo da narrativa. No que se refere ao vestuário, Idi Amin aparece quase sempre usando o uniforme de general do exército. Quanto aos elementos corporais, predomina a gestualidade branda das mãos e dos braços, expressão facial séria, porém serena e quase inércia corporal. Todos esses elementos pertencentes ao plano da expressão relacionados às falas do ator, cujo conteúdo é predominantemente expositivo e argumentativo, podem ser interpretados pelos espectadores como a imagem de um ator racional e ponderado.

Esses elementos, como foram vistos, são submetidos à percepção dos espectadores que, por sua vez, sofrem influência das grandezas tensivas: intensidade; vinculada ao impacto e à afetividade e a extensidade; correlata ao tempo e ao espaço, eixo do inteligível. Percebe-se pela descrição dos elementos e dos efeitos depreendidos deles, que os elementos que participam da construção dos *ethé* do enunciador e do ator do enunciado são afetados predominantemente pela extensidade, que suscita modos de existência racionais e ponderados do enunciador e do ator do enunciado, prevalecendo o inteligível ao sensível.

2.4.2 O Estilo genérico do drama político *O último rei da Escócia*

Conforme visto, *O Último Rei da Escócia* pertence ao gênero ficção que se desdobra no subgênero drama político, pois trata de um tema específico representado pela vida política e pessoal do ex-ditador Idi Amin Dada de Uganda, país situado no centro-oeste do continente africano. Idi Amin Dada é uma figura polêmica, considerado um herói e um vilão ao mesmo tempo. Tratava-se de um herói nos primeiros anos de sua gestão, que se prolongou de 1971 a 1979, porque conseguiu tornar Uganda um país independente economicamente por um tempo, sobretudo, livre do domínio da Grã-Bretanha. No entanto o plano fracassou, pois o isolamento econômico, somado à corrupção, levou a economia de Uganda ao caos. A faceta de vilão atribuída ao ex-ditador

deu-se devido aos assassinatos brutais em massa promovidos por ele em praças públicas e outros considerados segredo de estado. Mali A Mazrui, renomado escritor político sobre estudos africanos e islâmicos, assim define Idi Amin Dada:

Fused into the paradox of heroic evil was Idi Amin – at once a hero and a villain, at once a subject both of applause and denunciation. As a villain he was a symbol of tyranny. Hundreds of thousands of his compatriots died under his rule. As a hero, Amin has four meanings for Africa and the Third World. Economically he attempted to strike a blow against dependency and foreign control of his country's economy. Culturally, he signified a reaffirmation of cultural authenticity [...] (MAZRUI, 1980, p. 1).

O conteúdo temático do filme *O último rei da Escócia*, produzido por Kevin MacDonald (estadunidense), assemelha-se muito ao conteúdo do livro homônimo do britânico Giles Fonden. Ambas as obras são contadas do ponto de vista de um médico recém-formado, Nicholas Garrigan, que sai pelo mundo em busca de diversão e vai para Uganda à procura de aventura e trabalho. Ao chegar ao país, é convidado pelo então presidente, General Idi Amin Dada, para ser seu médico particular. Nicholas aceita o convite e desde logo se vê preso numa rede de mentiras, sabotagens, assassinatos promovidos pelo presidente. Após ter experimentado muitas situações de perigo e ameaças, Garrigan, finalmente, consegue fugir do país com a ajuda de outro médico. Sua libertação possibilita-lhe contar ao mundo as atrocidades cometidas pelo ditador Idi Amin Dada.

Embora as narrativas abordem Nicholas Garrigan como o personagem adjuvante, narrador dos acontecimentos, é a figura de Idi Amin Dada que adquire maior destaque, devido à sua densidade psicológica e importância política. O que era para ser um drama romântico, com foco nas aventuras do doutor Garrigan, torna-se um drama político, cujo foco recai sobre fatos que envolvem a vida política de Idi Amin Dada, tais como os assassinatos em massa de opositores a seu governo, o desaparecimento de pessoas de seu próprio entorno, a expulsão dos árabes do território ugandense entre outros.

Diante da importância fulcral da figura de Idi Amin Dada, no filme, investimos em estudar o *ethos* desse ator no filme. Conforme visto, o que diferencia o subgênero drama político do subgênero documentário-verdade é o estilo, definido pela maneira como o cineasta manipula os recursos fílmicos, por meio de um processo de decupagem,

que compreende a escolha das cenas e a montagem; esta, que determina a ordem de colagem dos planos.

O filme *O último rei da Escócia*, por se tratar de um drama político, envolve muitas cenas de ação, o que denota intensa movimentação dos atores pelo espaço cenográfico, muitos efeitos de iluminação e sonoros. Para tanto, o cineasta em conjunção com o restante da equipe de produção utiliza uma grande quantidade de recursos fílmicos os quais, quando submetidos ao olhar dos observadores, representados pelos espectadores, podem suscitar neles um efeito de aceleração do ritmo da narrativa, alta tensão psicológica dos atores, características fundamentais do estilo do drama político.

O tipo de montagem dominante em *O último rei da Escócia* é a expressiva, no qual ocorre intensa movimentação de câmara, alternância entre planos e entre ângulos, muitos efeitos de iluminação e sonoros. Nas três cenas selecionadas para a análise do *ethos* do enunciador e do ator do enunciado no filme: *atentado a Idi Amin Dada* (00:52':13"/00:54':42"), *no gabinete de Idi Amin Dada* (01:29':00"/01:31':08") e *expulsão dos asiáticos* (01:22':57"/01: 23':24"), percebe-se intensa alternância entre os planos geral, primeiro e primeiríssimo, com predominância dos dois últimos que podem suscitar, nos espectadores, um efeito de sentido de encurtamento dos planos, achatamento do espaço e consequente aumento do ritmo da narrativa, intensa movimentação de câmara, com destaque para o *travelling* lateral que acompanha o andar tempestuoso do ator pelo espaço narrativo, *travelling* para frente, que pode ser depreendido como um efeito de sentido de aproximação do ator, conferindo importância central a ele, o *contre-plongée*, como um efeito de inferioridade moral ou psicológica de Nicholas em relação a Idi Amin Dada. O *zoom in* pode ser depreendido como um efeito de destaque para alguma parte do corpo do ator ou do objeto, além de um efeito de aumento de tensão psicológica dele.

No que tange aos elementos não específicos, há intenso contraste de iluminação que pode ser interpretado pelos espectadores como efeitos de alternância: ora aumento, ora redução da tensão na narrativa. Geralmente, a claridade engendra, no plano do conteúdo, o primeiro efeito de sentido, à revelia da iluminação escura, sombria, que engendra o segundo efeito de sentido. Há presença de efeitos sonoros de tiros, como na cena do atentado que pode ser depreendida pelos espectadores como um efeito de causa de perturbação mental do ator e de aumento da tensão na cena. Ademais, os elementos corporais são representados predominantemente por gestos bruscos com mãos e braços,

expressão facial caracterizada por testa franzida, olhos esgazeados, além do andar tempestuoso do ator pelo espaço narrativo, que pode ser interpretado pelos espectadores como fúria e passionalidade do ator do enunciado.

Além daqueles recursos citados, há outros menos recorrentes ou que aparecem somente uma vez nas cenas, mas que são fundamentais para o processo de significação do texto fílmico, tais como a panorâmica circular e o ângulo inclinado. O primeiro consiste num giro de 360° da objetiva em torno de seu próprio eixo, como acontece na cena do atentado a Idi Amin Dada, em que o presidente está no centro da base militar, andando de um lado para o outro, furioso com seus soldados, e a objetiva realiza um giro rápido de 360° em torno de si mesma, enquadrando todos os soldados ao redor de Idi Amin Dada e congelando em seu semblante furioso, o que suscita nos espectadores um efeito de sentido de aumento de tensão na narrativa e efeitos de fúria do presidente, que repreendia veementemente os soldados naquele momento.

O ângulo inclinado, como o próprio nome já diz, consiste numa filmagem com inclinação da lente em um ângulo de 45° em relação ao seu eixo óptico, que pode ser depreendido pelos espectadores como um efeito de sentido de perturbação mental do ator e suspense. No que tange ao tempo narrativo nas cenas, predomina o presente, representado pelo *agora* dos narradores, que tomam a palavra, instalados no interior das cenas pelo enunciador. Não ocorre interpolação de tempos como acontece no subgênero documentário-verdade.

A iluminação clara está relacionada com o espaço exterior da base militar, que pode ser depreendido pelos espectadores como o espaço dos esclarecimentos dos fatos, ou seja, das inquirições exaltadas de Idi Amin Dada aos soldados, referentes ao atentado: e a iluminação escura no interior da garagem pode ser depreendida pelos espectadores com o efeito de sentido de vingança, de maior tensão se comparada ao espaço externo da base militar, uma vez que consiste no espaço para onde foram levados os oponentes de Idi Amin Dada, responsáveis pelo atentado, submetidos a torturas comandadas pelo presidente. Quanto ao espaço e o tempo, são o do *aqui* e do *agora* do ator do enunciado.

Todos esses recursos fílmicos pertencentes ao plano da expressão em correlação direta com os conteúdos engendrados no plano do conteúdo, constituído pelas falas dos atores e pelos significados depreendidos da maneira como os enunciadores manipulam os recursos fílmicos, definem o estilo expressivo da narrativa no drama político. De maneira geral, predominam no plano da expressão das cenas de *O último rei da Escócia*, o

primeiro e primeiríssimo planos, ângulo frontal, *plongée* e *contra-plongée*, ângulo inclinado, movimentos de câmara como *zoom in*, *travelling* para frente e o *travelling* lateral, contraste de iluminação e presença de efeitos sonoros, contraste de cores, que podem ser depreendidos pelos espectadores como efeitos de sentido de encurtamento dos planos e condensamento do espaço cenográfico, consequente aceleração do andamento da narrativa, além do aumento da tensão e perturbação mental do ator, Idi Amin Dada, o qual encontra-se em estado encolerizado na maioria das cenas.

Uma vez que os elementos fílmicos estão submetidos à percepção dos espectadores e que o olhar desses no filme *O último rei da Escócia* é influenciado pelas grandezas tensivas, prevalecendo uma tonicidade aguda e um andamento rápido sobre o tempo e a ação do ator nos enunciados, podem-se depreender modos de presença intensos, passionais do enunciador e do ator do enunciado, em detrimento da racionalidade e do relaxamento, prevalecendo o sensível ao inteligível.

3. NO LIMIAR DO *ETHOS* DO ENUNCIADOR E DO ATOR DO ENUNCIADO

A impressão de eternidade provocada pela alta densidade de presença de uma verdade extraordinária não pode, em princípio, fazer parte dos fatos da vida, normalmente descontinuados por forças antagonistas, a menos que se entenda eternidade como uma ocorrência iterativa. O contato do sujeito com esses acontecimentos excepcionais supõe limites no espaço e brevidade no tempo, o que faz do encontro com o objeto uma realização necessariamente tensa: nem bem começa a experiência já se delineia o seu término.

Luiz Tatit

Neste capítulo realizaremos a análise das três cenas selecionadas de cada totalidade fílmica, visando depreender e cotejar os *ethé* dos enunciadores e atores do enunciado. A primeira obra, o drama político *O último rei da Escócia* é representada pela totalidade de três cenas: *atentado a Idi Amin Dada* (00:52':13"/ 00:54':42"); *no gabinete de Idi Amin Dada* (01:29':00"/ 01:31':08") *coletiva de imprensa* (01:32':35"/ 01:33':45") e *expulsão dos estrangeiros*³⁰(01:22':57"/01: 23':24"). A outra obra, documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, é representada aqui pela totalidade das cenas: *passeio pelo rio Nilo* (00:13':10"/ 00:21':20") *entrevista no palácio Entebbe* (00:45':52"/00:50':10"), *reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada* (00:30':56"/ 00:44':48"). Para efeito de *ethos*, os enunciadores correspondem à fusão dos cineastas e o restante da equipe de produção e os atores compreendem o personagem Idi Amin Dada.

Recordemo-nos: o drama político retrata a história de um médico escocês recém-formado, Nicholas Garrigan, que, em busca de diversão e trabalho, decide ir para Uganda, país situado no centro-oeste africano, presidido pelo general Idi Amin Dada. Embora a narrativa seja relatada do ponto de vista do médico, Idi Amin Dada é o personagem que ganha maior destaque, devido a sua densidade psicológica e, por isso, escolhemos tratar de seu *ethos*. O documentário-verdade retrata a vida política da figura empírica de Idi Amin Dada em pleno auge de sua carreira política. O general é filmado em diversas situações formais e informais: supervisionando a escola de paraquedistas de Uganda, navegando pelo rio Nilo, tocando jazz no acordeão, reunindo-se com seus ministros para tratar de pontos importantes da gestão dos ministérios, entre outras situações.

De acordo com a Semiótica narrativa e discursiva, o *ethos* consiste na imagem que os enunciadores e atores do enunciado criam de si, pelo modo com que dizem o que dizem. Tal imagem está associada a um modo recorrente de *fazer* e de *ser*, reconstruída por meio de um percurso gerativo de sentido, constituído de três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo, depreensível das totalidades fílmicas. Focamos no nível discursivo, em que as figuras coadunam-se com os temas para fundarem um corpo, dotado de um caráter, de um tom de voz peculiar, que se manifesta na superfície das cenas como os *ethé* dos enunciadores e dos atores.

³⁰ Essa cena pode ser considerada uma microcena em função de seu tempo que é curto.

Postula-se o enunciador como a instância pressuposta ao enunciado, ou seja, à cena, e o ator como a instância projetada no interior desta, resultante do processo de debreagem. Por meio dela, o enunciador projeta, no interior do enunciado, a instância do narrador, que, por sua vez, pode passar a voz a um interlocutor. Cada instância se dirige a um destinatário. O enunciador ao enunciatário, o narrador ao narratário e o interlocutor ao interlocutário. No drama político, o enunciador, Kevin MacDonald, projeta, no interior das cenas, o narrador Nicholas Garrigan, o qual interage com o interlocutor Idi Amin Dada, interagindo com outros personagens, os interlocutários. No documentário-verdade, o enunciador, Barbet Schroeder, projeta um narrador pressuposto à cena, que apresenta informações importantes a respeito de Idi Amin Dada, aos narratários, que consistem nos espectadores. Subsequentemente, o narrador, passa a voz ao interlocutor, Idi Amin Dada, que interage com os interlocutários, representados pelos outros atores em cena.

No nível discursivo, os interlocutores adquirem o *status* de atores do enunciado ao serem investidos semanticamente pelos temas e figurativamente pelas próprias falas, pelos recursos fílmicos, que estão diretamente associados à gestualidade, à postura e ao modo dos atores moverem-se pelo espaço. A combinação de todos esses elementos manifesta-se, na superfície dos enunciados (cenas), como modos de presença dos atores, dotados de caracteres e corporalidades peculiares. No que tange à dimensão dos enunciadores, seu *ethos* decorre do modo como articulam os recursos fílmicos.

Entre eles, instala-se o observador, representado pelos espectadores, que julgam e leem o modo de presença dos atores e enunciadores. Sua percepção é aspectualizada, segundo as unidades medidas do tempo, controlado pelo andamento, que pode ser mais célere, configurando, como vimos no capítulo 1, um olhar mais breve, ou menos célere, um olhar mais duradouro, o que afeta diretamente a apreensão do espaço, dos recursos fílmicos e dos elementos atrelados à corporalidade dos atores, que compõem os *ethé* em questão. A câmara é a grande adjuvante da percepção dos espectadores, uma vez que mensura a duratividade e orienta o foco de seus olhares.

Instauram-se, nas cenas, modos de presença sensíveis, fruto da correlação entre as duas grandezas tensivas intensidade, relacionada aos estados de alma, e extensidade; ligada aos estados das coisas. A primeira rege a segunda. Cada grandeza divide-se em duas subdimensões - a intensidade, em tonicidade e andamento, e a extensidade, em temporalidade e espacialidade. As diferentes combinações engendram diferentes efeitos, conforme mostra a seguinte tabela:

Correlações conversas		Correlações inversas
Subdimensões pertencentes à mesma dimensão ↓	Subdimensões pertencentes a dimensões distintas ↓	Subdimensões pertencentes a dimensões distintas ↓
Andamento x tonicidade = <i>o transporte</i>	tonicidade x temporalidade = <i>a persistência</i>	Andamento x temporalidade = <i>o abreviamento</i>
Temporalidade x espacialidade = <i>a generalização</i>	Tonicidade x espacialidade = <i>a profundidade</i>	Andamento x espacialidade = <i>o estreitamento</i>

Tabela 1: correlação entre as subdimensões (ZILBERBERG, 2011, p. 72)

Nos filmes, as correlações predominantes são as inversas. Desse modo, o andamento acelerado abrevia a duração da percepção dos espectadores e limita seu tempo de percepção, fazendo-os perder em quantidade de objetos apreendidos e contornos espaciais, gerando um efeito de sentido de aceleração da narrativa, causadas por encurtamento dos planos, aumento de movimentação da câmara, maciça alternância entre ângulos e muitos efeitos sonoros e de iluminação. O efeito de aceleração e consequente recrudescimento do ritmo da ação dos atores resultam num modo de presença concentrado, extático e passional. Em contrapartida, um andamento mais lento alonga a duração da percepção, aumentando o campo de visão dos espectadores, permitindo-lhes apreender maiores dimensões espaciais, o que suscita um efeito de desaceleração da narrativa, que está diretamente relacionado ao alongamento dos planos, diminuição da movimentação de câmara, ínfima alternância entre ângulos, quase ausência de efeitos sonoros e de iluminação. No que tange aos elementos corporais, diminui o ritmo da ação, que se manifesta por gestos suaves, expressão facial relaxada e ausência quase total de movimentação pelo espaço, configurando um modo de presença distendido, relaxado e racional.

Em síntese, a fim de depreender e cotejar dois estilos, dois *ethé* nas cenas, do enunciador e do ator do enunciado em cada obra, levamos em conta as tensões que atuam

sobre o modo de presença dos sujeitos, lançando mão dos conceitos tensivos da Semiótica tensiva.

Para tanto, repetimos, selecionamos três cenas de cada filme, emblemáticas em função das recorrências semânticas e sintáticas. No caso do drama político, acrescentamos a microcena intitulada *expulsão dos estrangeiros*, considerada como um apêndice da totalidade. Primeiramente, cotejamos as cenas em cada obra, a fim de verificar o grau de convergência ou divergência do *ethos* do ator do enunciado e o do enunciador. Em seguida, cotejamos os filmes, com o mesmo intuito, desta vez, entre os atores e os enunciadores de cada obra.

Averiguando como se configuram aspectualmente os *ethé* dos atores do enunciado e os *ethé* dos enunciadores, verificaremos se é possível estabelecer uma relação direta entre os *ethé* e o estilo dos gêneros em questão.

3.1 Do estilo genérico ao estilo dos enunciadores e atores

Retomando o postulado de Bakhtin (1992) e o amplificando, os textos fílmicos possuem uma função sociocomunicativa de entreter os espectadores, sobretudo os filmes de ficção, enquanto outros têm a função de reconstruir conhecimento ou informações sobre um período histórico ou personalidade histórica. Este segundo tipo, representado geralmente por documentários verídicos apresentam três dimensões indissociáveis: tema, estilo e estrutura composicional. Segundo Soares (2007), é na fase da montagem que o estilo é evidenciado, definido pela escolha dos recursos fílmicos e pela maneira como os enunciadores os manipulam.

O documentário-verdade, *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, caracteriza-se pela pouca interferência do enunciador, Barbet Schroeder, e dos outros membros da equipe de produção, durante a filmagem, deixando que o ator do enunciado, Idi Amin Dada, se autoconstrua.

Em contrapartida, o universo de representação no drama político *O último rei da Escócia* “está inteiramente às mãos” (Soares, 2007, p.16) do cineasta e da equipe de produção, que dispõem de total liberdade para criar os personagens e a narrativa, a partir de um roteiro literário e um técnico, criados por roteiristas e dirigidos pelo cineasta. Infere-se, pois, que a imagem do personagem Idi Amin Dada, depreendida do interior das

cenar, está atrelada ao ponto de vista do cineasta e equipe em relação à figura do ex-presidente.

No drama político, *O último rei da Escócia*, a montagem predominante que define seu estilo é a expressiva³¹, caracterizada pela intensa alternância entre planos (geral, médio, primeiro, primeiríssimo ou *close up*), com predominância dos dois últimos; intensa movimentação de câmara (*travellings* laterais: para frente ou para trás, *zoom in*, *zoom out*); diferentes tipos de ângulos (*plongée*, contra *plongée* e panorâmica circular) e muitos efeitos sonoros e de iluminação. Os espaços onde ocorrem as filmagens são predominantemente fechados, o que demanda uma parafernália de equipamentos de iluminação. No que tange aos elementos atinentes à corporalidade do ator do enunciado, predominam uma grande quantidade de gestos com as mãos e os braços, olhares flamejantes, testa franzida e intensa movimentação do ator pelo espaço.

Ao mudar o tipo de montagem, o estilo também muda. Logo, muda-se o gênero. A montagem de arquivo é o tipo de montagem predominante no documentário *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, no qual o tempo e o espaço narrativo, vez ou outra, são interrompidos por uma imagem ou áudio de arquivo, que trazem informações de um passado em relação ao tempo e espaço enunciativos: agora e aqui, que minutos depois são retomados. Este tipo de montagem ratifica a veracidade dos fatos, ademais o documentário aborda elementos que o caracterizam também como um documentário clássico, como a *voice over*, representado pela voz de um narrador implícito ao enunciado atando as cenas e poucas encenações. Trata-se de cenas construídas a partir de um roteiro literário. Sendo assim, pode-se dizer que o documentário consiste numa mistura de gênero clássico e verdade, com destaque para este último, devido, sobretudo, à presença de imagens de arquivo, que suscitam um efeito de veracidade e naturalidade nas cenas.

Os planos que predominam são os gerais e os médios, que enquadram o ator Idi Amin Dada e grande extensão do espaço no seu entorno. Há poucos movimentos de câmara, além de pouca alternância entre ângulos, prevalecendo os frontais. A iluminação é ambiente e está intimamente ligada ao tipo de espaço predominantemente aberto. Há poucos efeitos sonoros.

Os elementos que compõem o estilo dos gêneros participam da construção dos estilos, isto é, dos *ethé* dos enunciadores e atores, radicados no nível discursivo do

³¹ Ver capítulo 2, páginas 71-82, para explicações dos recursos fílmicos.

percurso gerativo de sentido. Tais elementos, além dos elementos atinentes à corporalidade dos atores, são aspectualizados pelas duas grandezas tensivas, a intensidade e extensidade. Haja vista que atores contém marcas dos enunciadores, uma vez que são contruídos na instância das cenas, de acordo com a maneira com que os enunciadores manipulam os recursos fílmicos e específicos e estes, por sua vez, representam a própria encarnação dos enunciadores no enunciado, pode-se concluir que ambos compartilham os mesmos recursos fílmicos e não específicos.

Entre os recursos fílmicos que participam da construção dos *ethé* dos enunciadores e atores ligados ao eixo da intensidade estão geralmente: o primeiro e primeiríssimo planos, que podem suscitar nos espectadores, efeitos de sentido de impacto, que remetem a estados psicológicos do ator, por exemplo, confusão mental e tensão, ângulo *plongée*, contra *plongée*, que sugerem efeitos de sentido de tensão entre dois ou mais personagens e de perturbação mental, *travelling* para frente, *travelling* lateral que acompanham o deslocamento do personagem, suscitando um efeito de sentido de estado de tensão deste, semelhante à panorâmica circular, que suscita efeito de sentido semelhante, presença de intenso jogo de iluminação, sendo a pouca iluminação (cena escura) correlata ao espaço fechado, gerando efeitos de sentido de suspense e de tensão, presença intensa de efeitos sonoros, que suscitam o mesmo sentido da iluminação, e a gestualidade dêitica do ator realizada de maneira assertiva e severa, olhar esgazeado, testa franzida, movimentação tempestuosa pelo espaço.

Arelados ao eixo da extensidade estão os planos médio e geral que enquadram grande extensão do espaço e um grande número de objetos, a movimentação de câmara com o objetivo de mostrar a coexistência de dois ou mais objetos no espaço, *travellings* laterais, para frente e para trás executados de forma suave. Som e iluminação ambientes, que estão intimamente ligados aos espaços abertos, podendo suscitar nos espectadores, um efeito de sentido de relaxamento e tranquilidade. Quanto aos elementos ligados à corporalidade do ator, destacam-se a gestualidade rítmica, metafórica, o olhar e expressão facial serenos e pouca movimentação pelo espaço.

Da distribuição dos recursos fílmicos e elementos concernentes à corporalidade dos atores, percebe-se que aqueles ligados ao eixo da intensidade compõem o subgênero drama político e configuram modos de presença concentrado, extático e passional do enunciador e ator. Em contrapartida, os elementos ligados ao eixo da extensidade

caracterizam o estilo do subgênero documentário-verdade e configuram modos de presença do enunciador e ator distendidos, relaxados e racionais.

Vejamos como se dá a aspectualização de ambas as instâncias nas cenas escolhidas.

3.2 A aspectualização dos enunciadores e atores do enunciado

Tratamos aqui dos *ethé* dos enunciadores e dos atores do enunciado de obras individuais (DISCINI, 2006) – o drama político *O último rei da Escócia* e o documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato*. Embora o efeito de *ethos* seja depreensível do “mais de um” (DISCINI, 2009, p. 19), isto é, um conjunto de textos, que corresponderia a mais de um filme e a mais de um documentário, Fiorin (2008) alega que é perfeitamente aceitável tratar do estilo, ou seja, do *ethos* da instância do ator do enunciado, bem como do enunciador, partindo da análise de uma única obra. Para efeito de sentido de *ethos*, consideramos o “mais de um” (DISCINI, 2009, p. 19), aqui, as três cenas selecionadas de cada totalidade fílmica.

3.2.1 Nível fundamental da cena *entrevista no jardim do palácio Entebbe*

Tomemos, no documentário, as cenas *entrevista no jardim do palácio Entebbe* (00:45':52"/ 00:50':10"), *passeio pelo rio Nilo* (00:13':04"/00:21':20") e *reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada* (00:30':56"/ 00:44':48"). Iniciando pelo nível fundamental, a primeira apresenta os seguintes temas: o imperialismo de Israel, subsidiado pela oposição semântica de base *imperialismo vs. independência política*, sustentado pelas figuras: “controlados”, “capturar”, “objetivo”, “lugares santos”, “Meca”, “Medina”, “perderam”, “guerra” presentes nas seguintes falas de Idi Amin Dada: “_Todos os lugares santos em cada parte do mundo deveriam ser controlados pelos israelenses. Este é o objetivo deles”, “_mas porque eles perderam a guerra nos primeiros cinco dias [...]” “_mas o objetivo é capturar Meca e Medina”.

Relacionado a esse tema, o ator aborda o tema da expulsão dos estrangeiros do território ugandense, subsidiado pela oposição semântica de base *exploração vs. legado*,

sustentada pelas seguintes figuras: “sugando”, “banir”, “estrangeiros”, ao alegar que eles monopolizavam e sugavam a economia do país, explicitado pela seguinte fala: “_eu sonhei precisamente em Karamoja, em 4 de agosto aproximadamente às 5 da manhã [...]”, “_se eu tomar a decisão agora, e banir todos os estrangeiros [...]”, “_que estão sugando a economia de Uganda [...]”, “_essa seria a única chance que Uganda teria [...]”, “_eu deveria tomar decisões imediatas”, “_ eu deixei o lugar sem o café da manhã [...]”, “_ e declarei guerra econômica”.

Além desses, Idi Amin traz à tona o tema dos presságios e sonhos, no qual afirma saber exatamente o ano, o dia e a hora em que vai morrer. O tema engendra diversas oposições semânticas de base que consistem em *possível vs. necessário*, sustentado pelas seguintes figuras “verdade”, “não verdade”, presentes na seguinte fala de Idi Amin: “_ [...] sonhando tem sido a verdade ao meu lado, porque algumas pessoas sonham com o que não é verdade. Mas, eu sonho com a verdade”. O tema da morte de Idi Amin correlato aos sonhos e presságios, é sustentado pela mesma oposição semântica, sustentado pelas seguintes figuras: “tentando”, “sonhou”, “impossível”, “matá-lo”, presentes na indagação do entrevistador: “_Eu acho que eu li uma vez, que você sonhou que pessoas estavam tentando matá-lo?” Idi Amin responde: “_Eu sonhei. Mas é impossível, eles não podem fazer isso [...]”, “_eu sei exatamente quando, como e a que horas eu vou morrer”. Outro tema abordado pelo ator é o da liberdade para os africanos e negros do mundo inteiro, sustentado pela oposição semântica de base *liberdade vs. submissão* subsidiado pelas figuras “liberdade”, “lavagem cerebral”, “introduzir”, “Swahili”, “escravos”, “à força”, presentes nas seguintes falas do ator: “_ eles foram levados para a América como escravos [...]”, “_este é o país deles, mas foram levados à força”. “_hoje eu quero dar liberdade a todos os negros e africanos espalhados pelo mundo inteiro”, “_Eu queria fazê-los entender um idioma na América [...]”, “_ Eu poderia introduzir o Swahili [...]”, “_ para todo negro Americano [...]”, “_entender esse idioma na América”.

3.2.2 Nível narrativo da cena *entrevista no jardim do palácio Entebbe*

No nível narrativo, por excelência, o nível da ação, o destinador-manipulador, Idi Amin Dada, modaliza-se com um *poder* e um *saber* como fazer para expulsar os estrangeiros de Uganda, que fica evidente na seguinte passagem: “_eu sonhei

precisamente em Karamoja, em 4 de agosto aproximadamente às 5 da manhã [...]”, “_se eu tomar a decisão agora, e banir todos os estrangeiros [...]”, “_que estão sugando a economia de Uganda [...]”, “_essa seria a única chance que Uganda teria [...]”, “_eu deveria tomar decisões imediatas”, “_ eu deixei o lugar sem o café da manhã [...]”, “_ e declarei guerra econômica”. No entanto, o General não executa a ação de expulsar, delegando essa tarefa aos seus soldados, imbuindo-os de um *crer-dever* expulsar os estrangeiros. O desfecho da ação não fica explícito nas cenas, porém subentende-se que ambos foram bem sucedidos devido à seguinte passagem: “_hoje, as pessoas em Uganda estão desfrutando [...]”. Sendo assim, o General (e consequentemente a população do país) entra em conjunção com a prosperidade econômica e os soldados com a credibilidade e confiança de Idi Amin Dada.

No tocante aos sonhos, Idi Amin parece *crer-saber* tudo o que vai acontecer em Uganda e consigo mesmo. Então se automanipula por um *poder* e um *saber* se autoprotger dos atentados armados contra ele. Novamente a execução da ação não fica explícita na cena, no entanto subentende-se que Idi Amin é bem sucedido em função da seguinte fala do ator: “_Eu sonhei. Mas é impossível, eles não podem fazer isso [...]”, “_eu sei exatamente quando, como e a que horas eu vou morrer”.

Quanto ao tema liberdade para os africanos e negros do mundo inteiro, Idi Amin se automanipula por um *querer* conceder a liberdade a eles, no entanto estagna na condição de sujeito virtualizado, pois não há indícios da execução da ação, ratificado principalmente pelo advérbio de tempo “ainda”, presente na seguinte fala do ator: “_Eu ainda estou lutando [...]”, “_ por todos os negros, no mundo inteiro [...]”

Cena 1: (00:45':52"/ 00:50':10")	Entrevista no jardim do palácio Entebbe/ETX.DIA		
Descrição da cena	Idi Amin encontra-se no palácio Entebbe em Kampala concedendo uma entrevista. Encontra-se todo tempo sentado numa cadeira. Predominância de plano médio, com ínfimos <i>zoom in</i> . Ângulos frontais. Gestos com as mãos predominantemente rítmicos, acompanhando a fala do ator proferida em tom suave e compassado. Expressão facial relaxada na maioria do tempo. Iluminação clara proveniente do espaço e ausência de efeitos sonoros.		
Diálogos	Transcrição das falas do inglês	Tradução das falas para o português	Descrição dos recursos fílmicos, não específicos³² e dos elementos corporais
1	Narrator: “_[...] during a press conference with french journalists held in the Entebbe Palace, president Amin announced he was in possession of a manual detailing all Israeli plans [...]”	Narrador: “_[...] durante uma coletiva de imprensa com jornalistas franceses, presidida no Palácio Entebbe, o presidente Idi Amin anunciou que dispunha de um manual com todos os planos israelenses [...]”	Plano médio enquadrando em ângulo frontal Idi Amin Dada lendo um texto, juntamente com a equipe de produção: roteirista e operador de câmara. Idi Amin traja o uniforme de General.
2	Idi: “_Meca and Medina should be today [...] under the control of israelis”	Idi: “_Meca e Medina deveriam hoje [...] estar sob o controle dos israelenses”	Plano médio enquadrando em ângulo frontal Idi Amin sentado. Gesto metafórico referente ao adjunto adverbial de modo “sob”, realizado de maneira suave. Tom de voz assertivo e compassado.
3	“_but because they lost the war in the first five day [...]”	“_mas porque eles perderam a guerra nos primeiros cinco dias [...]”	** ³³
4	“_ they couldn’t continue even further”	“_eles não puderam continuar adiante”	**
5	“_and this is the reason they have stopped ”	“_e isso é a causa de terem parado”	**

³² No presente trabalho tratamos os efeitos de iluminação e os efeitos sonoros como recursos não específicos (MARTIN, 2003).

³³ O símbolo * denota que não há alteração de descrição dos recursos fílmicos, não específicos e dos elementos corporais em relação à tomada de cena anterior.

6	“_but the aim is to capture Meca and Medina”	“_mas o objetivo é capturar Meca e Medina”	**
7	“_all the holy places, all over the world [...]”	“_todos os lugares santos, ao redor do mundo [...]”	**
8	“_should be controlled by the israelis”	“_deveriam ser controlados pelos israelenses”	**
9	“_this is their aim. I have got this book with me”	“_esse é o objetivo deles, eu tenho esse livro comigo”	**
10	“_and I am sure, after we finish here [...]”	“_e eu tenho certeza, depois que terminarmos aqui [...]”	**
11	“_I’ll give the copy of the book”	“_eu lhe darei a cópia do livro”	**
12	“_but, you read my copy, today, here, and you give back to me [...]”	“_mas você vai ler a minha cópia, hoje, aqui, e você me devolverá [...]”.	**
13	“_because, if the israelis find it, they will buy the whole copies [...]”.	“_porque, se os israelenses achá-lo, eles irão comprar todas as cópias [...]”.	**
14	“_because they don’t want people in this world see this book”.	“_porque eles não querem que as pessoas desse mundo vejam esse livro”.	**
15	“_it is the book of israelis, with the teaching of the elders of israelis, the Zionists”.	“_é o livro dos israelenses, com os ensinamentos do israelenses mais antigos, os Sionistas”.	Imagem de arquivo mostrando as primeiras páginas do livro intitulado “Protocols of the Meetings of the Learned Elders of Zion ³⁴ ”.
16	Narrator: “_the book is a fake [...]”	“_o livro é uma fraude [...]”	**
17	“_ published in 1901 by the Russian Secret Police”.	“_publicado em 1901 pela Polícia Secreta Russa”.	**

³⁴ “Protocolo dos encontros dos mais antigos sábios de Sion”. O vocábulo "Sion", em hebraico, quer dizer, elevado, que correspondia ao nome de uma das colinas que cercam a Terra Santa, uma espécie de fortaleza durante o reinado de David. Sião converteu-se no sinônimo de Jerusalém ou da Terra de Israel. O movimento político e filosófico denominado “Sionismo” provém do termo, que defende o direito à autodeterminação do povo judeu, necessitando do estabelecimento de um Estado nacional judaico independente e soberano no território onde existiu o antigo Reino de Israel.

18	“_millions of copies were printed”.	“_milhões de cópias foram impressas”.	**
19	“_its reading was required in the schools of third Reich”.	“_a leitura dele foi obrigatória em escolas do terceiro Reich”.	**
20	“_when asked if it was true the israelis wanted to poison the Nile [...]”	“_quando questionado se era verdade que os israelenses queriam envenenar o Nilo [...]”	Imagem de arquivo, plano geral enquadrando Idi Amin sentado concedendo a entrevista.
21	“_General Amin replied that they really did want to do so during the time they were in Uganda”	“_General Amin respondeu que eles realmente queriam fazer isso enquanto ainda estavam em Uganda”	Tomada em plano geral de um operador de câmara enquadrando num plano de fundo outro operador de câmara filmando Idi Amin.
22	Idi: “_they can poison the Nile from Uganda”	Idi: “_eles podem envenenar o Nilo de Uganda”	<i>Zoom in</i> na face de Idi Amin. Olhar fixo na lente da objetiva. Tom de voz assertivo e brando.
23	“_so the people will be drinking on the other side and will die”	“_então, as pessoas estarão tomando a água no outro lado e irão morrer”	**
24	Narrator: “_General Amin remarked that the plans of the israelis [...]”	Narrador: “_General Amin observou que os planos dos israelenses [...]”	Enquadramento de perfil de Idi Amin conversando com o entrevistador. Gestualidade rítmica de Idi Amin realizada suavemente, acompanhando seu tom de voz brando e compassado.
25	“_ were even more disgusting than Hitler’s plans against the Jews”.	“_eram mesmo mais repugnantes que os de Hitler contra os Judeus”.	**
26	Idi: “_dreaming has been the truth on my side [...]”	Idi: “_sonhar tem sido a verdade ao meu lado [...]”	Plano médio e ângulo frontal enquadrando Idi Amin. Gestualidade rítmica com as mãos, acompanhando o tom de voz assertivo e compassado.
27	“_because some people dream with what is not the truth”	“_porque algumas pessoas sonham com o que não é verdade”	**

28	“_but I dream the truth”.	“_mas eu sonho a verdade”.	**
29	“_I dreamed when I was still just none, nothing [...]”	“_Eu sonhei quando eu ainda não era ninguém, nada [...]”	**
30	“_I would be the Army commander”.	“_Eu seria o chefe do exército”.	**
31	“_and now I am the commander, highest man [...]”	“_sou comandante do homem de maior cargo [...]”	**
32	“_and chief of the Army forces [...]”	“_e chefe do comando das forças armadas [...]”	**
33	“_I dreamed I would be the Head of State [...]”	“_eu sonhei que eu seria Chefe de Estado [...]”	<i>Zoom in</i> na face de Idi Amin.
34	“_and the highest Head of State in the world [...]”	“_e o maior Chefe de Estado do mundo [...]”	**
35	“_I dreamed completely in Karamoja, on 4 th august at about 5 o’ clock in the morning [...]”	“_eu sonhei precisamente em Karamoja, em 4 de agosto aproximadamente às 5 da manhã [...]”	Primeiro plano enquadrando Idi Amin. Gestos rítmicos com as mãos, acompanhando seu tom de voz assertivo e tranquilo.
36	“_that if I take the decision now, and remove the whole non citizens [...]”	“_se eu tomar a decisão agora, e banir todos os estrangeiros [...]”	**
37	“_who are milking the economy of Uganda [...]”	“_que estão sugando a economia de Uganda [...]”	**
38	“_this would be the only chance Uganda would get [...]”	“_essa seria a única chance que Uganda teria [...]”	**
39	“_I must take immediate actions”	“_eu deveria tomar decisões imediatas”	**
40	“_I left the place without breakfast [...]”	“_ eu deixei o lugar sem o café da manhã [...]”	**

41	“_and declared economic war”.	“_e declarei guerra econômica”.	**
42	“_and it is true”.	“_e é verdade”	**
43	“_today, people in Uganda are enjoying [...]”	“_hoje, as pessoas em Uganda estão desfrutando [...]”	**
44	Interviewer: “_I think I read, that people were trying to kill you?”	Entrevistador: “_eu acho que li, que pessoas estavam tentando te matar?”	<i>Zoom in</i> na face de Idi Amin.
45	“_I dreamed. But it’s impossible, they can’t do it [...]”	“_Eu sonhei. Mas é impossível, eles não podem fazer isso [...]”	<i>Zoom in</i> na face de Idi Amin. Elevação do tom de voz.
46	“_I know exactly, when, how and what time I am going to die”	“_eu sei exatamente quando, como e a que horas eu vou morrer”	**
47	“_and I can know sometimes, what will happen in the country or to me, in the next few hours or few days”	“_e eu sei, às vezes, o que irá acontecer neste país ou comigo, nas próximas horas ou dias”	**
48	“_I can notice someone who is going to do something with me [...]”	“_eu posso notar alguém que irá fazer algo contra mim [...]”	**
49	“_and he can get punishment of God straight [...]”	“_e ele pode receber a punição direta de Deus [...]”	**
50	“_because I work only according to God’s instructions”.	“_porque eu trabalho somente sob as instruções de Deus”.	O cineasta repete essa fala proferida por Idi Amin, realizando um <i>zoom out</i> , o que revela a presença do operador de câmara filmando Idi Amin e a roteirista na sua frente. Em seguida, a câmara realiza um <i>zoom in</i> novamente na face de Idi Amin, enfatizando o olhar do general.
51	“_it is voice of God [...]”	“_É a voz de Deus [...]”	Plano médio em Idi Amin. Gestos rítmicos com as mãos,

			acompanhando tom de voz assertivo e tranquilo.
51	“_but it’s the truth and is meaningful”	“_é a verdade e é significativo”	**
52	“_and if you will follow De Gaulle [...]”	“_ e se você for seguir De Gaulle ³⁵ [...]”	**
53	“_he was very great leader [...]”	“_ele foi um grande líder [...]”	**
54	“_Napoleon great leader”	“_Napoleão ³⁶ grande líder”	**
55	“_Mao Tsé Tung very great leader”.	“_Mao Tsé Tung ³⁷ grande líder”.	**
56	“_and these leaders whom I am saying [...]”	“_ esses líderes de quem estou falando [...]”	**
57	“_Gaddafi is a very great leader”	“_Gaddafi ³⁸ é um grande líder”	**
58	“_if some people in Arab world were against him [...]”	“_ se algumas pessoas no mundo árabe estiverem contra ele [...]”	**
59	“_it’s impossible [...] like me, here, is impossible”	“_é impossível [...] como eu, aqui, é impossível”	**
60	“_we already put foundation stone of our [...]”	“_nós já estabelecemos as bases da nossa [...]”	**
61	“_how strong we are in the world”	“_como somos fortes no mundo”	**
62	“_and people understand”	“_ e as pessoas entendem”	**
63	“_and even I am still fighting [...]”	“_ eu ainda estou lutando [...]”	**

³⁵ Charles André Joseph Marie de Gaulle foi um general, político francês, que liderou as Forças Francesas Livres durante a Segunda Guerra Mundial.

³⁶ Napoleão Bonaparte foi um líder político e militar francês durante os últimos estágios da Revolução Francesa.

³⁷ Mao Tsé-Tung foi um político, teórico, líder comunista, ditador e revolucionário chinês.

³⁸ Muammar Abu Minyar al-Gaddafi foi um militar, político, ideólogo e ditador líbio, chefe de estado do seu país entre 1969 e 2011.

64	“_for the whole black people all over the world”	“_ por todos os negros no mundo inteiro”	**
65	“_Caribbeans [...]”	“_Caribenhos [...]”	**
66	“_american black people all over the world [...]”	“_ americanos negros no mundo inteiro [...]”	**
67	“_they respect me very much”	“_eles me respeitam muito”	**
68	“_they were taken into America as slaves [...]”	“_ eles foram levados para a América como escravos [...]”	<i>Zoom in</i> na face de Idi Amin. Exaltação moderada do tom de voz.
69	“_they did not want to go there”	“_ eles não queriam ir pra lá”	**
70	“_this is their country, but they were taken by force”	“_este é o país deles, mas foram levados à força”	**
71	“_they must get independent in America [...]”	“_eles devem tornar-se independentes na América [...]”	**
72	“_they must control the americans”	“_eles devem controlar os americanos”	Gesto metafórico realizado de maneira severa, referente ao verbo “devem”.
73	“_The black people in America must be the President of the United States of America”	“_Os negros na América, devem ser o presidente dos Estados Unidos da América”	**
74	“_ I want to make [...]”	“_Eu quero criar [...]”	Postura relaxada de Idi Amin na cadeira, pendendo para trás. Sorriso de autossatisfação e tom de voz assertivo.
75	“_special language in America of African [...]”	“_uma língua especial africana na América [...]”	**
76	“_because I wanted to washbrain them from british colonials”	“_porque eu queria fazer uma lavagem cerebral nas colônias britânicas”	Gesto metafórico com o indicador realizando um movimento giratório, referente ao substantivo “lavagem”.

77	“_I wanted to make them understand one language in America [...]”	“_Eu queria fazê-los entender um idioma na América [...]”	**
78	“_ I might introduce Swahili [...]”	“_ Eu poderia introduzir o Swahili [...]”	**
79	“_ to all black american [...]”	“_ para todo negro americano [...]”	**
80	“_understand this language in America”.	“_entender esse idioma na América”.	**

Tabela 2: transcrição da cena entrevista no jardim do palácio Entebbe (00:45':52"/ 00:50':10").

3.2.3 Nível fundamental da cena *passeio pelo rio Nilo*

No nível fundamental da cena *passeio pelo rio Nilo*, nota-se, em comum com a cena *entrevista do jardim do palácio Entebbe*, o tema da expulsão dos estrangeiros, subsidiado pela oposição semântica de base *exploração vs. legado* sustentado pelas seguintes figuras: “bani”, “falência”, “economia”, presentes na seguinte fala de Idi Amin: “_mas devo ser absolutamente verdadeiro [...]”, “_a razão pela qual eu os expulsei de Uganda [...]”, “_foi por causa da economia de Uganda [...]”, “_Uganda estava indo à falência”. Outro tema em comum é a intolerância subsidiado pela oposição semântica de base *tolerância vs. intolerância*, figurativizado pela imagem de arquivo de um telegrama enviado por Idi Amin ao Sr. Kurt Waldheim, Secretário das Nações Unidas, no qual o General mostra-se condescendente com a atitude de Hitler, que ordena a morte de milhões de judeus. O conteúdo do telegrama se resume às seguintes palavras do narrador: “_Hilter e todo povo alemão [...]”, “_sabiam que os israelenses não eram um povo que trabalha pelo interesse do mundo [...]”, “_e esse é o motivo dele ter queimado seis milhões de judeus vivos com gás na Alemanha”. Além desses, Idi Amin aborda o tema da liberdade para os países africanos e para todos os africanos, figurativizado pelos seguintes vocábulos: “política”, “liberdade”, “independência econômica”, presentes nas seguintes falas do ator: “_É isso, de fato, o que eu estou tentando fazer aqui na África [...]”, “_essa é a razão porque eu sou muito popular e minha política é para toda a África e para todos os africanos [...]”, “_todos os africanos querem liberdade para seu povo [...]”, “_eles pediram para eu falar para seus líderes para dar liberdade para eles [...]”, “_a mesma

política que eu adotei aqui em Uganda”, “_uma independência total para o povo de Uganda”.

3.2.4 Nível narrativo da cena *passeio pelo rio Nilo*

Passando para o nível narrativo, o destinador-manipulador e também actante Idi Amin, quer unir os africanos, árabes e a Europa, tornando os líderes deles todos revolucionários: “_quero unir a África e os árabes e também a Ásia e a Europa”. Ele *pode e sabe* como fazer para acontecer a união entre os povos, o que é evidenciado pela locução verbal “tenho unido”, presente na seguinte fala: “_eu viajei para muitos países e tenho unido todos como uma família”. Quanto ao tema da expulsão dos israelenses, Idi Amin, destinador-manipulador, também *pode e sabe* como fazer com que os israelenses deixassem o país, evidenciado na seguinte fala do ator: “_a razão pela qual eu os expulsei de Uganda [...]”. Fica pressuposto pelo verbo “expulsei”, no pretérito perfeito que Idi Amin Dada foi bem sucedido na ação de conseguir fazer com que seus soldados executassem a ação de expulsar os israelenses do território ugandense, imbuindo-os de um *crer-dever* expulsá-los, em troca da confiança e respeito de Idi Amin. No que tange ao tema da troca de aliança israelense para uma aliança árabe, o interlocutor modalizado por um *poder* e um *saber* fazer, evidenciado na seguinte fala: “_Eu mudei de aliança israelense, porque os israelenses são criminosos. Eles estavam tratando os palestinos como refugiados, depois eles transformaram a Palestina no estado de Israel”. A rejeição aos israelenses parece ter atingido dimensões internacionais, ganhando adeptos no mundo inteiro. O presidente proferiu um discurso em uma conferência na Argélia, no qual afirma que influenciou grandes líderes como Fidel Castro: “_inclusive, Castro rompeu relações com Israel depois do meu discurso”.

Cena 2: (00:13':10"/00:21':20")	Cena passeio pelo rio Nilo- EXT./DIA		
Descrição da cena	Alternância entre planos com predominância do plano geral enquadrando em ângulo frontal Idi Amin, animais na margem do rio Nilo e uma cachoeira chamada Kabalega em um plano de fundo. Raros <i>zoom in</i> na face de Idi Amin. Iluminação e som provenientes do ambiente. Gestualidade predominantemente rítmica e metafórica realizada de maneira assertiva, porém suave. Expressão facial de Idi Amin relaxada na maioria do tempo, com destaque para um sorriso de autossatisfação. Tom de voz assertivo e compassado. Iluminação proveniente do espaço. Ausência de efeitos sonoros.		
Diálogos	Transcrição das falas em inglês	Tradução das falas para o português	Descrição dos recursos fílmicos, não específicos e dos elementos corporais
81	Idi Amin: “_You see, lion [...]”	Idi Amin: “_Sabe, o leão [...]”	Enquadramento frontal em plano médio de Idi Amin Dada, parte do rio Nilo e de alguns soldados no barco e de Idi Amin. O presidente traja uniforme de general do exército. Iluminação e som provenientes do espaço.
82	“_if you don’t disturb lion, it can’t do any harm [...]”	“_se você não perturbar um leão, ele não pode te fazer mal algum [...]”	**
83	“_and also I like very much elephants [...]”	“_e também gosto muito de elefantes [...]”	**
84	“_because it is a sign of liberty [...]”	“_porque é um sinal de liberdade [...]”	Gesto metafórico com as mãos, que remete ao substantivo abstrato “liberdade”, realizado lentamente e suavemente.
85	“_freedom and it moves freely [...]”	“_livre e se move para onde quiser”	**
86	“_it wants a big space. This is the elephant [...]”	“_Ele quer um espaço grande. Assim é o elefante [...]”	**
87	“_and this is a sign you can see in Africa”.	“_essa é uma das características que você pode ver na África”	**
88	“_there are plenty of lands where it	“_há bastante terra por onde ele pode se	**

	can move freely [...]"	mover livremente [...]"	
89	"_it can eat completely without being disturbed [...]"	"_ele pode comer tranquilamente sem ser incomodado [...]"	**
90	"_and you find this only in Africa [...]"	"_só se vê isso na África [...]"	**
91	"_and that is why you find that the wild animal [...]"	"_e é por isso que você vê que na África o animal [...]"	**
92	"_have got freedom mostly in Africa [...]"	"_tem liberdade principalmente na África [...]"	**
93	"_and, uh, this is actually what I am trying to do here in Africa [...]"	"_e isso é, de fato, o que eu estou tentando fazer aqui na África [...]"	**
94	"_the reason why I am very popular, my policy is for all over Africa and every african people [...]"	"_porque eu sou muito popular e minha política é para toda a África e para todos os africanos [...]"	Tom de voz assertivo e gestualidade rítmica acompanhando a fala suave e compassada.
95	"_all africans want freedom for their people [...]"	"_todos os africanos querem liberdade para seu povo [...]"	**
96	"_they have requested me to tell their leader [...]"	"_eles pediram para eu falar para os líderes deles [...]"	Movimentação de câmara com desvio do foco de Idi Amin para aves sobrevoando o rio Nilo, enquadradas em plano médio.
97	"_to give them this freedom [...]"	"_para dar a eles liberdade [...]"	**
98	"_and same policy as I did here in Uganda [...]"	"_ a mesma política que adotei aqui em Uganda [...]"	**
99	"_completely full economical [sic] independence to the people of Uganda"	"_uma independência econômica total para o povo de Uganda"	**
100	Cameraman: "_how many crocodiles here?"	Câmera: "_quantos crocodilos tem aqui?"	Desvio do foco de Idi Amin e enquadramento em plano médio dos crocodilos

			localizados na margem do rio Nilo.
101	Idi Amin: “_Very many, yes [...]”	Idi Amin: “_ Muitos [...]”	**
102	“_and this is a very good area of the crocodile”	“_e esta é uma área muito boa para os crocodilos[...]	**
103	“_It is a headquarter of the crocodiles [...]”	“_é o quartel general dos crocodilos [...]”	Plano geral enquadrando Idi Amin batendo palmas, para estabelecer contato com um crocodilo, tomando sol.
104	“_a lot of rhinos do you see?”	“_vários rinocerontes, você vê?”	<i>Travelling</i> lateral, desviando o foco do crocodilo, realizando um <i>zoom in</i> nos rinocerontes dentro do rio. Idi Amin apontando em direção aos rinocerontes. Expressão facial leve e descontraída.
105	“_Guinea fowls, in there at the edge, You see?”	“_galinhas d’angola do outro lado, você vê?”	<i>Travelling</i> lateral, desviando o foco dos rinocerontes e enquadrando em plano geral as galinhas d’angola. Enquadramento de parte do braço de Idi Amin apontando para as galinhas. Gesto dêitico realizado de maneira suave. Expressão facial leve e descontraída.
106	Cameraman: “_you were telling us that you think the Nile [...]”	Câmera: “_ o Senhor estava falando que acha que o Nilo [...]”	Elipse da face do câmera. Retomada de foco no rosto de Idi Amin Dada em primeiro plano.
107	“_is a link between your country, Sudan and Egypt [...]”	“_é uma ligação entre seu país, o Sudão e o Egito [...]”	**
108	“_but for ages, it has been the problem between the [...]”	“_mas há vários anos, tem sido o problema entre os [...]”	**
109	“_arabs and the africans [...]”	“_árabes e os africanos [...]”	**
110	“_the niggers. What do you think of that?”	“_os negros. O que você pensa sobre isso?”	**

111	Idi: “_Yes. It has been because before the leaders of arabs [...]”	“_Sim. Isso foi porque antes os líderes dos árabes [...]”	**
112	“_they were not revolutionary leaders [...]”	“_não eram líderes revolucionários [...]”	**
113	“_but today, [...]”	“_mas hoje, [...]”	**
114	“_during my time as a revolutionary leader [...]”	“_durante o meu mandato como líder revolucionário [...]”	**
115	“_I want to bring everybody in Africa and Arab world very closely[...] and Asia and Europe”	“_quero unir a África e os árabes e também Ásia e Europa”	Gesto metafórico com as mãos, que remete ao verbo “unir” realizado de maneira assertiva e suave.
116	“_and, therefore, we, the revolutionary leaders [...]”	“_E, então, nós, os líderes revolucionários [...]”	**
117	“_we want to be friendly with all peace-loving people in the world [...]”	“_queremos ser amigáveis com todos os pacifistas do mundo [...]”	Tom de voz assertivo e sereno.
118	“_and this is highly appreciated very much by most revolutionary leaders in Arab [...]”	“_e isso é muito apreciado pela maioria dos líderes revolucionários na Arábia [...]”	**
119	“_that’s why you find that, today, there is more unity between Africa and Arab than before [...]”	“_É por isso que você encontra hoje em dia mais união entre a Arábia e a África do que antigamente [...]”	**
120	“_especially during my tour for Middle East”	“_especialmente durante minha viagem ao Oriente Médio”	**
121	“_I have toured very many countries and I have brought them	“_eu viajei para muitos países e tenho unido todos como uma família”	**

	together as one family”		
122	“_You see? An elephant is dragged into water”	“_Você viu? Um elefante atolado na água”	<i>Travelling</i> lateral desviando o foco de Idi Amin e enquadrando o elefante atolado na água em plano geral.
123	“_This is the most beautiful part in the continent of Africa, used to be called Madison Falls [...]”	“_Esta é a parte mais bonita do continente africano. Era chamada Madison Falls[...]”	<i>Travelling</i> lateral desviando o foco do elefante e enquadrando em primeiríssimo plano as cataratas.
124	“_but it is now Kabalega Falls National Park”.	“_mas agora é chamado de Parque Nacional de Kabalega Falls”.	**
125	“_That is one and it is a touristic attraction”.	“_É aquela lá. Uma atração turística”.	Gesto dêitico de Idi Amin realizado suavemente em direção à cachoeira, enquadrada em plano geral, sofrendo <i>zoom in</i> , passando para um enquadramento da catarata em primeiríssimo plano.
126	“_I became so close to the arabs, because arabs found that I am the most influencing leader in african continent [...]”	“_Eu me tornei tão próximo dos árabes, porque eles acham que sou o líder mais influente do continente africano [...]”	Expressão facial séria de Idi Amin. Tom de voz assertivo.
127	“_and also I am a leader who speaks the truth”.	“_e também eu sou um líder que diz a verdade”.	<i>zoom in</i> no olhar de Idi Amin.
128	Cameraman: “_Did your Muslim religion take part into your choice of the arabs?”	Câmera: “_A religião muçulmana influenciou sua relação com os árabes?”	Elipse da face do câmera e ampliação do foco. Enquadramento em primeiro plano no rosto de Idi Amin Dada.
129	Idi: “_It is not because of I am Muslim [...]”	Idi: “_não é por ser muçulmano [...]”	Idi Amin hesita em responder a pergunta. Expressão facial desarranjada (sobrancelhas semierguidas, testa franzida).
130	“_because the people who broke relationship with Israel [...]”	“_porque as pessoas que romperam relações com Israel [...]”	**

131	“_they are not only muslims, they are christians [...]”	“_não são somente muçulmanos, são cristãos [...]”	**
132	“_but they have seen the truth. And everybody listens to me [...]”	“_mas eles viram a verdade. E todo mundo me escuta [...]”	Elevação moderada do tom de voz.
133	“_and even when I don’t speak, leaders ask why, because I must speak [...]”	“_e mesmo quando eu não falo, os líderes perguntam porquê [...]”	**
134	“_as in a conference in Argelia, I didn’t speak because I wasn’t feeling very well [...]”	“_como numa conferência na Argélia, no qual eu não me pronunciei, porque eu não estava me sentindo muito bem [...]”	**
135	“_but 15 minutes before the conference closes [...]”	“_mas 15 minutos antes da conferência terminar [...]”	Interrupção do espaço aqui e do tempo agora, devido à inserção de um vídeo de arquivo, mostrando Idi Amin dirigindo-se ao palco para proferir seu discurso. Idi Amin traja o uniforme de general do exército.
136	“_I was brought to come and give a speech [...]”	“_eu fui chamado para fazer um discurso [...]”	**
137	“_I gave a very good speech [...]”	“_fiz um discurso muito bom [...]”	**
138	“_besides that, Castro broke relationship with Israel, after my speech”.	“_inclusive, Castro rompeu relações com Israel, depois do meu discurso”.	Vídeo de arquivo que mostra Idi Amin cumprimentando Fidel Castro.
139	Narrator: “_Telegram sent to Mr. Kurt Waldheim, permanent secretary of United Nations [...]”	Narrador: “_Telegrama enviado ao Sr. Kurt Waldheim, secretário permanente das Nações Unidas [...]”	Enquadramento em primeiríssimo plano de telegrama enviado ao Senhor Kurt Waldheim.

140	‘_Hitler and all the German people [...]	“_Hitler e todo povo alemão[...]	**
141	“_knew that the israelis are not people who work in the interest of the world [...]	“_sabiam que os israelenses não eram um povo que trabalha pelos interesses do mundo [...]	**
142	“_and that is why they burnt six millions of jews alive with gas on the soil of Germany [...]	“_e esse é o motivo de ele ter queimado mais de seis milhões de judeus vivos com gás na Alemanha [...]	**
143	“_This telegram was sent the day after the Munich killings by Idi Amin Dada [...]	“_Este telegrama foi enviado por Idi Amin Dada um dia depois das matanças de Munique [...]	**
144	“_some years before, General Amin had undergone [...]	“_alguns anos antes, o General Amin tinha sofrido [...]	**
145	“_as other ugandans, [...]	“_como outros ugandenses, [...]	**
146	“_paratrooper training in Israel [...]	“_paraquedistas treinando em Israel”.	**
147	Idi: “_but I am trained as paratrooper in Israel [...]	“_mas eu sou treinado como paraquedista em Israel [...]	Plano médio enquadrando frontalmente Idi Amin.
148	“_but I have got a very good brain [...]	“_mas tenho um cérebro muito bom [...]	**
149	“_and even General Dayan knows that [...]	“_e até o general Dayan sabe que [...]	**
150	“_I am very good field officer [...]	“_eu sou um oficial de campo muito bom [...]	**
151	Cameraman: “_you know Dayan very well?”	Câmera: “_você conhece bem Dayan?”	**

152	“_I know him, he has been my friend [...]”	“_Eu o conheço ele tem sido meu amigo [...]”	**
153	“_he has giving me dinner [...]”	“_tem me oferecido jantares [...]”	Sorriso de autossatisfação de Idi Amin.
154	“_if I go to Israel, I use to stay with Dayan [...]”	“_se eu vou a Israel, costumo ficar com Dayan [...]”	**
155	“_he brings air force band, playing for me [...]”	“_ele traz a força aérea e uma banda tocando pra mim”	. **
156	“_We stay together [...]”	“_Nós ficamos juntos [...]”	. **
157	“_but I must be absolutely true [...]”	“_mas devo ser absolutamente verdadeiro [...]”	**
158	“_the reason why I expelled them from Uganda [...]”	“_a razão pela qual eu os expulsei de Uganda [...]”	**
159	“_it was because of economy of Uganda [...]”	“_foi por causa da economia de Uganda [...]”	**
160	“_Uganda was going to be bankrupt”.	“_Uganda estava indo à falência”.	**

Tabela 3: transcrição da cena passeio pelo rio Nilo (00:13':10''/ 00:21':20'').

3.2.5 Nível fundamental da cena *reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin* **Dada**

A cena *reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin* apresenta os seguintes temas: a ineficiência dos ministérios, subsidiado pela oposição semântica de base *eficiência* vs. *ineficiência*, sustentado pelas seguintes figuras: “ministério”, “ministro”, “governador”, “fracos”, “interessados”, “planejar à frente”, entre outros, presentes nas falas do ator: “_vocês têm o dever de não serem muito fracos [...]”, “_vocês devem ser pessoas que aproximem [...]”, “_como um ministro, como um governador [...]”, “_vocês devem se interessar por todos os problemas [...]”, “_vocês devem preocupar-se em planejar [...]”, “_à frente de seu ministério”. Outro tema presente é o assassinato de

peessoas ligadas ao governo, sustentado pela oposição semântica de base *represália* vs. *resignação*, ancorada na figura “corpo”, referente ao assassinato do ministro das Relações Exteriores, Michael Odonga, cujo corpo foi lançado no rio Nilo, depois de Idi Amin ter desconfiado que ele havia o traído, levando informações secretas do gabinete para a imprensa internacional, o que fica evidenciado pelo áudio de arquivo inserido na cena pelo narrador: “_duas semanas depois³⁹, o corpo de Michael Odonga, ministro das Relações Exteriores, foi encontrado no Nilo”. Por fim, o tema da espionagem, apoiado na oposição semântica de base *espionagem* vs. *privacidade*, sustentado pelas seguintes figuras: “agentes da C.I.A”, “espião”, “crime”, presentes nas falas de Idi Amin: “_Há agentes da C.I.A pela África, negros africanos, que estão vindo aqui [...]”, “_e neste caso é morte, essa é a sentença”.

3.2.6 Nível narrativo da cena *reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada*

Ao atingir o nível narrativo, o destinador-manipulador, Idi Amin, imbui os actantes/ ministros de um *dever* melhorar a *performance* deles à frente dos ministérios, exemplificada por diversas falas do ator: “_vocês devem se interessar por todos os problemas [...]”, “_vocês devem preocupar-se em planejar [...]”, “_à frente de seu ministério”, entre outras. Para tanto, o destinador-manipulador aplica neles uma manipulação por intimidação, evidenciado pelas seguintes falas do ator Idi Amin: “_se eu souber que você não atende no gabinete [...]”, “_três vezes sem razão [...]”. “_você está fora do governo”. Não fica explícito na cena se os ministros cumprem o contrato proposto pelo destinador-manipulador, mas pressupõe-se pela dura repreensão e também pelo fato de terem que prestar conta de seus feitos para o presidente, que eles cumprem as condições estabelecidas por Idi Amin.

No que tange ao tema assassinato de pessoas ligadas ao governo, o destinador-manipulador, Idi Amin Dada, *pode* e *sabe* como fazer para reparar o que considera como a humilhação de ter sido traído ou enganado por um de seus ministros, figurativizado pela fala do narrador: “_duas semanas depois, o corpo de Michael Odonga, ministro das Relações Exteriores foi encontrado no Nilo”. Michael Odonga foi assassinado

³⁹ Duas semanas depois dessa reunião com os ministros no gabinete, no qual Idi Amin os repreende veementemente pela ineficiência e pela má conduta de alguns ministros.

possivelmente por ter se pronunciado mal ou erroneamente à imprensa estrangeira sobre questões do governo de Idi Amin ou até mesmo por ter entregado informações secretas sobre o governo. No entanto, não é Idi Amin quem executa a ação de assassinar o membro do governo, delegando a alguém de sua confiança o fazer. Quanto ao último tema espionagem, o destinator-manipulador Idi Amin atribui um *querer* e um *dever* aos ministros de executarem os espiões presentes em território ugandense, evidenciado pela seguinte fala do ator: “_Há agentes da C.I.A pela África, negros africanos, que estão vindo aqui [...]”, “_e neste caso é morte, essa é a sentença”. Entre as atribuições e deveres dos ministros está a de obedecer às ordens do presidente, portanto supõe-se que os ministros foram levados a executar todas as medidas ordenadas por Idi Amin.

Cena: (00:30':56"/ 00:44':48")	Reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin-INT./DIA		
Descrição da cena	Idi Amin encontra-se todo tempo sentado conduzindo a reunião. Predominância do primeiro plano e ângulo frontal, enquadrando Idi Amin. Predominância do <i>travelling</i> lateral, realizado de forma lenta, enquadrando alguns ministros atentos à fala de Idi Amin e outros desatentos. Iluminação clara proveniente do espaço e ausência total de efeitos sonoros. Gestos predominantemente metafóricos e rítmicos realizados de maneira suave, acompanhando tom de voz assertivo, porém suave e compassado. Idi Amin usa uniforme de General do exército.		
Diálogos	Transcrição das falas do inglês	Tradução das falas para o português	Descrição dos recursos fílmicos, não específicos e dos elementos corporais
161	Idi: “_the meeting is non confidential [...]”	“_a reunião não é confidencial [...]”	Plano geral enquadrando todos os ministros e Idi Amin na cadeira principal no fundo do gabinete. Idi Amin traja o uniforme de General. Tom de voz suave, gestualidade predominantemente metafórica realizada de maneira moderadamente severa. Expressão facial rígida, testa franzida.
162	“_because I think that's why you see here [...]”	“_porque acho como vocês estão vendo aqui [...]”	<i>Zoom in</i> realizado lentamente na face de Idi Amin.
163	“_there are the press people [...]”	“_as pessoas da imprensa [...]”	**
164	“_they are taking and they want to make a film about the cabinet”	“_eles estão filmando e querem fazer um filme sobre o gabinete”	**

165	“_but I have about seven points which I think I should brief you [...]”	“_mas tenho sete pontos que acho que deveria resumir para vocês [...]”	**
166	“_and let you know exactly what is going on [...]”	“_ e deixá-los a par exatamente do que está acontecendo [...]”	**
167	“_ one is this [...]”	“_um é este [...]”	Expressão facial séria e rígida de Idi Amin, testa franzida e tom de voz assertivo.
168	“_all of you are in very high ranking governmental positions [...]”	“_todos vocês estão em posições governamentais de alto escalão [...]”	**
169	“_your duty is not to be very weak [...]”	“_vocês têm o dever de não serem muito fracos [...]”	**
170	“_you must not be like a woman [...]”	“_não devem ser como uma mulher [...]”	**
171	“_who is just weak [...]”	“_que é apenas fraca [...]”	**
172	“_can’t speak, even talk [...]”	“_não pode falar, nem mesmo conversar [...]”	**
173	“_you must be people who approach [...]”	“_vocês devem ser pessoas que aproximem [...]”	Gesto dêitico com o lápis, chamando a atenção dos ministros.
174	“_everybody as ministers [...]”	“_todo mundo como ministros [...]”	**
175	“_you must be concerned to know all problems [...]”	“_vocês devem se interessar por todos os problemas [...]”	**
176	“_as a minister as a governor [...]”	“_como um ministro, como um governador [...]”	**
177	“_as any high ranking governmental officer”	“_como qualquer oficial governamental de alto escalão”	**
178	“_you must be concerned in planning [...]”	“_vocês devem preocupar-se em planejar [...]”	**
179	“_ahead for your ministry”	“_à frente para o seu ministério”	**

180	“_nobody is going to plan for you [...]”	“_ninguém irá planejar para você [...]”	**
181	“_but you with your permanent secretary [...]”	“_mas você com seu secretário permanente [...]”	**
182	“_not general Amin to tell you that [...]”	“_não o general Amin para dizer para vocês o que [...]”	Elevação moderada do tom de voz de Idi Amin.
183	“_ you go and plan this and this for your ministry [...]”	“_você vai e planeja isto e isto para o seu ministério [...]”	**
184	“_you should not be like ministry of Foreign Affairs [...]”	“_vocês não devem ser como o ministério das Relações Exteriores [...]”	**
185	“_I am not speaking when Otiang was there [...]”	“_Eu não estou falando de quando Otiang estava lá [...]”	
186	“_because some people who are rotten [...]”	“_porque algumas pessoas ruins [...]”	Exaltação maior do tom de voz de Idi Amin. Gesto rítmico realizado de maneira severa.
187	“_they are there since Otiang was there, and they are still there [...]”	“_eles estão lá desde quando Otiang estava lá e ainda continuam lá [...]”	**
188	“_this people have never been informed [...]”	“_estas pessoas nunca foram informadas [...]”	**
189	“_since the former regimes [...]”	“_desde os regimes anteriores [...]”	**
190	“_what they know is to educate people in common chats [...]”	“_o que eles sabem é educar as pessoas com conversa fiada [...]”	**
191	“_but not educate people properly [...]”	“_mas não educar as pessoas propriamente [...]”	**
192	“_because this I know direct from international people [...]”	“_porque isso eu sei diretamente de pessoas de fora [...]”	**
193	“_whom I’ve been corresponding [...]”	“_com quem eu tenho me correspondido [...]”	**

194	“_who has told me people outside [...]”	“_que me disseram que as pessoas lá fora [...]”	Expressão facial rígida de Idi Amin. Gestos rítmicos realizados de forma assertiva e severa.
195	“_have not been educated to know what actually is happening here in Uganda”	“_não estão sendo educadas para saberem exatamente o que está acontecendo aqui em Uganda”	**
196	“_and this is the ministry of Foreign Affairs [...]”	“_e esse é o ministério das Relações Exteriores [...]”	**
197	“_this is the weakness of ministry of Foreign Affairs”	“_e este é a fraqueza do ministério das Relações Exteriores”	**
198	Narrator: “_two weeks later, the body of Michael Odonga, minister of Foreign Affairs, was found in the Nile”	Narrador: “_duas semanas depois, o corpo de Michael Ondoga, ministro das Relações Exteriores, foi encontrado no Nilo”	Plano médio, ângulo de perfil enquadrando Michael Odonga, com expressão facial de preocupação.
199	“_and everybody must be removed [...]”	“_E todo mundo deve ser banido [...]”	Exaltação do tom de voz de Idi Amin. Gesto dêitico realizado com rigidez.
200	“_who got the ideology and the mentality [...]”	“_que tem a ideologia ou mentalidade [...]”	Atenuação do tom de voz de Idi Amin.
201	“_of capitalists, who are not revolutionary [...]”	“_dos capitalistas, que não são revolucionários [...]”	**
202	“_I’ve been informed by the minister of Foreign Affairs [...]”	“_eu fui informado pelo ministro das Relações Exteriores [...]”	**
203	“_before even Odonga came [...]”	“_antes que Odonga viesse [...]”	**
204	“_this is good, this is good [...]”	“_isso é bom, isso é bom [...]”	**
205	“_but I found they are rotten”	“_mas descobri que eles são podres”	Exaltação do tom de voz de Idi Amin. Gesto metafórico realizado com rigidez.
206	“_they are one that have been putting shame [...]”	“_eles têm passado vergonha [...]”	**

207	“_when our position is very good”	“_quando a nossa posição é muito boa”	**
208	“_we are not bankrupt completely in Uganda [...]”	“_nós não estamos falidos em Uganda [...]”	**
209	“_we are very rich [...]”	“_nós somos muito ricos [...]”	**
210	“_I don’t want someday, any minister [...]”	“_eu não quero que alguém, nenhum ministro [...]”	<i>Travelling</i> lateral da câmara passeando pelo espaço e enquadrando frontalmente os ministros.
211	“_make me a good report”	“_me faça um bom relatório”	**
212	“_you must only tell me the truth”	“_vocês devem somente me dizer a verdade”	**
213	“_and now the truth is coming out [...]”	“_e agora a verdade está aparecendo [...]”	Exaltação do tom de voz de Idi Amin.
214	“_the false reports you have been reporting to me is now coming out [...]”	“_os falsos relatórios que vocês estão fazendo para mim estão aparecendo [...]”	Primeiro plano em um ministro distraído mordendo o lápis e em outro concentrado anotando informações no caderno.
215	“_now, I am going to second point [...]”	“_agora, estou indo para o segundo ponto [...]”	<i>Travelling</i> lateral pela sala, enquadrando outros ministros; alguns atentos ao que Idi Amin fala, outros desatentos.
216	“_as minister, governor, high ranking people [...]”	“_como ministro, governador, pessoas de alto escalão [...]”	Atenuação do tom de voz de Idi Amin.
217	“_people of this country [...] they must love their leader [...]”	“_pessoas deste país [...] elas devem amar seus líderes [...]”	**
218	“_if you go anywhere in the country, you’ll find [...]”	“_Se você for em qualquer lugar desse país, vai encontrar [...]”	**
219	“_everybody must love their leader [...]”	“_toda pessoa deve amar seu líder [...]”	Tom de voz exclamativo.
220	“_they must love their ministers, their chiefs, their teachers [...]”	“_eles devem amar seus ministros, seus chefes, seus professores [...]”	**

221	“_this is education for the people [...]”	“_isso é educação para o povo [...]”	**
222	“_if I see the minister is a coward [...]”	“_se eu vir que o ministro é um covarde [...]”	Exaltação do tom de voz de Idi Amin.
223	“_I automatically kick you out of my office”	“_eu automaticamente o chuto para fora de meu escritório”	**
224	“_number three: determinations [...]”	“_número três: determinações [...]”	Atenuação do tom de voz de Idi Amin. Gesto dêitico com o lápis, chamando a atenção dos ministros.
225	“_you must work with determination [...]”	“_vocês devem trabalhar com determinações [...]”	Elevação moderada do tom de voz.
226	“_and you must teach people to work with determination [...]”	“_vocês devem ensinar as pessoas a trabalharem com determinações [...]”	**
227	“_if I go sometimes in the ministry of Defence [...]”	“_se eu for algum dia no ministério da Defesa [...]”	**
228	“_I won’t find even some commanders [...]”	“_eu não encontrarei nem mesmo alguns comandantes [...]”	**
229	“_if I find you don’t attend cabinet [...]”	“_se eu souber que você não atende no gabinete [...]”	<i>Travelling</i> lateral enquadrando em ângulo de perfil os ministros em plano médio.
230	“_three times without reason [...]”	“_três vezes sem razão [...]”	Exaltação do tom de voz de Idi Amin. Gestualidade dêitica com o lápis, realizada de forma impaciente, chamando atenção dos ministros.
231	“_you are out of government”	“_você está fora do governo”	Atenuação do tom de voz de Idi Amin.
232	“_now, chiefs, number four [...]”	“_agora, chefes, número quatro [...]”	**
233	“_and town agents [...]”	“_e agentes da cidade [...]”	**
234	“_the most important of the chiefs and town agents [...]”	“_o mais importante dos chefes e agentes da cidade [...]”	**
235	“_if they are going to work very hard [...]”	“_se eles vão trabalhar duro [...]”	Elevação moderada do tom de voz de Idi Amin. Expressão facial de seriedade.

236	“_they will help the police, the prison [...]”	“_eles vão ajudar a polícia, a prisão [...]”	**
237	“_the air force, the army [...]”	“_a força aérea, o exército [...]”	**
238	“_they will help you, the ministers [...]”	“_eles vão ajudar vocês, os ministros [...]”	Imagem de arquivo, que consiste num <i>travelling</i> lateral pelas ruas de Kampala, mostrando o trabalho da polícia nas ruas e pessoas andando pelas ruas da cidade.
239	“_they will not make the police very busy [...]”	“_eles não deixarão a polícia muito ocupada [...]”	Retomada de primeiro plano em Idi Amin. Expressão facial rígida. Tom de voz moderado.
240	“_because they know who are actually good [...]”	“_porque eles sabem quem são realmente bons [...]”	**
241	“_in the towns, and who are not very good [...]”	“_nas cidades e quem não são [...]”	**
242	“_if you use these people properly [...], even the police [...]”	“_se vocês usarem essas pessoas propriamente [...], mesmo a polícia [...]”	Elevação do tom de voz. Postura pendendo para frente, suscitando efeito de sentido ameaçador. Gesto dêitico realizado energicamente e expressão facial rígida.
243	“_use these agents properly [...]”	“_usem esses agentes propriamente [...]”	**
244	“_they have been paid by the government [...]”	“_eles estão sendo pagos pelo governo [...]”	**
245	“_They are not just working for nothing [...]”	“_eles não estão trabalhando por nada [...]”	**
246	“_and here in Kampala [...]”	“_e aqui em Kampala [...]”	**
247	“_you must tell our women [...]”	“_vocês devem dizer para as nossas mulheres [...]”	<i>Travelling</i> lateral pelo gabinete, mostrando os ministros. A câmara enquadra um ministro distraído olhando em direção ao operador de câmara.
248	“_I said the duty of a woman, is housewoman [...]”	“_eu disse que o dever da mulher é de dona de casa [...]”	Primeiro plano em Idi Amin. Tom de voz imperativo. Gesto dêitico realizado de forma brusca com o dedo, chamando a atenção dos ministros.

249	“_she knows how to keep house very well”	“_ela sabe cuidar da casa muito bem”	**
250	“_if she can do that, let me do first examinations [...]”	“_se ela puder fazer isso, deixe-me examinar antes [...]”	**
251	“_appoint women to be managers of hotel, this already exists”	“_designar mulheres para serem gerentes de hotéis, isso já existe”	**
252	“_because this is the part of woman’s job [...]”	“_porque isso é parte do trabalho de uma mulher [...]”	**
253	“_if they can keep house very well [...]”	“_se elas podem manter a casa muito bem [...]”	**
254	“_if she is well-educated, has got that brain, is determined [...]”	“_se ela for bem-educada, inteligente e se for determinada [...]”	Gestos metafóricos realizados energicamente, referentes aos adjetivos “educada”, “inteligente” e “determinada”.
255	“_she can look after the hotel very well”	“_ela pode tomar conta de um hotel muito bem”	Tom de voz imperativo. Expressão facial rígida.
256	“_I want to see a woman in the international hotel, very big one”	“_quero ver uma mulher no hotel internacional, aquele muito grande”	**
257	“_you as ministers, you must back them completely [...]”	“_vocês como ministros devem apoiá-las totalmente [...]”	**
258	“_if you find any man trying not to obey any order [...]”	“_se você encontrar algum homem tentando desobedecer qualquer ordem [...]”	Elevação do tom de voz.
259	“_you can punish that person [...]”	“_você pode punir aquela pessoa [...]”	**
260	“_you can remove that person [...]”	“_você pode banir aquela pessoa [...]”	**
261	“_you can put loyal people to keep up the standard”	“_você pode colocar pessoas leais para manter os padrões”	**
262	“_point five [...]”	“_quinto ponto [...]”	Atenuação do tom de voz.
263	“_There are C.I.A agents through Africa, black	“_Há agentes da C.I.A pela África, negros africanos, que estão vindo aqui [...]”	Elevação moderada do tom de voz.

	Africans, who are coming here [...]"		
264	"_and you should know that being a spy is a crime [...]"	"_e você deveria saber que ser espião é crime [...]"	**
265	"_and in this case is death, completely sentence".	"_e neste caso é morte, essa é a sentença".	Atenuação do tom de voz, que suscita ameaça.

Tabela 4: transcrição da cena reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada (00:30':56"/00:44':48").

No que tange às três cenas, do nível fundamental passando para o narrativo, o sujeito está exposto às tensões provenientes do mundo natural no qual habita, as quais afetam diretamente sua ação, que passa por momentos de tensão e afrouxamento, reflexo da modulação das modalidades adquiridas pelos actantes para desenvolver as ações. Nas cenas, o *poder* caracterizado pela continuação do *dever* do sujeito promove o progresso natural da ação, que suplanta todos os obstáculos no percurso, dando-lhe continuidade. Ocorre somente uma parada da ação, quando o actante convoca o *saber* caracterizado por uma modulação de 'encerramento', (Greimas; Fontanille, 1993, p. 23), que o transforma num sujeito realizado, entrando em conjunção com os objetos de valor almejados, figurativizados, no nível discursivo, pelos temas engendrados pelas cenas escolhidas.

Em síntese, essas modulações influenciam na configuração dos modos de presença do ator e do enunciador, aspectualizados no nível discursivo como distendido e relaxado, reflexo da aspectualização do olhar dos espectadores, que, nas cenas, é átono e desacelerado, portanto, mais duradouro. O aumento da duração da percepção implica na apreensão de maiores extensões espaciais e de uma quantidade maior de objetos. Ademais, a atenuação da velocidade da percepção dos espectadores, resultante de um mais de menos aspectualiza os recursos fílmicos e não específicos, que compõem os *ethé* dos enunciadores, além dos elementos referentes à corporalidade dos atores, cujos *ethé* são produto da integração destes, com os recursos fílmicos e não específicos; pertencentes ao plano da expressão, mais as falas dos atores, representados principalmente pelo plano do conteúdo. De maneira geral, os modos de presença das instâncias nas cenas resultam da predominância da extensidade sobre a intensidade.

Nas três cenas, a desaceleração da percepção cria um efeito de sentido de alongamento dos planos. Na cena *entrevista no jardim do palácio Entebbe*, predomina o plano médio e geral enquadrando Idi Amin Dada (ver fig. 28, 29, 31 e 32). A figura 28 compreende a tomada de um plano geral de outro operador de câmara filmando Idi Amin, a figura 29 compreende um plano geral enquadrando Idi Amin e a equipe de produção. As figuras 31 e 32 consistem no enquadramento em plano médio de Idi Amin falando sobre a expulsão dos estrangeiros. No *passeio pelo rio Nilo* predominam o plano médio e geral (ver fig. 35, 36, 37 e 39). A figura 35 enquadra, além do ator, um elefante situado em uma das margens do Nilo. As figuras 36 e 37, representadas pelos planos médios, podem suscitar nos espectadores, um efeito de sentido de maior proximidade do ator. Na cena *reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada*, predomina o plano médio enquadrando Idi Amin falando aos ministros (ver fig. 41, 42 e 44), um plano geral (ver fig. 40), um primeiro plano (ver fig. 43). Nas cenas, quase não há movimentação de câmara, todavia, quando ocorre é realizada de maneira lenta, como a figura 28 da cena *entrevista no palácio Entebbe*, representada por um *travelling* óptico para trás, denominado *zoom out*, ocorrendo uma ampliação focal e um consequente efeito de afastamento de Idi Amin, passando de um primeiro plano, para um plano geral enquadrando o presidente e um câmara filmando-o. Além de um *travelling* óptico para frente ou *zoom in*, em que ocorre um fechamento no objeto, como no exemplo da figura 33, enquadrando o livro dos israelenses, primeiramente enquadrado em plano geral, convertido num primeiríssimo plano, com foco no título.

Na cena *passeio pelo rio Nilo* ocorre um *zoom out* na figura 35, em que o elefante, enquadrado primeiramente em um primeiro plano, parece afastar-se da câmara, sendo enquadrado em plano geral, juntamente com Idi Amin e a figura 38 que compreende um *zoom in* na cascata, primeiramente enquadrada em plano geral e em seguida em primeiríssimo plano, focando na queda d'água.

Na cena *reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada*, prevalece os *travellings* laterais enquadrando alguns ministros atentos ao discurso de Idi Amin e outros distraídos, como na figura 46. Os ângulos predominantes nas três cenas são frontais, com poucos ângulos enquadrando os atores de perfil (ver fig. 35, 45 e 46). Há ausência de efeitos de iluminação, que é clara nas três cenas, proveniente dos espaços cenográficos, relacionada diretamente aos espaços abertos: jardim e rio Nilo, incidindo sobre os atores e sobre os objetos de maneira homogênea. Apesar de o gabinete consistir num espaço

fechado, a iluminação também é clara. Não há presença de efeitos sonoros artificiais nas três cenas, somente ruídos sonoros provenientes do próprio meio e dos animais, presentes na cena do passeio. No tocante à aspectualização dos elementos corporais, na cena da entrevista, destaca-se a gestualidade dêitica⁴⁰ (ver fig. 30) e rítmica⁴¹ (ver fig. 32) realizada de maneira assertiva, porém branda, expressão facial relaxada na maioria das vezes, alternando, raras vezes, para expressão facial rígida, marcada pela testa franzida. Esta expressão facial é acompanhada por um tom de voz brando e sereno, que restringe o ator a um estado de irritação moderada, muito aquém da cólera. Ademais, há ausência de movimentação do ator pelo espaço, que permanece o tempo todo sentado.

Na cena do passeio, destaca-se a gestualidade metafórica⁴² realizada de maneira suave, expressão facial relaxada, com sorriso esboçado no rosto, que remete ao sentimento de autossatisfação, além da ausência de movimentação do ator pelo espaço, que permanece sentado no barco, concedendo a entrevista. No que tange aos elementos corporais de Idi Amin na cena reunião com os ministros, os gestos com as mãos são predominantemente dêiticos (ver fig. 44) e rítmicos (ver fig. 42), acompanhando o tom de voz de Idi Amin moderadamente elevado, longe de atingir a exacerbação. Sua expressão facial é geralmente rígida, com testa franzida e olhar penetrante e fixo nos ministros.

Figura 28: cena entrevista jardim do palácio Entebbe (drama político), plano geral enquadrando operador de câmara e Idi Amin Dada.

Figura 29: cena entrevista (drama político), plano geral enquadrando Idi Amin Dada e equipe de produção.

⁴⁰ Retomando a explicação da nota 38 do capítulo 2, a gestualidade dêitica, segundo MacNeill (2005), consiste na utilização geralmente do dedo indicador ou da mão inteira, para indicar ou apontar para algo ou alguma pessoa situados no espaço, ou pode ser depreendido como um gesto para chamar a atenção de alguém.

⁴¹ Retomando a explicação da nota 39 do capítulo 2, a gestualidade metafórica, segundo McNeill (Ibid.), é um movimento realizado com mãos e braços, acompanhando o ritmo e tom da fala do ator.

⁴² Retomando a nota 37 do capítulo 2, a gestualidade metafórica, segundo McNeill (Ibid.), consiste num movimento realizado com as mãos que remete à ideia, no plano do conteúdo, de um substantivo abstrato.

Figura 30: cena entrevista (drama político), primeiro plano em Idi Amin Dada falando sobre os sonhos.

Figura 31: cena entrevista (drama político), plano médio em Idi Amin Dada falando sobre a expulsão dos estrangeiros.

Figura 32: cena entrevista (documentário-verdade), plano médio em Idi Amin Dada falando sobre a expulsão dos estrangeiros. Gestualidade rítmica.

Figura 33: cena entrevista (documentário-verdade), *close up* em título de livro com os ensinamentos dos israelenses antigos (Sionistas).

Figura 34: cena passeio pelo rio Nilo (documentário-verdade), primeiríssimo plano em Idi Amin falando sobre os sonhos e presságios.

Figura 35: cena passeio pelo rio Nilo (documentário-verdade), alternância de primeiro plano enquadrando elefante na margem do rio para plano geral enquadrando elefante e Idi Amin, resultante de um *zoom out*.

Figura 36: cena passeio (documentário-verdade), plano médio em Idi Amin Dada sorrindo com autossatisfação.

Figura 37: cena passeio (documentário-verdade), plano médio em Idi Amin Dada falando sobre a expulsão dos israelenses.

Figura 38 cena passeio (documentário-verdade), plano geral em Kabalega Falls, seguido de um *zoom in*, focando em primeiríssimo plano a queda d'água.

Figura 39: cena passeio (documentário-verdade), plano geral enquadrando crocodilo na margem do rio Nilo.

Figura 40: cena reunião (documentário-verdade), plano geral enquadrando Idi Amin e ministros.

Figura 41: cena reunião (documentário-verdade), plano médio enquadrando Idi Amin.

Figura 42: cena reunião (documentário-verdade), plano médio enquadrando Idi Amin. Gestualidade rítmica realizada de maneira assertiva e severa.

Figura 43: cena reunião (documentário-verdade), primeiro plano enquadrando Michael Odonga de perfil.

Figura 44: cena reunião (documentário-verdade), plano médio enquadrando Idi Amin. Gestualidade dêitica realizada de maneira assertiva e severa.

Figura 45: cena reunião (documentário-verdade), *travelling* lateral enquadrando os ministros.

Figura 46: cena reunião (documentário-verdade), *travelling* lateral enquadrando em plano médio ministro distraído.

3.2.7 Nível discursivo das três cenas do documentário-verdade

Ao atingir o nível discursivo, os recursos fílmicos, não específicos juntamente com os elementos referentes à corporalidade dos atores, pertencentes predominantemente ao plano da expressão, coadunam-se com as falas, pertencentes ao plano do conteúdo, reconstruindo um corpo, dotado de um caráter, que culmina nos *ethos* do ator do enunciado.

Na cena da entrevista, as falas do ator são carregadas de orações subordinadas adverbiais causais: “porque”, “e isso é a causa”, presentes nas seguintes falas do ator: “_e isso é a causa de terem parado”, “_porque eles não querem que as pessoas desse mundo vejam esse livro”, “_ porque eu queria fazer uma lavagem cerebral nas colônias britânicas”, “_porque, se os israelenses o acharem, irão comprar todas as cópias [...]”, entre outros. Semelhante à cena da entrevista, a cena do passeio, contém falas marcadas por orações subordinadas adverbiais causais, representadas por: “porque”, “por isso”, “esse é o motivo”, presentes nas seguintes falas do ator: “_porque é um sinal de liberdade [...]”, “_e é por isso que você vê que na África o animal [...]”, “_porque eu sou muito popular e minha política é para toda a África e para todos os africanos [...]”, “_e esse é o motivo de ele ter queimado mais de seis milhões de judeus vivos com gás na Alemanha [...]” e oração subordinada adverbial temporal “durante”, figurativizada pela seguinte fala: “_durante o meu mandato como líder revolucionário [...]” etc. Na cena *reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada* há recorrência de orações com verbo no imperativo, como: “devem”, “irá”, presentes nas seguintes falas do ator: “_vocês devem ser pessoas que aproximem [...]”, “_vocês devem se interessar por todos os problemas [...]”, “_ninguém irá planejar para você [...]”.

Nas duas primeiras cenas, a recorrência de orações subordinadas adverbiais causais associadas à predominância dos planos gerais e médio, aos enquadramentos frontais, à ínfima movimentação de câmara manipulada lentamente, produzem poucos *travellings* laterais, *travellings* para frente e para trás. Além de poucos *zoom in* e *zoom out*. Aquelas associadas também à iluminação ambiente e à ausência de efeitos sonoros, além da expressão facial relaxada, com destaque para alguns sorrisos de autossatisfação, gestualidade predominantemente dêitica e metafórica, realizada de maneira assertiva, porém suave, tom de voz assertivo e compassado, podem suscitar nos espectadores um

efeito de presença relaxado, distendido, racional do ator, dirigindo a atenção dos espectadores para o conteúdo das informações veiculadas.

Na terceira cena, a recorrência de orações imperativas, associadas à predominância de plano médio, alternância de ângulos frontais e de perfil, à intensificação da movimentação de câmara, à expressão facial rígida, gestualidade metafórica e dêitica realizada de maneira enérgica e moderadamente severa, oscilação do tom de voz que ora sofre recrudescimento ora atenuação, além do uniforme de general, que remete à ideia de autoridade e arbitrariedade pode ser depreendido pelos espectadores como um modo de presença mais tônico, emotivo, portanto menos racional.

Corolário do conjunto dos elementos do plano do conteúdo representados predominantemente pelas falas do ator com os recursos fílmicos, os recursos não específicos e com os elementos corporais, representados principalmente pelo plano da expressão, emerge do enunciado, o *ethos* do ator, que corresponde à imagem que ele projeta de si na instância das cenas. Esse modo de presença sensível é submetido ao julgamento moralizante do observador, isto é, dos espectadores, que julgam e leem o modo de ser do ator, com base em seu conhecimento enciclopédico e os modelos cristalizados na sociedade.

Partindo dessa premissa, os espectadores depreendem, na cena da entrevista, um presidente patriota ao defender os negros pelo mundo inteiro, nacionalista, por estar preocupado com a situação econômica de seu país, expulsando os estrangeiros de Uganda, que estariam sugando a economia do país; vidente e soberano, uma espécie de deus, quando afirma sonhar com a verdade e com precisão a respeito de tudo o que acontece no país e com ele próprio. Na cena do passeio, depreende-se um ator que se autoconstrói como um presidente nacionalista ao expulsar os israelenses de Uganda, zelando pelo bem-estar econômico e social de seu país, solidário, ao emprestar dinheiro para a Inglaterra, revolucionário, ao lutar pela união dos continentes, no entanto, facista ao mostrar-se condescendente com a atitude de Hitler, que comandou o extermínio de mais de seis milhões de judeus.

Na cena da reunião, os espectadores depreendem um modo de ser do presidente tirano e arbitrário, ao decidir pelo esquadrão de fuzilamento como destino para os espíões, desconsiderando qualquer possibilidade de redenção dos indivíduos, egocêntrico, ao exigir que todos os cidadãos o amem como seu líder, revolucionário, ao considerar a integração da mulher no mercado de trabalho, e ativo e atento às questões sociais e

políticas de seu país, ao mostrar-se atualizado sobre informações provenientes dos ministérios.

No que tange à dimensão do enunciador, seu modo de presença pode ser depreendido como átono, nas cenas da entrevista e do passeio, em função da aspectualização dos recursos fílmicos, que se manifestam discursivamente pelas longas tomadas de cenas, gerando efeitos de sentido de alongamento dos planos e consequente maior apreensão das dimensões espaciais, além da pouca movimentação de câmara, o que pode suscitar um efeito de desaceleração do ritmo da narrativa e da ação do ator, além de poucos efeitos de iluminação e de efeitos sonoros. Diferentemente das duas primeiras cenas, na cena da reunião, o enunciador pode ser depreendido como um modo de presença mais tônico, devido à maior alternância de planos e à intensificação da movimentação de câmara, que criam um efeito de sentido de maior tensão e aceleração do ritmo da narrativa.

O caráter do enunciador, na cena da entrevista, está intimamente ligado à maneira como ele manipula os recursos fílmicos e não específicos. Por exemplo, o *zoom in* realizado na face do ator, no exato momento em que ele fala sobre seus sonhos e presságios. O foco enfeixa seu olhar profundo e fixo na câmara (ver fig.30 e 34), seus gestos predominantemente dêiticos realizados com firmeza e assertividade. Seu tom de voz assertivo, cria um efeito de sentido de um indivíduo disparatado e fora do seu juízo normal, apoiado no repertório cultural da maior parte da população mundial, de que previsões do futuro são enganações, atreladas a profissões fajutas. Ademais, o narrador, em voice over, dizendo que Idi Amin julga o plano dos israelenses pior do que o de Hitler contra os judeus, produz um efeito de sentido de um político intolerante e fascista, refletindo o ponto de vista do enunciador e da equipe de produção sobre a figura política e pessoal de Idi Amin Dada.

Na cena do passeio, depreende-se um enunciador sarcástico, irônico, quando, por exemplo, no início, está filmando Idi Amin enquadrado em plano médio, percorrendo sobre suas estratégias políticas e sua pretensão em tornar os países do mundo livres como Uganda e, de repente, desloca o foco para um plano geral enquadrando um crocodilo nas margens do Nilo. O efeito de sentido que pode ser depreendido desse deslocamento é de menosprezo pelo assunto que estava sendo abordado por Idi Amin Dada ou de uma comparação entre o crocodilo e o ditador. Ademais, algumas perguntas realizadas pelo operador de câmara e entrevistador como, por exemplo: “_então você decidiu mudar de

uma aliança israelense para uma aliança árabe?”, revela a tentativa do enunciador em desmoralizar Idi Amin Dada, sugerindo que a mudança de aliança decorreu de um ato impensado do ator, partindo de um sonho sem fundamento na realidade, o que culminou na expulsão dos israelenses do território ugandense. Em suma, depreendem-se, nas duas cenas, um enunciador avesso à figura empírica do presidente.

Na cena reunião com os ministros, o enunciador pode ser interpretado pelos espectadores como um indivíduo também sarcástico, irônico e avesso à figura política e pessoal de Idi Amin, pela forma como manipula a câmara. Em muitos momentos, o ator aborda questões polêmicas, que engendram um ambiente de tensão, tais como a espionagem e a ineficiência dos ministérios, menosprezados e ironizados pelo enunciador, quando, por exemplo, no momento em que aquele aborda o tema da espionagem, o enunciador executa um *travelling* lateral, enquadrando um ministro com o lápis na boca, distraído (ver fig. 46), o que pode suscitar nos espectadores um efeito de sentido de menosprezo do enunciador pelo discurso de Idi Amin.

Em suma, na totalidade das cenas, pode-se depreender um modo de ser do ator do enunciado sério e racional, que se projeta como nacionalista ao defender e lutar pela independência política e econômica de Uganda, solidário ao mostrar-se interessado em ajudar os negros emancipados de um período longo de escravidão. Contudo, autoritário e intolerante, ao tratar a espionagem como sentença de morte compulsória, além de postular-se como fascista, ao ser condescendente com a matança dos judeus, comandada por Hitler. Aspectualmente, o ator pode ser interpretado como um sujeito da ordem do inteligível, isto é, racional e distendido, embora responsável por medidas drásticas.

O *ethos* do enunciador, por sua vez, diverge do *ethos* do ator do enunciado, uma vez que tenta infirmá-lo, com base na manipulação dos recursos fílmicos. Aspectualmente, o *ethos* do enunciador converge com o *ethos* do ator do enunciado, distendido, relaxado, da ordem do inteligível, devido à ocorrência predominante dos planos geral e médio, à ínfima movimentação de câmara, à preferência pelo ângulo frontal e ausência de efeitos de iluminação e de efeitos sonoros. No entanto, no que tange à moralização, o enunciador difere do ator do enunciado, visto que tenta desconstruir a imagem de presidente sério, comprometido com a nação, engajado nos assuntos econômicos e políticos do país, por meio das movimentações de câmara como o *zoom in* no olhar de Idi Amin Dada, no momento da abordagem do tema dos sonhos, cujo objetivo parece ser o de produzir a imagem de um sujeito disparatado, fora de seu estado normal,

e os *travellings* laterais focando em coisas e em outros atores nos momentos de muita tensão, sobre assuntos polêmicos abordados por Idi Amin. Como no exemplo da cena da reunião, em que no exato momento em que Idi Amin aborda o tema da espionagem, o enunciador executa um *travelling* lateral, enquadrando um ministro distraído com o lápis na boca, cujo efeito de sentido suscitado é o de menosprezo pelo assunto abordado por Idi Amin, mais amplamente pela sua figura política. Diante disso, depreende-se o *ethos* de um enunciador avesso à figura política e pessoal de Idi Amin.

3.2.8 Nível fundamental da cena *atentado a Idi Amin Dada*

No drama político, tomamos as cenas *atentado a Idi Amin Dada* (00:52':13"/00:54':42"), *no gabinete de Idi Amin Dada* (01:29':00"/01:31':08") *coletiva de imprensa* (01:32':35"/01:33':45") e *expulsão dos estrangeiros* (01:22':57"/01:23':24"). No nível fundamental da primeira cena, o tema do atentado é subsidiado pela oposição semântica de base *morte vs. vida*, sustentado pelas seguintes figuras “matar”, “morrer”, “sonhos”, presentes nas seguintes falas de Idi Amin: “_Mas, eles não podem me matar, está nos meus sonhos, está nos meus sonhos”, “_Eu não vou morrer até eu querer!”. Correlata àquele surge a figura dos sonhos, figurativizada pela fala do ator: “_Mas, eles não podem me matar, está nos meus sonhos, está nos meus sonhos”. Por fim, a traição, subsidiada pela oposição semântica de base *lealdade vs. deslealdade*, figurativizada pelos seguintes vocábulos: “traidores”, “traindo”, presentes nas seguintes falas do ator: “_Alguém disse aos homens dele sobre os meus planos de viagem[...]", “_Alguém está me traindo [...]", “_estou cercado por traidores”.

3.2.9 Nível narrativo da cena *atentado a Idi Amin Dada*

Passando para o nível narrativo, por excelência o nível da ação, o interlocutor e destinador-manipulador, Idi Amin Dada, busca entrar em conjunção com o objeto de valor, descobrir quem cometeu o atentado contra ele e seus supostos traidores. Para tanto, ele imbuí seus soldados de um *crer-dever* encontrar os envolvidos. Os soldados, por sua vez, aceitam o contrato estabelecido com o interlocutor e capturam os participantes, sendo

sancionados positivamente pelo destinador-manipulador, que retoma a confiança neles. Idi Amin é satisfeito ao conseguir encontrar os envolvidos no atentado e lhes aplicar a vingança desejada, ordenando aos seus soldados que os torturassem até a morte.

Cena: (00:52':13"/ 00:54':42")	Atentado a Idi Amin Dada-EXT./DIA		
Descrição da cena	Idi Amin Dada usa o uniforme de general do exército. Predominância de primeiríssimo plano enquadrando a face de Idi Amin Dada. Intensa movimentação de câmara, com destaque para o <i>travelling</i> para frente, <i>travelling</i> óptico para frente, panorâmica circular. Alternância entre ângulos frontais e de perfil. Contraste de iluminação clara, referente ao espaço aberto da base do exército e iluminação escura, atrelada ao espaço fechado da garagem do exército. Presença de efeitos sonoros. Gestualidade com braços e mãos realizada de maneira brusca e severa. Expressão facial encolerizada. Tom de voz exaltado.		
Diálogos	Falas transcritas do inglês	Falas traduzidas para o português	Descrição dos recursos fílmicos, não específicos e dos elementos corporais
266	Idi: “_Obote’s men. I’m sure of it”.	Idi: “_São os homens de Obote. Tenho certeza disso”.	Primeiríssimo plano na face de Idi Amin. <i>Travelling</i> lateral rápido acompanhando o andar tempestuoso do ator. Iluminação clara e ambiente, proveniente da parte exterior da base do exército. Trilha sonora, que suscita suspense. Idi Amin traja uniforme de General. Andar tempestuoso. Tom de voz exacerbado.
267	“_If I had not been in your car [...] (indo em direção a Nicholas)	“_Se eu não estivesse no seu carro [...]”	Câmara subjetiva para frente acompanhando Idi Amin caminhar em direção a Nicholas, tomando o ponto de vista do ator. Primeiríssimo plano na face de Idi Amin Dada. Gesto dêitico realizado de maneira severa, apontando para Nicholas. Andar tempestuoso de Idi Amin rumo a Nicholas.
268	“_Somebody told his men my travel plans [...]”	“_Alguém disse aos homens dele sobre os meus	Panorâmica circular. Primeiríssimo plano na face de Idi Amin Dada.

		planos de viagem [...]"	
269	"_Somebody is betraying me [...]"	"_Alguém está me traindo [...]"	Panorâmica circular, <i>zoom in</i> na face de cada soldado e na de Idi Amin Dada.
270	"_I'm surrounded by traitors"	"_Eu estou cercado por traidores"	Panorâmica circular. Efeito sonoro, o que suscita suspense. Exaltação do tom de voz de Idi Amin.
271	"_Masanga"	"_Masanga"	Alternância de plano médio enquadrando ora Idi Amin ora Masanga.
272	"_Nicholas you know Masanga"	"_Nicholas você conhece Masanga"	Plano geral, enquadrando Idi Amin, Nicholas e Masanga.
273	"_He is one of my men. He will handle all of my security matters from now on" (falando para Nicholas)	"_Ele é um dos meus homens. Ele cuidará de todos os meus assuntos pessoais de agora em diante"	**
274	"_ You will take care of me and this country"	"_ Você irá cuidar de mim e deste país"	**
275	Masanga: "_ Yes, sir"	Masanga: "_ Sim, senhor"	**
276	Idi: "_ Where is my minister Jonah Wasswa?"	Idi: "_Onde está meu ministro, Jonah Wasswa?"	**
277	"_ I need my minister"	"_ Eu preciso do meu ministro"	Primeiríssimo plano em Idi Amin. Tom de voz exaltado de Idi Amin.
278	"_ A minister should be by his president's side"	"_ Um ministro deve estar do lado de seu presidente"	**

279	“_Where is he?” (perguntando a Nicholas)	“_Onde ele está?”	Primeiríssimo plano em Nicholas.
280	Nicholas: “_ I don’t know”	Nicholas: “_ Eu não sei”	**
281	Idi: “_And you call yourself my closest adviser?”	Idi: “_ E você se diz meu mais próximo conselheiro?”	Ângulo de perfil enquadrando em primeiro plano Idi Amin e Nicholas. Tom de voz brando, mas ameaçador.
282	“_You see? You see? These loyal soldiers, already they have captured the criminals”	“_Você vê? Você vê? Esses soldados leais, já capturaram os criminosos”	Primeiro plano em Idi Amin e soldado. Sorriso de autossatisfação de Idi Amin Dada.
283	X	X	Plano geral em Idi Amin Dada adentrando a garagem da base do exército, acompanhado de seus soldados. <i>Travelling</i> para frente. Contraste entre iluminação clara fora da garagem e iluminação escura dentro da garagem da base do exército.
284	X	X	Plano médio em capturados. Armas apontadas para as cabeças dos soldados. Ruídos sonoros dos capturados sendo torturados.
285	“_Do not pity them, Nicholas”	“_Não tenha pena deles, Nicholas”	Primeiro plano em face de Nicholas. Contra <i>plongée</i> enquadrando os capturados de cabeça baixa. Olhar esgazeado de Nicholas, expressão facial de terror.
286	“_Why did they try to kill me?”	“_Por que tentaram me matar?”	Primeiro plano em Idi Amin Dada. Tom de voz ameaçador de Nicholas. Olhos esgazeados.
287	“_I will not die until I say”	“_Eu não vou morrer até eu dizer”	Primeiro plano em Idi Amin Dada. Olhos esgazeados. Tom de voz altivo e ameaçador.

288	“_Look at me”	“_Olhem pra mim”	Primeiro plano em Idi Amin Dada. Tom de voz exacerbado. Gestualidade dêitica executada de maneira brusca, chamando a atenção dos capturados.
289	“_You work for him? Obote?” (dirigindo-se aos criminosos)	“_Vocês trabalham pra ele? Obote?”	Alternância entre primeiro plano em soldados e primeiríssimo plano em Idi Amin Dada. Tom de voz exacerbado de Idi Amin Dada. Gestualidade dêitica realizada de maneira brusca.
290	“_That drunk, silly man”	“_Aquele bêbado, imbecil”	Alternância de primeiro plano em Idi Amin Dada e plano médio em capturados. Tom de voz exacerbado. Testa franzida. Gesto rítmico com a palma da mão.
291	“_You want to kill me for that drunk, silly man?”	“_Vocês queriam me matar por causa daquele bêbado, imbecil?”	<i>Zoom in</i> na face de Idi Amin Dada. Tom de voz exacerbado. Olhar furtivo, colérico dirigido aos capturados, gestualidade rítmica realizada de maneira encolerizada.
292	“_Uganda loves me [...]”	“_Uganda ama a mim[...]”	Plano detalhe em gesto dêitico de Idi Amin apontando para si próprio.
293	“_Because I am loyal, because I am fair [...]”	“_Porque eu sou leal, porque eu sou justo [...]”	Primeiríssimo plano enquadrando a face de Idi Amin Dada. Expressão facial colérica de Idi Amin Dada. Gesto dêitico realizado de maneira assertiva.
294	“_I am your president”	“_Eu sou o presidente de vocês”	Plano geral em soldados agachados. Contra <i>plongée</i> neles. Tom de voz assertivo de Idi Amin Dada.

Tabela 5: transcrição da cena atentado a Idi Amin Dada. (00:52’:13”/ 00:54’:42”).

3.2.10 Nível fundamental da cena *no gabinete de Idi Amin Dada*

Na cena *no gabinete de Idi Amin Dada*, a figura da imprensa internacional surge subsidiada pela oposição semântica de base *humilhação vs. exaltação*, sustentada pelas

seguintes figuras: “jornais britânicos”, “maluco”, “jornais americanos”, “canibal”, exemplificada pelas seguintes passagens: “_Os britânicos dizem que eu sou um homem maluco”, “_Os jornais americanos dizem que eu sou um canibal”. Nesta cena ainda está presente também a figura do “conselho”, o qual remete ao conselho que Nicholas dá a Idi Amin antes de ele entrar na coletiva com a imprensa, sustentado pela oposição semântica de base *confiança* vs. *desconfiança*, figurativizado pelos seguintes vocábulos: “confiar”, “persuadiu”, “fazer”, etc., presentes nas seguintes falas do ator: “_Você é o único em quem eu posso confiar aqui [...]”, “_Diga-me o que fazer [...]”, “_Você não me persuadiu”.

3.2.11 Nível narrativo da cena *no gabinete de Idi Amin Dada*

No que tange ao nível narrativo, o interlocutor busca entrar em conjunção com o objeto de valor imagem de presidente popular e íntegro. Para tanto, manipula por provocação Nicholas ao aconselhá-lo a persuadir a imprensa estrangeira de que é um presidente íntegro, popular e benevolente, figurativizado pelas seguintes falas: “_Você não me persuadiu”, “_Diga-me o que fazer”. A imprensa britânica apelidou Idi Amin de louco, enquanto a imprensa americana o chamou de canibal. O presidente toma esses comentários como afronta à sua imagem, decepcionando-se com a imprensa internacional, o que lhe faz experimentar um sentimento de frustração, que evolui para a cólera. Por fim, Nicholas aceita a manipulação e é modalizado por um *dever* aconselhar Idi Amin a não retaliar os jornalistas, a fim de não criar um mal-estar que pudesse agravar ainda mais sua imagem disfórica. Para isso, Nicholas aplica em Idi Amin uma manipulação por sedução, na citação que repetimos: “_Não expulse os jornalistas [...]”, “_use seu charme [...]” “_Mostre a eles o tipo de homem que você é”. Idi Amin, por sua vez, aceita a manipulação: “_Obrigado Nicholas. Muito obrigado”, “_o que eu faria sem o meu Nicholas?”, modalizado por um *querer* e um *poder* fazer que o animam a conceder a entrevista para a imprensa internacional, a fim de desconstruir a imagem negativa atrelada a ele.

Cena: (01:29':00"/ 01: 31':08")		No gabinete de Idi Amin Dada-INT./DIA	
Descrição da cena	Predominância do primeiríssimo plano enquadrando Idi Amin Dada. Intensa movimentação de câmara, com destaque para o <i>zoom in</i> na face de Idi Amin Dada e o <i>travelling</i> lateral, acompanhando o andar tempestuoso de Idi Amin pelo gabinete. Predominância dos ângulos frontais. Predominância de gestos dêiticos realizados de forma brusca. Tom de voz exacerbado de Idi Amin Dada. Ausência de efeitos de iluminação e de efeitos sonoros.		
Diálogos	Transcrição das falas em inglês	Tradução das falas para o português	Descrição dos recursos fílmicos, não específicos e dos elementos corporais
295	X	X	<i>Travelling</i> lateral acompanhando o andar tempestuoso de Idi Amin de um lado para o outro no gabinete. Expressão facial de irritação.
296	Idi: “_My head is exploding”. (dirigindo-se a Nicholas)	“_Minha cabeça está explodindo”.	Câmara subjetiva, do ponto de vista de Idi Amin Dada.
297	“_I can’t think. I can’t sleep”	“_Eu não consigo pensar. Eu não consigo dormir”	<i>Zoom in</i> na face de Idi Amin Dada. Expressão facial de fúria. Braços abertos. Tom de voz exacerbado.
298	“_Look at this. Look at this. The british newspapers say I am a madman”	“_Olha pra isso. Olha pra isso. Os britânicos dizem que eu sou um homem maluco”	Do plano geral enquadrando Nicholas e parte da sala, passa para primeiríssimo plano enquadrando a face de Idi Amin. <i>Zoom in</i> na manchete do jornal. Tom de voz exaltado de Idi Amin Dada. Olhar esgazeado. Expressão facial de fúria.
299	“_The american newspapers say I am a cannibal”	“_Os jornais americanos dizem que eu sou um canibal”.	Alternância de plano médio em Nicholas tirando suas ferramentas médicas da maleta e olhando tenso para Idi Amin e primeiríssimo plano em Idi Amin lançando o jornal no chão. Tom de voz exacerbado e expressão facial de fúria de Idi Amin.
300	“_I am a cannibal?”	“_Eu sou um canibal?”	Plano médio em Idi Amin. Braços abertos de Idi Amin Dada. Tom de voz exaltado. Expressão facial de perplexidade. Olhar esgazeado. Boca semiaberta.

301	“_ These are all lies. I will expel the international press. Only ugandan press from now on”.	“_ Isso tudo é mentira. Eu vou expulsar a imprensa internacional. Só imprensa ugandense de agora em diante”.	<i>Travelling</i> lateral deslocamento da câmara no ombro, acompanhando o deslocamento tempestuoso de Idi Amin Dada pelo espaço cenográfico. Tom de voz exaltado.
302	“_ Do you want something for headache?”	“_ Você quer alguma coisa pra dor de cabeça?”	Plano geral e ângulo de perfil enquadrando Nicholas. Enquadramento de dimensões espaciais do gabinete. Olhar de preocupação de Nicholas. Tom de voz ameno.
303	“_ Later. I want you tell me what to do”.	“_ Mais tarde. Eu quero que você me diga o que eu devo fazer”.	<i>Travelling</i> para frente enquadrando Idi Amin aproximando-se de Nicholas. Primeiríssimo plano em Idi Amin Dada. Tom de voz exaltado de Idi Amin Dada. Expressão facial de irritação.
304	“_ Do you want me to tell you what to do?”	“_ Você quer que eu o diga o que fazer?”	Primeiríssimo plano em Nicholas. Expressão facial de perplexidade.
305	“_ You are the only one I can trust in here”.	“_ Você é o único em quem eu posso confiar aqui”.	Alternância de primeiro plano em Idi Amin e primeiro plano em Nicholas. Expressão facial de tensão de Nicholas e Idi Amin Dada.
306	“_ Tell me what to do here”.	“_ Diga-me o que fazer”.	Tom de voz exacerbado de Idi Amin Dada.
307	“_ You should have told me not to expel the asians from Uganda”.	“_ Você deveria ter me dito para não expulsar todos os estrangeiros de Uganda”.	Primeiríssimo plano em Idi Amin Dada. Tom de voz exacerbado de Nicholas.
308	N: “_ But I did”	N: “_ Mas eu disse”.	Primeiríssimo plano em Nicholas. Elevação do tom de voz de Nicholas.
309	Idi: “_ You did not persuade me”.	Idi: “_ Você não me persuadiu”.	Primeiríssimo plano em Idi Amin Dada. Tom de voz exaltado de Idi Amin Dada. Expressão facial de fúria. Gesto metafórico, realizado de maneira brusca.

			referente ao advérbio de negação “não”.
310	N: “_Don’t throw the journalists out”.	N: “_Não expulse os jornalistas”.	Momento de tensão entre Nicholas e Idi Amin Dada. Alternância entre longos primeiros ângulos. Tom de voz brando e assertivo de Nicholas. Expressão facial de tensão de Nicholas e de Idi Amin Dada.
311	“_ Invite them to meet you face to face”	“_Convide-os para conhecê-lo face a face”	Ângulo frontal enquadrando Nicholas.
312	“_ You charm them”	“_Conquiste-os com seu charme”	**
313	“_ show them what kind of man you are”	“_Mostre a eles o tipo de homem que você é”	**
314	Idi: “_Do you think this will work?”	Idi: “_Acha que isso vai funcionar?”	<i>Travelling</i> circular com a câmara sobre o ombro focando em primeiríssimo plano a face de Idi Amin. Tom de voz assertivo, porém calmo de Idi Amin Dada.
315	N: “_ I think that’s the Amin they need to see”	N: “_Eu acho que é esse Amin que eles precisam ver”	Primeiro plano em Idi Amin Dada e enquadramento das costas de Nicholas. Expressão facial de dúvida de Idi Amin Dada.
316	Idi: “_Thank you Nicholas. Thank you very much”	N: “_Obrigado Nicholas. Muito obrigado”	Primeiro plano em Idi Amin Dada Sorriso de autossatisfação de Idi Amin Dada.
317	“_ What would I do without my Nicholas?”	“_O que eu faria sem o meu Nicholas?”	Primeiro plano em Idi Amin. Plano detalhe ou primeiríssimo plano na mão de Idi Amin colocada sobre o ombro de Nicholas. Sorriso de autossatisfação de Idi Amin Dada. Gestos amenos com braços e mãos sobre o ombro de Nicholas.

Tabela 6: transcrição da cena no gabinete de Idi Amin Dada (01:29’:00”/ 01: 31’:08”).

3.2.12 Nível fundamental da cena *coletiva de imprensa*

A cena coletiva de imprensa apresenta como figuras os assassinatos em massa de estrangeiros e pessoas ligadas ao governo de Idi Amin Dada, sustentado pela oposição semântica de base *tolerância política vs. imposição política*, subsidiada pelas seguintes figuras: “assassinatos em massa”, “britânicos”, “denúncias”, “pessoas desaparecidas”, presentes nas seguintes falas do jornalista: “_Tudo bem quanto a isso, Sua Excelência. E quanto às denúncias de assassinato em massa?”, Idi: “_Vá. Procure em Uganda por pessoas desaparecidas [...]”. Emerge da cena o tema da prosperidade econômica de Uganda, sustentada pela oposição *prosperidade vs. decadência*, subsidiada pelas seguintes figuras: “carros”, “bons carros”, “greves”, “protestos”, presentes nas seguintes falas do ator: “_Porque enquanto eles estão fazendo greves e protestos [...]”, “_o povo de Uganda está comendo carne e dirigindo bons carros”.

3.2.13 Nível narrativo da cena *coletiva de imprensa*

Na cena coletiva de imprensa, Idi Amin tenta convencer a imprensa internacional, a manipulando a *crer-dever* acreditar na imagem de presidente íntegro, popular e benevolente na cena, aplicando em um dos jornalistas uma manipulação por provocação: “_Com quem você tem falado?”, “_Vá. Procure em Uganda por pessoas desaparecidas”. Em resposta a uma indagação feita pelo jornalista: “_Tudo bem quanto a isso, Sua Excelência. E quanto às denúncias de assassinato em massa?”. Além dessas provocações, Idi Amin utiliza outros argumentos para tornar seu discurso convincente e reconstruir sua imagem: “_Eu criei o fundo de salvação dos britânicos”, “_O povo de Uganda gosta de ajudar os amigos, então, arrecadamos três toneladas de comida e vegetais para os nossos amigos da Inglaterra”. No entanto, não fica evidenciado na cena se os jornalistas aceitam a manipulação, ficando oculta também a fase da sanção.

Cena: (01:32':35"/ 01:33':45")	Coletiva de imprensa-INT./DIA
Descrição da cena	Predominância dos planos geral e primeiro. Pouca movimentação de câmara com destaque para o <i>travelling</i> lateral. Predominância de ângulos frontais. Iluminação clara, proveniente do espaço. Trilha

	sonora que suscita suspense. Gestualidade predominantemente dêitica realizada de maneira assertiva. Tom de voz assertivo, mas brando. Expressão facial de autossatisfação de Idi Amin Dada.		
Diálogos	Transcrição das falas do inglês	Tradução das falas para o português	Descrição dos recursos fílmicos, não específicos e dos elementos corporais
318	Journalist: “_This is all very well, Your Excellency. But what about the reports of mass killings?”.	Jornalista: “_Tudo bem quanto a isso, Sua Excelência. E quanto às denúncias de assassinato em massa?”.	Plano geral enquadrando Idi Amin Dada e alguns soldados dele num plano de fundo. Iluminação clara proveniente do espaço.
319	Idi: “_Who have you been talking with?”	Idi: “_Com quem você tem falado?”.	Plano geral em Idi Amin Dada. Idi Amin Dada encontra-se sentado concedendo entrevista. Usa terno e gravata. Soldados atrás armados com rifles e metralhadoras. Tom de voz irônico de Idi Amin Dada.
320	“_Go. Look around Uganda for missing people”	“_Vá. Procure em Uganda por pessoas desaparecidas”	Plano geral enquadrando todos os jornalistas presentes. Primeiro plano em Nicholas mordendo o lábio inferior. Expressão de tensão e perplexidade de Nicholas.
321	J: “_So. Why would the british spread these rumors?”	J: “_Então, por que os britânicos espalhariam estes tipos de rumor?”	<i>Travelling</i> lateral passando por todos os jornalistas ali presentes. Primeiro plano em Idi Amin Dada. Trilha sonora que suscita suspense.
322	Idi: “_Because they hate me”	Idi: “_Porque eles me odeiam”	Primeiro plano enquadrando a face de Idi Amin Dada. Gesto dêitico realizado de maneira assertiva. Tom de voz brando, porém assertivo.
323	“_Because I refused to recognize South Africa, a racist regime that they support”	“_Porque eu me recusei a reconhecer para a África do Sul, o regime racista que eles apoiam”	Alternância entre o primeiro plano enquadrando Idi Amin e plano geral nos jornalistas. <i>Travelling</i> muito lento passando pelos rostos dos jornalistas. Expressão facial de seriedade de Idi Amin Dada. Tom de voz

			assertivo. Sorriso irônico dos jornalistas.
324	“_Also, they are jealous of me”	“_Também, porque eles têm ciúme de mim”	**
325	Journalist: “_Why?”	Jornalista: “_Por quê?”	Ocultamento da face do jornalista.
326	Idi: “_Because while they are starving with their strikes and with their protests [...]”	Idi: “_Porque enquanto eles estão fazendo greves e protestos [...]”	<i>Travelling</i> lateral pelo espaço, captando os rostos dos jornalistas e congelando num <i>zoom in</i> na face de Idi Amin Dada. Elevação do volume da trilha sonora, que suscita suspense. Expressão facial de tensão e indignação de Nicholas.
327	“_The people of Uganda are eating beef and driving big cars”	“_O povo de Uganda está comendo carne e dirigindo bons carros”	Alternância de primeiro plano enquadrando Idi Amin e plano geral enquadrando jornalistas. Sorriso de autossatisfação e aplausos de jornalistas Ugandenses presentes na coletiva. Sorriso de autossatisfação de Idi Amin Dada.
328	“_I have created the Save Britain Fund [...]”	“_Eu criei o fundo de salvação dos britânicos [...]”	Alternância de primeiro plano enquadrando Idi Amin, para plano geral enquadrando jornalistas e plano médio em Nicholas.
329	“_We Ugandans, we like to help friends, so we Ugandans have got together and saved three tons of food and vegetables”	“_O povo de Uganda gosta de ajudar os amigos, então arrecadamos três toneladas de comida e vegetais para os nossos amigos da Inglaterra”	Primeiro plano enquadrando Nicholas. <i>Zoom in</i> na face de Nicholas. Ocultamento da face de Idi Amin Dada. Olhar tenso de Nicholas. Ele morde o lábio inferior em tom de indignação. Sorriso de autossatisfação de Idi Amin Dada.

Tabela 7: transcrição da cena coletiva de imprensa (01:32':35"/ 01:33':45").

3.2.14 Nível fundamental da cena *expulsão dos estrangeiros*

No nível fundamental da cena *expulsão dos estrangeiros*, o tema central apreendido consiste na expulsão daquele povo do país, que estariam sugando a economia de Uganda, que culminaria com a falência do país. O tema é subsidiado pela oposição semântica de base *exploração* vs. *legado* sustentado pelas seguintes figuras: “sanguessugas”, “bebem”, “não querem”, “alimentar”, presentes nas seguintes falas do ator: “_Essas pessoas são sanguessugas”, “_Bebem leite da vaca, e não querem alimentar a vaca”, “_Por causa disto eu decidi expulsar todos os estrangeiros deste país”.

3.2.15 Nível narrativo da cena *expulsão dos estrangeiros*

Passando para o nível narrativo, Idi Amin Dada, como destinador-manipulador aplica uma manipulação por intimidação nos estrangeiros para eles deixarem o país em noventa dias, figurativizada pela seguinte fala do ator: “_Agora chega. Eles têm 90 dias para partir”, justificada pelo entendimento de estarem sugando a economia de Uganda, evidenciado pelas seguintes falas: “_Essas pessoas são sanguessugas [...]”, “_Bebem leite da vaca, e não querem alimentar a vaca”. Para tanto, Idi Amin delega a tarefa de expulsá-los, aos seus soldados e à polícia ugandense, o que não fica explícito na cena. Também não fica evidenciado se os soldados cumprem ou não o contrato estabelecido com Idi Amin, portanto a sanção também fica implícita na cena.

Cena: (01:22':57"/ 01:23':24")	Expulsão dos estrangeiros-INT.EXT/DIA
Descrição da cena	Predominância de primeiro e primeiríssimo plano enquadrando partes do corpo de Idi Amin Dada, como olhar e boca. Intensa movimentação de câmara, com destaque para o <i>zoom in</i> enquadrando detalhes da face de Idi Amin e o <i>travelling</i> lateral percorrendo o quarto. Contraste de iluminação clara, atrelada ao espaço externo ao quarto e iluminação escura, que remete ao interior do quarto. Trilha sonora que suscita momentos de tensão na narrativa. Tom de voz assertivo e moderadamente exaltado de Idi Amin. O espaço é fechado, representado pelo interior do quarto de Nicholas.

Diálogos	Transcrição das falas do inglês	Tradução das falas para o português	Descrição dos recursos fílmicos, não específicos e dos elementos corporais.
330	Idi: “_The british government has broken its promises to Uganda [...]”.	Idi: “_O governo britânico quebrou a promessa que fez a Uganda [...]”.	Primeiro plano em Idi Amin Dada com <i>zoom in</i> no olhar. Expressão facial de fúria. Tom de voz assertivo e ameaçador. Idi Amin traja uniforme de general.
331	“_Because of this, I have decided to expel all asians from this country”.	“_Por causa disso, eu decidi expulsar todos os estrangeiros deste país”.	<i>Travelling</i> lateral pelo quarto enquadrando em plano geral Idi Amin, proferindo seu discurso na televisão e Nicholas assistindo ao discurso. Jogo de iluminação ambiente exterior claro e interior do quarto escuro.
332	“_These people, they are leeches”.	“_Essas pessoas, são sanguessugas”.	<i>Zoom in</i> na boca de Idi Amin Dada. Exaltação do tom de voz de Idi Amin. Trilha sonora que suscita um estado de tensão na narrativa.
333	“_They milk the cow, but they do not want to feed the cow”.	“_Bebem leite da vaca e não querem alimentar a vaca”.	<i>Zoom in</i> no olhar de Idi Amin. Olhar esgazeado de Idi Amin. Tom de voz assertivo. Recrudescimento do volume da trilha sonora.
334	“_No longer. They have 90 days to leave”.	“_Agora chega. Eles têm noventa dias para partir”.	<i>Zoom in</i> na boca de Idi Amin. Alternância para primeiro plano no olhar de Nicholas. Olhar lacrimajante e preocupado de Nicholas. Atenuação do volume da trilha sonora.

Tabela 8: transcrição da cena expulsão dos estrangeiros (01:22':57"/ 01:23':24").

3.2.16 Nível discursivo das quatro cenas do drama político

No que tange ao nível discursivo, nas quatro cenas, o interlocutor, representado por Idi Amin Dada, adquire o *status* de ator que, submetido ao olhar do observador, representado pelos espectadores, é aspectualizado como sujeito tônico, extático, colérico. A cólera, no caso, é uma paixão que erige de uma frustração e um descontentamento, gerados, na cena do atentado, pela quebra de confiança de Idi Amin em seus soldados, mediante a crença da possível existência de traidores entre eles que o faz *querer* descobrir

quem foram os responsáveis por atentar contra sua vida, seus possíveis traidores, para deles se vingar. No entanto, ele não *pode* e não *sabe* como fazê-lo, mas *crê-dever* descobrir e fazer mal aos que o traíram. O *querer* aqui mobiliza Idi Amin a aplicar uma manipulação nos seus soldados pela busca do objeto de valor, que consiste em capturar os responsáveis pelo atentado, suplantando um não *saber* e um não *poder*. Dessa forma, o *querer* é caracterizado pela modulação de ‘abertura’, que promove a aceleração da ação, superando o não *poder*, que promove a continuação do *dever* do sujeito e o não *saber* caracterizado pela modulação ‘de encerramento’ (Greimas; Fontanille, 1993, p. 35), promovendo a parada da continuação. No entanto, o *querer* prevalece sobre o não *saber* e o não *poder*, promovendo uma nova abertura e aceleração da ação, que culmina com o interlocutor alcançando o objeto de valor almejado.

Na cena *no gabinete de Idi Amin Dada*, a cólera resulta da afronta à imagem de Idi Amin Dada, oriunda do que é sentido como ofensas provenientes das imprensas britânica (que o chama de maluco) e americana (que o apelida de canibal).

Na cena *coletiva de imprensa*, Idi Amin é aspectualizado como um ator relaxado e calmo diante da imprensa, ao ser aconselhado por Nicholas a convencer a imprensa de que é um presidente íntegro, popular e benevolente. A paixão da calma opõe-se à paixão da cólera pelo fato de o ator *querer*, *poder* e *saber* como fazer para reconstruir uma imagem eufórica de si. Novamente o *querer* resultante de uma modulação de ‘abertura’, o impele de usar ardentemente seus argumentos, para convencer a imprensa da sua imagem de bom presidente, aliado a um *poder*, resultante de uma modulação ‘cursiva’, que promove a continuação de argumentar, sendo encerrado pela modalidade “saber”, quando Idi Amin encerra seu discurso, com o argumento de que Uganda estava engajada na missão de ajudar os britânicos a se recuperarem da crise econômica que estavam vivendo.

Por fim, na cena *expulsão dos estrangeiros*, Idi Amin é aspectualizado como um sujeito irado, advindo da decepção para com os estrangeiros, a seus olhos, explorando a economia de Uganda sem trazerem nenhum benefício em troca para o país. O sujeito não chega a se encolerizar, visto que não apresenta comportamento explosivo e destemperado. No entanto, revela claramente em seu tom de voz e pela expressão facial, o sentimento de ira que alimenta contra os estrangeiros. O *querer* acelera a ação de mobilizar os soldados e a polícia ugandense para expulsá-los, associado a um *poder* que promove a continuação

da ação e um *saber* que encerra a ação, culminando na expulsão dos estrangeiros, num prazo de noventa dias.

O modo de presença encolerizado do ator nas cenas resulta de um olhar exacerbadamente acelerado dos espectadores, que concentra num máximo o espaço, reduzindo também ao máximo a quantidade de objetos apreendidos e detalhes da ação do ator. Tal concentração está ligada aos recursos fílmicos, não específicos e aos elementos referentes à sua corporalidade. Na cena do atentado, o máximo de tonicidade da percepção está diretamente relacionado à intensa alternância entre os planos, plano geral (ver fig. 47), plano médio (ver fig. 48) e o primeiríssimo plano ou *close up* (ver fig. 50), à maciça movimentação de câmara, com destaque para a panorâmica circular, que consiste num giro da lente em torno de seu eixo óptico (ver fig. 49), depreendido pelos espectadores como um giro no entorno do ator, no exato momento em que ele está olhando para cada um de seus soldados ao seu redor, buscando encontrar quem o traiu. Neste momento, a expressão facial encolerizada do ator é marcada pelo olhar esgazeado, sobrancelha erguida, suscitando um efeito de sentido de confusão mental e de fúria do ator. O *travelling* para frente, acompanhando o andar tempestuoso de Idi Amin dirigindo-se a Nicholas, que está num carro (ver fig. 48) e o *zoom in* na face de Idi Amin (ver fig. 50) podem ser interpretados pelos espectadores como efeitos de maior tensão na cena e perturbação mental do ator. Os efeitos sonoros de tiros num espaço alheio e distante dali associam-se à panorâmica circular, produzindo um efeito de sentido de suspense, de momento de máxima tensão na cena. Há contrastes de iluminação entre o claro, que remete ao espaço aberto da base militar e o escuro, referente ao espaço fechado da garagem do exército, para onde são levados e torturados os capturados. O aberto e mais claro é aspectualizado como o espaço de menor tensão, enquanto o fechado e mais escuro o de maior tensão na cena.

Na cena *no gabinete de Idi Amin Dada*, o olhar acelerado está diretamente relacionado à intensa alternância entre planos, predominando o primeiro e primeiríssimo plano, atrelados aos momentos de maior tensão na cena e explosão do ator (ver fig. 53, 54). Na figura 53, um primeiríssimo plano enquadra o ator no momento de explosão, quando, em tom de voz exaltado grita: “_eu não consigo dormir. Eu não consigo pensar”, “_Olha pra isso. Olha pra isso [...]”. “_Os britânicos dizem que eu sou um homem maluco [...]”, “_os jornais americanos dizem que eu sou um canibal” (dirigindo-se a Nicholas). A figura 54 compreende um primeiríssimo plano ou plano detalhe enquadrando o dedo

indicador de Idi Amin, apontando furiosamente para o jornal britânico, que o apelidara de maluco. A figura 55 enquadra o ator exacerbadamente exaltado, com os braços abertos, produzindo um efeito de sentido de cólera associado ao questionamento dirigido à Nicholas em tom de voz exacerbado: “_eu sou um canibal?”, “_isso tudo é mentira [...]”. O olhar acelerado aliado ao *travelling* lateral executado rapidamente (ver fig. 51 e 52) também podem ser interpretados como um estado de ira e perturbação mental do ator. Há alternância entre ângulo frontal e *plongée* (ver fig. 56, 58), no qual Idi Amin aparece de costas e a câmara enquadra Nicholas fitando Idi Amin de baixo para cima e depois um ângulo de perfil enquadra Idi Amin segurando a cabeça de Nicholas, que se encontra numa posição inferior a Idi Amin o que suscita, nos espectadores, um efeito de sentido de apequenamento, de esmagamento moral de Nicholas em relação a Idi Amin Dada. O enunciador também realiza *travellings* laterais bruscos com a câmara, acompanhando o andar tonitruante de um lado para o outro de Idi Amin logo no início da cena, encolerizado encolerizado, aguarda a chegada de Nicholas, podendo suscitar, nos espectadores, momentos de suspense e tensão. No que se refere às cores correlatas à iluminação, há um contraste entre o sombrio do interior da sala e o claro proveniente do exterior, penetrando a sala, evidenciado pelos feixes de luzes incidindo sobre os objetos da sala, concentrando-se na face de Nicholas, o que pode suscitar nos espectadores a ideia de maior tensão referente ao espaço da sala e de relaxamento no exterior, bem como de esperança, que remete à figura de Nicholas, que tem sua face iluminada, sugerindo uma ideia aos espectadores de esperança, luz e bons conselhos dirigidos a Idi Amin.

Na *cena coletiva de imprensa*, a percepção é menos acelerada porém mais intensa, predominando alta tonicidade e temporalidade, comparada às duas cenas anteriores, resultante de um menos de mais no que se refere ao adamento, o que pode suscitar um efeito de maior alongamento dos planos, representados pelos gerais e médios (ver fig. 57). A atenuação no andamento do olhar dos espectadores também pode suscitar neles um efeito de sentido de diminuição e desaceleração dos movimentos de câmara, representado por poucos *travellings* laterais, que percorrem o espaço da conferência, possibilitando aos espectadores apreenderem com atenção e tempo suficiente detalhes do espaço e dos outros atores ali presentes. A desaceleração da percepção está intimamente relacionada aos ângulos frontais e *travellings* laterais, realizados de forma suave, que podem gerar nos espectadores, um efeito de maior descrição do ambiente e da ação do ator, caracterizada por pouca movimentação com braços, mãos e pernas do ator, uma vez

que se encontra sentado todo o tempo, concedendo a entrevista à imprensa. Os gestos são assertivos, porém suaves. A expressão facial de Idi Amin está na maior parte do tempo relaxada, com um sorriso colossal de autossatisfação. O tom de voz é assertivo e moderado, atingindo tons mais exaltados em alguns momentos de excitação do ator.

Na cena *expulsão dos estrangeiros*, ocorre uma minimização no andamento da percepção, resultante de um mais de menos, o que pode suscitar nos espectadores um efeito de alongamento dos planos, representados pelo primeiro e primeiríssimo plano (ver fig. 59 e 60). Predominância de um longo *zoom in* sobre o olhar de Idi Amin, ângulos frontais e ocorrência de um só *travelling* lateral, enquadrando o espaço do quarto, onde Nicholas se encontra, assistindo ao discurso de Idi Amin. No que tange à corporalidade do ator Idi Amin, o primeiríssimo plano foca na expressão facial de raiva, com olhar esgazeado e boca semiaberta, o que pode suscitar nos espectadores um sentimento de alta tensão e ira do ator. Não há presença na cena de movimentos com as mãos e os braços. No que tange aos efeitos sonoros, a cena se inicia com uma trilha sonora de suspense que acompanha o tom enérgico do discurso de Idi Amin, esvaindo-se no momento em que a voz de Idi Amin se intensifica e a atenção dos espectadores se voltam para o conteúdo da fala do presidente. Há contraste entre claro do exterior do quarto e o escuro do interior do quarto, o que pode suscitar na ideia de alta tensão no quarto e relaxamento no exterior.

No que tange aos elementos corporais do ator nas cenas, predominam o olhar esgazeado e sobrancelhas erguidas, gestualidade dêitica realizada de maneira severa (ver fig. 47, 54 e 57), andar tempestuoso pelos espaços cenográficos (ver fig. 47, 51, 52 e 55). Todos estes elementos do plano da expressão combinados com o tom de voz imperativo e colérico representados principalmente pelo plano da expressão nos filmes se ligam, no plano do conteúdo, a verbos predominantemente imperativos, tais como “irá”, “deve”, “não tenha”, presentes nas seguintes falas do ator na cena do atentado: “_ Você irá cuidar de mim e deste país”, “_ um ministro deve estar do lado do seu presidente”, “_ Não tenha pena deles, Nicholas”; na cena do gabinete, aos verbos também no imperativo e a uma partícula restritiva: “olha”, “diga-me”, “só imprensa ugandense”, presentes nas falas do ator: “_ Olha pra isso. Olha pra isso. Os britânicos dizem que eu sou um homem maluco”, “_ Diga-me o que fazer”. “_ [...] a partir de agora, só imprensa ugandense”; na cena *expulsão dos estrangeiros* ao verbo no imperativo “chega”, presente na fala do ator “_ Agora chega. Eles têm noventa dias para partir”. Todos estes elementos constroem um modo de presença tônico, extático e colérico. Na cena *coletiva de imprensa*, o tom é

menos exaltado, por compreender um discurso predominantemente argumentativo-explicativo, trazendo, no plano do conteúdo, orações subordinadas adverbiais causais, representadas por: “_ porque enquanto eles estão fazendo greves e protestos [...]”, “_ Porque eu recusei a reconhecer para a África do Sul, o regime racista que eles apoiam”. Enfim, considerando-se a totalidade fílmica representada pelas cenas selecionadas, pode-se depreender um ator tônico, colérico, da ordem do sensível.

Figura 47: cena atentado (drama político), plano geral em Idi Amin Dada apontando em direção a Nicholas.

Figura 48: cena atentado (drama político), *travelling* para frente acompanhando o andar tempestuoso de Idi Amin em direção à Nicholas.

Figura 49: cena atentado (drama político), primeiríssimo plano na face furiosa de Idi Amin Dada.

Figura 50: cena atentado (drama político), panorâmica circular.

Figura 51: cena no gabinete (drama político), plano geral em Idi Amin andando de um lado para o outro no gabinete.

Figura 52: cena no gabinete de Idi Amin Dada (drama político), plano médio em Idi Amin andando de um lado para o outro no gabinete.

Figura 53: cena no gabinete de Idi Amin Dada (drama político), primeiríssimo plano na face de Idi Amin Dada furioso.

Figura 54: cena no gabinete de Idi Amin (drama político), *close up* em jornal britânico.

Figura 55: cena no gabinete de Idi Amin (drama político), plano médio em Idi Amin furioso com os braços estirados.

Figura 56: cena no gabinete de Idi Amin Dada (drama político), primeiro plano e ângulo *plongée* na face de Nicholas

Figura 57: cena coletiva de imprensa (drama político), primeiro plano enquadrando Idi Amin realizando gesto dêitico

Figura 58: cena no gabinete (drama político), primeiro plano e ângulo *plongée* na face de Nicholas.

Figura 59: cena expulsão dos estrangeiros (drama político), primeiro plano médio enquadrando Idi Amin Dada.

Figura 60: (cena expulsão dos estrangeiros), primeiríssimo plano ou plano detalhe, enfeixando olhar de Idi Amin Dada.

Figura 61: cena expulsão dos estrangeiros (drama político), *close up* no olhar de Idi Amin Dada.

Assim, o caráter do ator, na cena do atentado, configura-se como arbitrário, tirânico e hostil, ao ordenar aos soldados que torturassem os homens capturados até a morte, além de lunático, ao alegar que sabe exatamente como e quando vai morrer, por meio de seus sonhos, figura essa recorrente na sua fala.

No que tange à cena no gabinete de Idi Amin Dada, o ator projeta-se como intolerante, ao ter expulsado os israelenses de Uganda e também por ameaçar expulsar a imprensa internacional, admitindo somente a imprensa ugandense, além de disparatado, evidenciado pelas figuras “maluco” presente na manchete de um jornal britânico, e “canibal” na manchete de um jornal americano.

Na cena expulsão dos estrangeiros, Idi Amin projeta uma imagem de intolerante e xenófobo, ao determinar a expulsão dos estrangeiros, em noventa dias. Finalmente, na cena coletiva com a imprensa, projeta-se como um presidente solidário, ao criar o fundo de apoio aos britânicos, antirracista, ao recusar-se a apoiar o regime racista vigente na África do Sul. Nesta cena, embora o ator construa uma imagem eufórica de si, não é capaz de invalidar a imagem, construída pela totalidade das cenas, de um tirano arbitrário, intolerante e xenófobo.

No que se refere ao enunciador, seu modo de presença pode ser depreendido como tônico, devido à mobilização de uma grande quantidade de recursos fílmicos e a maneira como os manipula, representado pela intensificação da alternância entre planos, prevalecendo o primeiro e primeiríssimo planos, o que suscita um efeito de sentido psicológico do ator. Ademais percebe-se a intensa manipulação de câmara, representada predominantemente pelo *travelling* lateral, pela panorâmica circular e o contra *plongée*, além da alternância entre ângulos, ora frontais, focando a face encolerizada de Idi Amin, ora de perfil, além da intensificação dos efeitos sonoros e de iluminação. Como pudemos demonstrar, o enunciador manipula vários recursos fílmicos, não específicos que contribuem para ratificar a imagem negativa projetada pelo próprio ator, Idi Amin Dada, no enunciado, podendo ser interpretado como avesso à figura política e pessoal do presidente.

3.3 Observações finais

Os enunciadores e atores do enunciado são aspectualizados segundo o olhar dos espectadores, a partir dos recursos fílmicos, não específicos e dos elementos intrínsecos

à corporalidade, que compõem seus *ethé*. O *ethos* entendido aqui como um modo recorrente de *ser* e *fazer*, depreendido por meio do percurso gerativo de sentido, resulta na transformação do estado inicial do sujeito (ser) pelo seu *fazer*, que é afetado pelas tensões provenientes do mundo no qual habita.

Instauram-se, no discurso, modos de presença sensíveis que convocam a presença do observador, representado pelos espectadores, responsáveis por perceber o impacto do evento, que afeta a duração de seus olhares, aspectualizando o tempo, o espaço, os recursos fílmicos e os elementos atinentes à corporalidade do ator.

Nas cenas do documentário, o enunciador e o ator podem ser depreendidos como sujeitos “distendidos, relaxados”, efeito resultante de um “foco átono” e uma “apreensão tônica” (Zilberberg, 2001, p. 131), traduzido como uma percepção átona, desacelerada dos espectadores, que sugerem um efeito de sentido de ampliação das dimensões espaciais e possibilidade de apreensão de um número maior de objetos, além dos detalhes da ação do ator, que incluem sua expressão facial, sua gestualidade e seu modo de se mover no espaço. Instituída a câmara como a grande adjuvante do olhar dos espectadores, a desaceleração no momento de sua utilização pode gerar um efeito de sentido de alongamento dos planos, pouca movimentação de câmara, ínfima alternância entre ângulos, além do efeito de desaceleração da ação do ator, conferindo um efeito de suavidade aos seus gestos.

No tocante à moralização, ator e enunciador divergem. O primeiro projeta-se como um político populista e solidário, ao querer aproximar a África, a Arábia e a Europa, nacionalista, por defender a economia de Uganda, expulsando os estrangeiros nocivos à economia do país, revolucionário, por conceder liberdade econômica total à Uganda, além de solidário com países vizinhos, ao contribuir com um montante de dinheiro para a Inglaterra que estava em caos, devido à crise econômica, causada pela alta taxa de desemprego e diminuição dos salários. Em contrapartida, o caráter do enunciador está vinculado à maneira como manipula a câmara e os recursos fílmicos e não específicos. Por exemplo, pelo emprego de materiais de arquivo veiculando informações com conteúdo negativo sobre a figura de Idi Amin Dada, como a imagem do telegrama enviado pelo presidente ao Secretário das Nações Unidas, que solidifica a imagem de um político tirânico e intolerante, que se mostra condescendente com a matança dos judeus ordenadas por Hitler. O recurso à imagem de arquivo desconstrói a imagem eufórica que Idi Amin projeta de si na instância das cenas. Além dessa estratégia, há os *travellings* laterais,

focando em um ministro distraído, enquanto Idi Amin se pronuncia severamente durante a reunião com os ministros, ou o desvio do foco de Idi Amin, enquadrando um crocodilo, suscitando um possível efeito de comparação entre ele e o animal, nas cenas do passeio pelo rio Nilo, desvelam a aversão do enunciador pela figura política e pessoal do General.

No drama político, o enunciador e ator são aspectualizados semelhantemente, como sujeitos “concentrados, exaltados e extáticos”, fruto de um “foco tônico” e uma “apreensão átona”. Em outras palavras, o olhar dos espectadores é acelerado, o que concentra o espaço e reduz a quantidade de objetos apreendidos. A aceleração no manuseio da câmara pode produzir nos espectadores um efeito de sentido de encurtamento dos planos e intensa alternância entre eles: geral, médio, primeiro e primeiríssimo ou *close up*, intensa movimentação de câmara e alternância entre ângulos, além da tonificação da expressão facial do ator, de sua gestualidade e de seu tom de voz.

No que tange à moralização do enunciador e do ator, estes convergem, diferentemente das cenas do documentário, que engendram duas vozes dissonantes. O ator projeta-se como um sujeito colérico, arbitrário e hostil, ao ordenar aos soldados que torturem até à morte os responsáveis pelo atentado contra ele, xenófobo, ao declarar guerra econômica, expulsando os estrangeiros de Uganda, disparatado ao alegar veementemente que sabe com exatidão a data, o ano e a hora da sua morte, além de qualquer incidente futuro com ele e com o seu país. No que tange ao caráter do enunciador, a maneira como manipula os recursos fílmicos e não específicos, somente confirmam a imagem disfórica que o próprio interlocutor Idi Amin projeta de si na instância das cenas, comprovando sua aversão pela figura do General.

Do cotejo das obras, nota-se que os *ethé* dos enunciadores divergem. No documentário, o *ethos* do enunciador é de um sujeito “distendido” e “relaxado”, devido à redução na utilização de recursos fílmicos, além de revelar-se sarcástico e debochado em relação à figura empírica de Idi Amim Dada. Em contrapartida, no drama político, o enunciador revela-se um sujeito “tônico, extático”, avesso à figura do ex-presidente em função da maneira como utiliza os recursos fílmicos e não específicos corroborando para a imagem negativa do presidente, manifestado nas cenas pela gestualidade rígida, pelo andar tempestuoso, pela expressão facial de raiva, além do contraste de cores entre escuro e claro e trilhas sonoras de suspense, podem suscitar nos espectadores efeitos de um *ethos* tirano, hostil e colérico do ator Idi Amin Dada.

O *ethos* do ator do enunciado no documentário é visto como um sujeito “distendido”, “relaxado”, que se projeta como um político populista, nacionalista, revolucionário e solidário, à revelia do *ethos* do ator no drama político, depreendido aspectualmente como um sujeito “concentrado”, “extático” e colérico, projetando-se negativamente na instância do discurso, como um político tirano, hostil e xenófobo.

Em síntese, no limiar dos *ethé* dos enunciadores e dos atores, conclui-se pela instauração de uma tensão divergente, no documentário e de uma tensão convergente no drama político.

Das confrontações do *ethos* do enunciador e do ator com o estilo do subgênero documentário, conclui-se que se estabelece uma relação direta entre eles, em função do compartilhamento de alguns recursos fílmicos, tais como: iluminação ambiente correlata ao tipo de espaço aberto, predominância de planos gerais e médios, poucos efeitos sonoros, geralmente provenientes do espaço, pouca movimentação de câmara, com o intuito de mostrar a coexistência de elementos no espaço e detalhes da ação dos atores em cena, além da presença de materiais de arquivo, que explicitam a interferência do enunciador e da equipe de produção (ver fig. 28 e 29).

À revelia do modo como a maioria das pessoas veem o documentário, como um gênero que não permite a interferência do cineasta e dos membros da equipe de produção durante as filmagens, o seguinte parágrafo, escrito por um estudioso do cinema, contesta a ideia proveniente do senso comum:

Os documentaristas desse subgênero (verdade) consideravam que era essencial criar uma metodologia de produção para o filme, deixando que a equipe aparecesse e interferisse no processo, principalmente o diretor, por meio de entrevistas, perguntas, discussões coletivas envolvendo a crítica do que já fora filmado, além da presença física da equipe e dos equipamentos (Lucena, 2012, p. 17).

Do cotejo do *ethos* do enunciador e do ator com o estilo do subgênero drama político, também pode-se depreender a existência de uma relação direta, novamente, em função do compartilhamento de alguns recursos fílmicos como, por exemplo: a predominância do primeiro e primeiríssimo plano ou close *up*, correlatos ao *zoom*, e a movimentação de câmara, representado pela panorâmica circular, ângulo frontal, *plongée* e contra-*plongée*, que ocorrem nos momentos de maior tensão no filme. Há muitos efeitos

de iluminação e efeitos sonoros, intimamente relacionados às movimentações de câmara e aos espaços fechados.

4. DISCUSSÃO DOS *ETHÉ* DOS ENUNCIADORES E ATORES DO ENUNCIADO

O ethos implica, portanto, um policiamento tácito do corpo, a maneira de habitar o espaço social. Longe de surgir todo armado do imaginário pessoal de um andar, constitui-se através de um conjunto de representações sociais do corpo ativo em múltiplos domínios. Através da iconografia, dos tratados de moral ou de devoção, através da música, da statuária, do cinema, da fotografia, circulam esquematizações do corpo, valorizadas ou desvalorizadoras, que encarnam vários modos de presença no mundo.

Norma Discini de Campos

Realizada a análise dos percursos das identidades dos enunciadores e dos atores dos enunciados nas duas obras fílmicas, pode-se notar uma diferença que salta aos olhos dos espectadores no que tange à sua aspectualização, corolário da combinação das recorrências semânticas e sintáticas depreendidas no seio do nível discursivo das cenas, como os *ethé*.

Ao pensar em *ethos* dos atores e enunciadores nas duas obras fílmicas, considera-se o afeto atrelado às ações daqueles e à maneira como os enunciadores manipulam os recursos fílmicos e não específicos. Incipiente no nível fundamental, o afeto vincula-se diretamente à foria, que investe os quase-objetos de valores, convertido em objeto de valor, no nível narrativo, daí passando a valores concretizados, no nível discursivo; afeta as modalidades predicativas assumidas pelos actantes, que os fazem oscilar e, por fim, ao alcançar o nível discursivo, aspectualiza os sujeitos, conferindo-lhes um modo de presença peculiar.

Partindo desse princípio, conclui-se que não há separação entre o percurso pragmático e o percurso tensivo, instalando o sujeito como um modo de presença sensível, visto como um centro de referência, responsável por equilibrar as tensões exteriores (sensações), provenientes do mundo exterior e tensões interiores (afeto e emoções), cujo cerne é o próprio corpo do ator. Essa tomada de posição do ator, denominado proprioceptividade, postula-o como carne em movimento, percebendo o mundo à sua volta, o que confere significação ao discurso (FONTANILLE, 2011).

O *fazer-interpretativo* executado pelos próprios atores resulta das relações estabelecidas entre eles e os seus destinadores, pelo modo como interpretam e sentem os resultados de suas ações. Numa segunda instância, é instalado um observador, nos filmes, responsável pelo *fazer-interpretativo* do modo de presença dos atores e enunciadores, que consiste nos espectadores, em cujo ponto de vista nos colocamos para depreender os *ethé* dos enunciadores e atores do enunciado.

Esses modos de presença exprimem-se em termos de intensidade e extensidade, mensuradas com base nas “propriedades táteis ou visuais” presentes nas cenas (Ibid.), que se constituem basicamente como visuais, representadas pelos diferentes tipos de planos, pelos movimentos de câmara, pelos tipos de ângulos, pelos contrastes de cores, pela gestualidade e pelo modo de os atores se moverem pelo espaço cenográfico.

Essas duas dimensões sensíveis que orientam a percepção dos espectadores são denominadas *visada* e *apreensão*. Fontanille (2011, 89) assim as define:

No caso da intensidade, dir-se-á que a tomada de posição é uma *visada*; no caso da extensão, uma *apreensão*. A *visada* opera sobre o modo da intensidade: o corpo próprio vai, então, em direção àquilo que nele suscita uma intensidade sensível (perceptiva, afetiva). A *apreensão* opera, em contrapartida, sobre o modo de extensão: o corpo próprio percebe as posições, as distâncias, as dimensões e as quantidades.

Mas trata-se da *visada* e da *apreensão* orientadas pela câmara, grande adjuvante do olhar dos espectadores. O aumento da primeira leva ao aumento da tensão e o aumento da segunda conduz ao relaxamento. Elas aspectualizam, no nível discursivo, sujeitos tônicos, extáticos, em que a intensidade prevalece sobre a extensidade, ou distendidos e relaxados, quando a extensidade predomina sobre a intensidade.

Partindo do pressuposto de que o modo de presença dos enunciadores e dos atores resulta da correlação entre essas duas orientações, vejamos como elas configuram aquelas instâncias em cada obra fílmica, atentando-nos às convergências ou divergências identificadas e à possibilidade de se relacionarem os modos de presença às características dos subgêneros drama político e documentário-verdade.

4.1 Os *ethé* dos enunciadores e atores do enunciado no drama político *O último rei da Escócia*

A partir da análise das cenas no drama político: *atentado a Idi Amin Dada*, no *gabinete de Idi Amin Dada*, *coletiva de imprensa e expulsão dos estrangeiros*, pode-se depreender um sujeito, no nível do enunciado, arrebatado pelo *advir* de acontecimentos que o desestabilizam emocionalmente, diminuindo sua capacidade de racionalizar e ponderar sobre os fatos. Exemplificado, na primeira cena, pelo atentado sofrido, na segunda cena, pela afronta e humilhação provenientes de considerações feitas em relação à sua imagem, segundo as imprensas britânica e americana. A terceira cena não apresenta a irrupção de um acontecimento, mas uma tentativa de repará-lo, que consiste em desmistificar a imagem disfórica de Idi Amin que a imprensa internacional veiculou na cena anterior, reconstruindo-a como a imagem eufórica de presidente íntegro e benevolente. A quarta e última cena, *expulsão dos estrangeiros*, também não apresenta o

advir de um acontecimento que pega o ator de surpresa, no entanto, compreende um *pervir* de acontecimentos, que levam Idi Amin a expulsar os estrangeiros de Uganda.

Esses acontecimentos engendram, na instância das cenas, um modo de presença colérico do ator, resultante das tensões e relaxamentos impressos no percurso das suas ações, em que predominam as tensões sobre os relaxamentos, provenientes da modulação de ‘abertura’, referente a um *querer* e uma modulação pontualizante, referente a um *crer-dever* que se sobrepõe aos obstáculos, representados por um *não-poder* e um *não-saber fazer* recorrentes nas cenas.

Na cena do atentado, Idi Amin é mobilizado por um *querer* e um *crer-dever* reparar o dano psicológico e moral sofrido em decorrência do atentado, os quais suplantam um *não-saber descobrir* quem o traiu e quem foram os responsáveis pelo atentado. O ator Idi Amin é, então, aspectualizado como colossal e colérico, atingindo o grau máximo de tonicidade, figurativizado pela predominância do primeiro e primeiríssimo plano, *zoom in* na sua face, enquadrando sua expressão facial encolerizada, marcada pelo olhar esgazeado, pela testa franzida e pelo tom de voz exacerbado, além da execução de um *travelling* frontal realizado de maneira rápida e brusca, acompanhando o andar tempestuoso de Idi Amin em direção a Nicholas. Uma panorâmica circular também corrobora a aspectualização colérica e colossal do ator, sugerindo um efeito de sentido de perturbação mental do ator. Como todo ápice sofre uma minimização, o modo de presença colossal do ator sofre uma atenuação por um “basta!” (ZILBERBERG, 2011, p. 104), quando um de seus soldados o informa que os oponentes haviam sido capturados. A partir daí, o ator reestabelece-se, figurativizado por um sorriso de autossatisfação e pela seguinte fala: “_ Você vê Nicholas? Esses soldados leais, já capturaram os criminosos”.

Na cena *no gabinete de Idi Amin* Dada, o ator do enunciado sofre o que considera uma afronta, uma humilhação, ao ser apelidado como maluco e canibal pelas imprensas britânica e americana. O estado inicial de humilhação evolui para a paixão da cólera, em decorrência de um recrudescimento da tonicidade, representado pela valência “*demasiadamente mais*” (Ibid., p. 115), postulando o sujeito como um sujeito tônico, extático e colérico. Depreendido, dessa forma, pelos espectadores, em função de um andamento exacerbadamente acelerado, que abrevia o tempo da sua percepção. O estado do ator é figurativizado na cena pela maciça alternância entre planos, com destaque para o primeiro e primeiríssimo plano ou *close up*, enquadrando ora a expressão facial de preocupação de Nicholas ora a expressão facial colérica de Idi Amin, esta última

figurativizada pela sobancelha arqueada, olhar esgazeado, boca semiaberta; pela gestualidade predominantemente dêitica realizada de maneira severa; pelo andar tempestuoso de um lado para o outro no gabinete, relacionado diretamente a um *travelling* lateral com a câmara, realizado de maneira brusca, além de diversos *zoom in* na face de Idi Amin Dada e nos jornais, enfatizando o conteúdo disfórico das manchetes em relação à sua figura. Além desses, destaque para um ângulo *plongée*, depreendido pelos espectadores que pode gerar um efeito de sentido de superioridade do ator Idi Amin Dada em relação a Nicholas, o qual sofre um esmagamento moral, quando Idi Amin aproxima-se dele proferindo a seguinte frase em tom imperativo: “_Você deveria ter me dito para não expulsar todos os estrangeiros de Uganda”. A trilha sonora que acompanha o andar tempestuoso de Idi Amin pelo gabinete também contribui para o efeito de sentido de um sujeito colérico e colossal, da ordem da triagem, ao concentrar todas suas forças no objetivo único de expulsar a imprensa internacional de Uganda.

Na cena *coletiva de imprensa*, o sujeito pode ser depreendido como um sujeito mobilizado, mas comedido, da ordem da mistura, ao pronunciar-se sobre diversos assuntos referentes a seu governo, relaxado, por parecer deter total controle sobre os argumentos que profere diante dos holofotes da imprensa internacional e diante dos cidadãos ugandenses em rede nacional. Essa atenuação da tonicidade implica numa desaceleração moderada do andamento, que afeta, por sua vez, o tempo da percepção dos espectadores, o qual é levemente prolongado.

Essa percepção que os espectadores têm do ator está relacionada, no nível discursivo, à diminuição da alternância entre planos, prevalecendo os planos gerais e médios, o que possibilita maior apreensão do espaço e das coisas e pessoas presentes nele. Como acontece nos planos gerais, enquadrando os jornalistas e detalhes de suas expressões faciais, o que podem suscitar um efeito de sentido de atenção deles no que está sendo proferido por Idi Amin, à ocorrência de um *travelling* lateral realizado de maneira lenta, percorrendo toda a extensão da sala de conferência e também devido à iluminação clara. Contudo, a intensidade ainda prevalece sobre a extensidade, ainda que moderada, figurativizada pela gestualidade dêitica, realizada de maneira assertiva e severa, pela oscilação do tom de voz do ator ora brando, ora severo, pelo congelamento do foco em Idi Amin Dada, depois de realizado um *travelling* lateral enquadrando as faces dos jornalistas, o que pode suscitar um efeito de sentido de tensão do ator e de suspense, ancorado na trilha sonora, atrelado a uma pergunta desconcertante que um jornalista faz

para Idi Amin. Todos esses recursos associados ao conteúdo das falas do ator, predominantemente imperativas, no início da cena (Idi Amin ordena que o jornalista vá e procure por desaparecidos), além do tom de voz irônico impresso nessas exatas falas configuram um sujeito mobilizado a reconstruir sua imagem de benevolente, menos exaltado, em função do tom expositivo-argumentativo de seu discurso, marcado por orações subordinadas substantivas explicativas etc., por mostrar-se no controle de seus argumentos, pelos sorrisos de autossatisfação etc.

Na cena *expulsão dos estrangeiros*, o ator é aspectualizado como um sujeito irado, não atingindo o grau máximo de tonicidade, de colérico, visto que não chega a apresentar comportamento explosivo. Todavia, a tonicidade é elevada incidindo sobre a temporalidade, que consequentemente age sobre o espaço, alongando o tempo da percepção dos espectadores, possibilitando-os apreenderem com mais intensidade os detalhes da face de Idi Amin, como a boca e o olhar no momento em que se pronuncia, o que pode sugerir um efeito de sentido de tensão e ira do ator. O grau elevado de tonicidade é figurativizado na cena por longos primeiros e primeiríssimos planos, com destaque para o olhar e boca de Idi Amin, o que no plano do conteúdo pode suscitar nos espectadores uma ideia de importância e seriedade do seu discurso. Além disso, o contraste entre cores claras, remetente ao espaço exterior ao quarto, associado, no plano do conteúdo, a um efeito de liberdade e tolerância política, em contraposição à cor escura de dentro do quarto, associada ao conteúdo repressor e intolerante de Idi Amin em relação aos estrangeiros em Uganda e uma trilha sonora acompanhando a fala inicial em tom ameaçador de Idi Amin, pode ser interpretado pelos espectadores como um efeito de suspense e alta tensão na narrativa e um ator ditador e nocivo aos direitos humanos. Todos esses recursos aliados ao conteúdo das falas de Idi Amin, marcadas por orações imperativas, podem suscitar nos espectadores um efeito de sentido de presença tônico e extático do ator.

Em suma, na totalidade das quatro cenas depreende-se um efeito de *ethos* do ator colossal, colérico, da ordem da triagem, ao concentrar todas as suas forças para alcançar um objetivo exclusivo, apesar dos obstáculos que podem aparecer durante o percurso da sua ação. Na cena do atentado, esse objetivo compreende descobrir quem foram os responsáveis por atentar contra sua vida. Na cena *no gabinete de Idi Amin Dada* o objetivo consiste em expulsar a imprensa internacional de Uganda. Na *cena coletiva com a imprensa*, o objetivo é convencer a imprensa internacional da boa imagem do ator e na

cena *expulsão dos estrangeiros* o objetivo consiste em expulsar os forasteiros do território ugandense. No que tange ao caráter do ator na totalidade das cenas, resultante da recorrência semântica, depreende-se um ator disparatado, referente ao tema dos sonhos e presságios, e intolerante e xenófobo, associado à expulsão dos estrangeiros e aos assassinatos em massa de estrangeiros e de pessoas ligadas ao governo.

No que tange ao *ethos* do enunciador, percebe-se um sujeito tônico e colossal pela maneira rápida e brusca com que manipula a câmara, gerando intensa alternância entre planos, com destaque para o primeiro e primeiríssimo, maciça movimentação de câmara, com destaque para os *travellings* laterais e *zoom in*, além da inserção de efeitos sonoros e de iluminação, que podem suscitar efeitos de suspense e alta tensão na narrativa. Todos esses recursos contribuem para a depreensão de um sujeito avesso à figura de Idi Amin Dada, precipuamente, devido à execução de diversos *zoom in* na face de Idi Amin, no momento em que o ator aborda os temas dos sonhos e da expulsão dos estrangeiros. Constrói-se, assim, um sujeito disparatado e intolerante. As manipulações de câmara só corroboram o *ethos* disfórico que o ator projeta de si na instância da cena. Diante disso, conclui-se por uma divergência moral (na medida em que o enunciador, exacerbado, apresenta os atos e as reações afetivas do ator do enunciado também de forma exacerbada) e convergência aspectual do enunciador e do ator do enunciado, no drama político.

4.1.1 Os *ethé* dos enunciadores e dos atores do enunciado no documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato*

Partindo da análise das cenas no documentário-verdade: *entrevista no jardim do palácio Entebbe, passeio pelo rio Nilo e reunião com os ministros no gabinete de Idi Amin Dada*, nas duas primeiras cenas percebe-se um ator totalmente distendido, por deter total controle sobre os argumentos, por ser dotado de um *poder* e um *saber-fazer*, que lhe permitem realizar a ação. E também um ator da mistura, difuso, por abordar diversos assuntos e principalmente por apreender as coisas no seu entorno. Entre os temas recorrentes nas duas primeiras cenas estão os sonhos e presságios de Idi Amin em relação à sua morte e em relação às situações que envolvem Uganda e outros países vizinhos, assim como a expulsão dos estrangeiros e a liberdade para os africanos e para os negros do mundo todo.

Na primeira cena, no nível da ação, o sujeito é dotado de um *poder* e um *saber* se proteger contra os atentados tramados por pessoas que querem matá-lo, figurativizado no nível discursivo pelas seguintes falas do ator: “_Eu sonhei. Mas é impossível, eles não podem fazer isso [...]”, “_eu sei exatamente quando, como e a que horas eu vou morrer”. No que tange à expulsão dos estrangeiros ele também é dotado de um *poder* e um *saber*, exemplificado pelas seguintes falas do ator: “_ eu deixei o lugar sem o café da manhã [...]”, “_e declarei guerra econômica”. Por fim, em relação ao tema da liberdade para os africanos e negros, o sujeito é virtualizado por um *querer*, figurativizado pelas seguintes falas do ator: “_Eu quero criar [...]”, “_uma língua especial africana na América [...]”. Seu estado distendido no nível discursivo se dá também devido à recorrência do plano geral e do plano médio, ora enquadrando Idi Amin conversando com os membros da equipe de produção, ora enquadrando um operador de câmara num plano de fundo filmando Idi Amin Dada. Ainda sim ocorrem alguns primeiros planos. Os ângulos são predominantemente frontais, o que podem suscitar o mesmo efeito de sentido anterior. A ausência de efeitos de iluminação e sonoros também podem engendrar um efeito de sentido de relaxamento.

A gestualidade de Idi Amin é predominantemente dêitica e rítmica e realizada de maneira suave. O ator encontra-se, o todo tempo, sentado, concedendo a entrevista. Sua expressão facial é relaxada, marcada por alguns sorrisos de autossatisfação. A união de todos esses recursos fílmicos, não específicos, além dos elementos corporais, configuram um *ethos* distendido, relaxado, racional.

Na segunda cena, no nível da ação, o sujeito imbui-se de um *saber* e um *poder*, expulsar os israelenses de Uganda, figurativizados pelas seguintes falas do ator: “_mas devo ser absolutamente verdadeiro [...]”, “_a razão pela qual eu os expulsei de Uganda [...]”, “_foi por causa da economia de Uganda [...]”, “_Uganda estava indo à falência [...]”. Os verbos no pretérito perfeito “expulsei”, “declarei” sugerem que o interlocutor obteve sucesso, expulsou os israelenses de Uganda. Quanto ao tema da liberdade para os africanos e negros do mundo inteiro, Idi Amin é um sujeito realizado, figurativizado pela seguinte fala do ator: “_eu viajei para muitos países e tenho unido todos como uma família”. Diante disso, depreende-se um sujeito distendido, relaxado, por estar em conjunção com os objetos de valor almejados. A aspectualização do ator está figurativizada na cena, pela recorrência de planos médios e gerais, que enquadram Idi Amin e muitos animais livres no espaço, o que pode suscitar um efeito de relaxamento.

Alguns *travellings* laterais realizados de forma suave, enquadrando os pássaros sobrevoando o rio Nilo sugerem, para os espectadores, o mesmo efeito de sentido anterior, assim como ausência de efeitos de iluminação e presença de alguns ruídos sonoros provenientes tão somente dos animais. A gestualidade de Idi Amin é predominantemente dêitica e metafórica, realizada de maneira suave, podendo gerando um efeito de *ethos* distendido, relaxado e racional.

Na terceira cena, no nível da ação, o sujeito encontra-se predominantemente virtualizado por um *querer*, o que o torna um pouco mais tônico e passional, em relação às duas primeiras cenas. A aspectualização do ator irado deve-se ao fato de ele ter se decepcionado com a ineficiência dos ministros. O sentir dele evolui para um estado de ira, o que o instiga a querer reparar o erro dos ministros, planejando uma vingança contra eles, sobretudo contra o ministro das Relações Exteriores, Michael Odonga, que de acordo com o áudio de arquivo, inserido pelo narrador na cena, culminou com seu assassinato: “_duas semanas depois, o corpo do ministro das Relações Exteriores, Michael Odonga, foi encontrado no Nilo [...]”. Embora o sujeito seja aspectualizado como um sujeito tônico, colossal, não atinge o “*demasiadamente mais*” (ZILBERBERG, 2011, p. 115), portanto, depreende-se um sujeito, ainda que colossal, moderado, uma espécie de semideus. Essa aspectualização se dá no nível discursivo, pela recorrência do primeiro plano, enquadrando a expressão facial séria e rígida de Idi Amin Dada, interpolado pelo plano geral, acompanhado de um *travelling* lateral realizado de maneira lenta, deslocando-se por toda a extensão da sala, enquadrando os ministros ali presentes. A gestualidade do ator é predominantemente dêitica e metafórica realizada de maneira severa, acompanhando seu tom de voz assertivo e moderadamente tônico.

Em síntese, na totalidade das cenas do documentário, depreende-se o *ethos* do ator distendido, relaxado e racional, ao possuir o controle total sobre seus argumentos, pronunciados de maneira convicta na maioria das vezes, ainda que no registro do colossal. Um sujeito da ordem da mistura, ao se pronunciar racionalmente sobre diversos assuntos referentes ao seu governo, sem deixar de perceber e apreender as coisas no seu entorno. No que tange ao caráter do ator, ele se autoconstrói como um sujeito onipotente e onisciente, ao referir-se sobre os sonhos e presságios, populista e solidário, ao querer conceder liberdade total para todos os africanos e para os negros do mundo inteiro, além de nacionalista, ao expulsar os estrangeiros, o que inclui os israelenses, demonstrando preocupação com a situação econômica de Uganda.

No que tange ao *ethos* do enunciador nas cenas, depreende-se um sujeito distendido, relaxado, devido à maneira lenta com que executa os movimentos de câmara, pela seleção de planos gerais e médios predominantemente, pela quase ausência de efeitos de iluminação e sonoros, que podem ser interpretados como a intenção de intrometer-se minimamente na narrativa e na construção do *ethos* do ator, concedendo-lhe liberdade quase total para o ator se autoconstruir nas cenas.

No que tange à moralização, apresenta-se como um sujeito avesso à figura de Idi Amin Dada, sobretudo, pela execução de alguns movimentos de câmara, que enquadram Idi Amin num primeiro longo plano, podendo ser interpretado pelos espectadores como um possível distúrbio psicológico do ator. Outro exemplo, na cena da *entrevista no jardim do palácio Entebbe*, o enunciador executa um *zoom in* na face de Idi Amin, no exato momento em que se pronuncia sobre seus sonhos e presságios, promovendo a interpretação, pelos espectadores, de um sujeito lunático, disparatado, apesar da imagem de onipotente e onisciente, que o ator projeta de si no discurso. O mesmo ocorre quando o enunciador executa longos e lentos *travellings* laterais na cena da reunião com os ministros, desfocando a figura central de Idi Amin para passear com a câmara pelo espaço, enquadrando ministros desatentos com o lápis na boca, sugerindo menosprezo pela figura de Idi Amin e pelos assuntos abordados por ele. Por fim, repete-se a estratégia do recurso às imagens de arquivo, como o do telegrama enviado ao Secretário das Nações Unidas, Kurt Waldheim, veiculadas pelo narrador, com conteúdo simpático às ações nazistas etc.

4.1.2 Cotejo dos *ethé* dos enunciadores e atores do enunciado nas duas obras fílmicas:

Do cotejo das instâncias dos enunciadores e dos atores do enunciado nas duas obras fílmicas, depreende-se, no drama político, um enunciador exaltado, extático, colossal, que privilegia os valores de absoluto, enquanto se opta pelo primeiro e primeiríssimo plano, que focam em detalhes da face ou de outras partes do corpo do ator ou de objetos presentes no espaço, em detrimento do numeroso e do difuso. Os intensos movimentos de câmara também podem suscitar um efeito de sentido de concentração do espaço e consequente aumento da tonicidade ou tensão na cena. A presença de efeitos de iluminação e sonoros também contribui para o efeito de um *ethos* extático, colossal,

resultante de ou consoante com um “*demasiadamente mais*” (ZILBERBERG, loc. cit, p. 115). No que tange ao seu caráter, projeta-se, na instância da cena, um sujeito avesso à figura de Idi Amin Dada, ao executar diversos *zoom in* na face do ator. Por exemplo, na cena do atentado, quando o ator fala sobre seus sonhos, o enunciador foca em seu olhar esgazeado, confirmando a imagem de sujeito disparatado, lunático, ou ainda, quando o enunciador executa uma panorâmica circular, congelando em primeiríssimo plano a face de Idi Amin, reforçando seu estado colérico, entre outras manipulações de câmara, que contribuem para confirmar a imagem disfórica que o próprio ator cria de si na instância das cenas.

No documentário-verdade, o enunciador é depreendido como um sujeito distendido, desiludido, que não chega a tornar-se desligado, abatido, pois não resulta numa minimização máxima do grau de tonicidade, visto que ainda possui algum controle, ainda que ínfimo, sobre o processo de produção da narrativa. Embora o enunciador não interfira muito durante o processo de construção das cenas, deixando o ator livre para se autoconstruir, pode-se perceber sua participação, por meio da manipulação dos recursos fílmicos e não específicos.

No documentário, depreende-se um sujeito distendido, da ordem da mistura, devido à escolha de planos gerais e médios, que podem suscitar nos espectadores, um efeito de sentido de descrição do espaço, privilegiando a apreensão de grandes dimensões espaciais e de grande quantidade de objetos e coisas. O aspecto do enunciador se dá também devido aos poucos movimentos de câmara, com destaque para os *travellings* frontais e laterais, realizados de maneira lenta, permitindo novamente o enquadramento de grande quantidade de objetos e detalhes do espaço. Além disso, a ausência de efeitos sonoros e de iluminação corrobora a imagem de um enunciador distendido, relaxado, da ordem do inteligível. No que tange ao seu caráter, revela-se um sujeito avesso à figura de Idi Amin, ao executar movimentos de câmara que suscitam efeitos de sentido divergentes da imagem eufórica, que o ator se esforça para passar de si na instância das cenas. Por exemplo, na cena reunião com os ministros, na qual realiza longos *travellings* laterais, enquadrando alguns ministros desatentos, mordendo o lápis, outros bocejando, enquanto Idi Amin aborda assuntos importantes referentes aos ministérios, o que pode suscitar um efeito de menosprezo pela figura política do ator. Outro exemplo é o áudio de arquivo na mesma cena, que veicula a informação do desaparecimento de Michael Odonga, postulando o ator do enunciado como um ditador, assassino, arbitrário e intolerante, além

dos *zoom in* enquadrando a face de Idi Amin, que podem suscitar um efeito de sentido geralmente disfórico em relação à imagem do estado psicológico do ator. Quando na cena da *entrevista no jardim do palácio Entebbe*, o *zoom in* enquadra num plano de detalhe os olhos e boca do ator falando sobre seus sonhos e presságios, o que sugere um efeito de sujeito disparatado, fora do juízo normal.

Diante dessa análise, conclui-se que os enunciadores em ambas as obras divergem. Enquanto no drama político *O último rei da Escócia* o enunciador é um sujeito extático, exaltado e colossal, da ordem do sensível; o enunciador no documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato* é distendido, relaxado, privilegiando os valores de universo, que consistem na apreensão de uma grande quantidade de objetos, além de muitos detalhes da ação do ator do enunciado.

No que tange ao *ethos* do ator Idi Amin Dada no drama político, depreende-se um sujeito embevecido pelos acontecimentos que o arrebatam, colossal; devido à tonicidade máxima, que o aspectualiza como um sujeito colérico. Esse aspecto extático e absoluto está associado aos movimentos de câmara, realizados de maneira rápida e brusca, o que resulta na aceleração da ação do ator, de seus movimentos gestuais, marcados por gestos dêiticos e rítmicos realizados de maneira assertiva e severa. No que tange à moralização, pode ser depreendido como um sujeito arbitrário e intolerante, relacionado ao tema da expulsão dos estrangeiros, disparatado e lunático, referente ao tema dos sonhos e presságios e intolerante e arbitrário, relativo às torturas aplicadas aos responsáveis pelo atentado contra sua pessoa.

No que tange ao *ethos* do ator Idi Amin no documentário-verdade, ele pode ser depreendido como um ator distendido e racional, da ordem da mistura triada, ao perceber grande quantidade de coisas no seu entorno. Seu aspecto está associado aos poucos movimentos de câmara, que tornam lentos seus movimentos corporais, incluindo a gestualidade predominantemente dêitica e metafórica realizada de forma branda. A ausência de efeitos de iluminação e sonoros também contribui para o efeito de sentido de um *ethos* distendido, relaxado e racional. No que tange à moralização, o ator projeta-se como um sujeito onipotente e onisciente, correlato ao tema dos sonhos e presságios, nacionalista, ao expulsar os estrangeiros do território ugandense, e generoso e solidário, ao lutar por todos os negros e africanos.

Em suma, depreendem-se modos de presença distintos do ator do enunciado no drama político e no documentário-verdade. No primeiro, um sujeito embevecido,

extático, colérico, colossal; um ditador arbitrário, intolerante e disparatado. No documentário, um sujeito distendido, relaxado, mais racional, nacionalista, solidário e generoso.

4.1.3 Cotejo dos *ethé* dos enunciadores e dos atores do enunciado com os estilos dos subgêneros drama político e documentário-verdade:

Pensamos os *ethé* em função do estilo dos gêneros, ou melhor, dos subgêneros que derivam deles. “O gênero constitui-se em instrumento para a construção do estilo, uma vez que projeta expectativas a respeito de tipos de texto, adequados a situações de comunicação” (DISCINI, 2009, p. 53).

No drama político, o cineasta possui maior liberdade para criar cenários, personagens e encenações, por ser um subgênero proveniente do gênero ficção. Diante disso, deduz-se que o estilo do ator do enunciado depende totalmente das escolhas realizadas pelo enunciador, isto é, o estilo individual do enunciador e do ator do enunciado estão intimamente ligados às características do estilo genérico ou subgenérico. Sendo assim, nota-se que os estilos dos enunciadores e dos atores do enunciado no drama político *O último rei da Escócia* estão em consonância com o estilo do subgênero.

O drama político como subgênero do gênero ficção engloba uma quantidade maior de recursos fílmicos e não específicos que participam da construção dos *ethé* tanto dos enunciadores quanto dos atores do enunciado. Entre eles, estão os diversos tipos de planos - gerais, médio, primeiro, primeiríssimo - diferentes movimentos de câmara - *travellings* laterais, frontais, *zoom in* e *zoom out* - diferentes tipos de ângulos, como exemplo: ângulo frontal, *plongée*, *contra-plongée*. Presença de efeitos de iluminação e sonoros.

No que tange ao estilo individual do enunciador e do ator do enunciado em relação ao estilo do documentário-verdade, estes estão também em consonância. O subgênero documentário-verdade deriva do gênero documentário clássico, que preza pela verossimilhança dos fatos, pela ínfima utilização de recursos fílmicos e não específicos interferindo no processo de filmagem. No entanto, o documentário-verdade diverge do documentário clássico, quanto à fase de pós-produção que engloba a montagem. Enquanto aquele não demanda a elaboração de um roteiro prévio a ser seguido durante as filmagens, o documentário clássico é montado seguindo as diretrizes de um roteiro prévio.

Ademais o documentário clássico estima a ausência de interferência da equipe de produção durante as filmagens, ao contrário do documentário-verdade, no qual os produtores acreditam que o simples ligar da câmara já consiste na interferência da realidade no filme.

Contudo, em geral, o documentário clássico e o documentário-verdade compartilham os mesmos recursos fílmicos e não específicos. No que tange ao documentário *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, este é caracterizado pela pouca alternância entre planos, predominando o médio e o geral, pouca movimentação de câmara, prevalecendo os *travellings* frontais e laterais, realizados lentamente, além da presença mínima de efeitos sonoros e de iluminação.

Diante disso, percebe-se uma convergência entre enunciador, ator do enunciado e estilo do documentário-verdade, aspectualizados como estilos difusos, distendidos, prevalecendo o inteligível ao sensível.

CONCLUSÃO

A
operação de moralização é reveladora de indícios do sistema de valores
projetado pelo sujeito, é uma mediação simbólica que relaciona
representações sociais – imagens de si – às práticas sociais e o vincula
socialmente, em suas representações identitárias.

Elizabeth Harkot de-la-Taille

O primeiro capítulo deste trabalho revisitou, inicialmente, o conceito de *ethos* nos antigos estudos retóricos de Platão, Isócrates e Aristóteles; seguiu pela Análise do Discurso de linha francesa, em cujo âmbito abordou as contribuições decisivas de Dominique Maingueneau, analista do discurso que lhe atribuiu uma concepção corporal e o ampliou para todas as situações discursivas; e chegou à Semiótica narrativa e discursiva, disciplina que nos permitiu a análise do *ethos* das instâncias dos enunciadores e dos atores do enunciado nas obras fílmicas. Assim, traçamos um percurso das transformações do conceito de *ethos* desde a antiguidade, quando atinente exclusivamente à figura do orador, depois na AD, estendido a todos os participantes de trocas discursivas orais ou escritas e, na Semiótica, abarcando também a distinção entre enunciador e ator do enunciado.

A Semiótica postula o termo como produto das recorrências advindas desde o nível fundamental, passando pelo nível narrativo, culminando no nível discursivo, este último servindo-lhe de suporte para sua manifestação como o efeito de sentido de identidade, em nosso caso, depreendida pelos espectadores do drama político *O último rei da Escócia* e do documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato*.

Diferentemente das outras disciplinas que desenvolveram a noção de *ethos* apoiando-se em princípios ontológicos, que englobam questões éticas, ideológicas e morais extrínsecas à instância do texto, a Semiótica desenvolveu um método de análise meticuloso representado pelo percurso gerativo de sentido, admitindo que o texto seja ele verbal, gestual, visual ou sincrético apresenta recursos suficientes para a análise de todo processo de significação, o que limita a possibilidade de leituras “psicologizantes” advindas de fora do texto, baseadas na psicologia ou história do sujeito do discurso, corroborada pela assunção de Greimas (1974, p. 10) de que “só se pode falar de coisas a partir do texto, do que se descobre no texto”.

Partindo dessa premissa, escolhemos a Semiótica como arcabouço teórico, a fim de estudar os efeitos de sentido engendrados pelo texto, a partir do ponto de vista emitido pelo sujeito do discurso. Trata-se não de um sujeito biográfico, psicológico, mas de um sujeito inscrito no interior do enunciado, decorrente do processo de debreagem, postulado por Benveniste (1970), por meio da sua teoria da Enunciação. Para tanto, apoiamo-nos nos estudos de Greimas (1980) e de seus seguidores Norma Discini de Campos (2006;

2009; 2013), José Luiz Fiorin (2004; 2008), Diana Luz Pessoa Barros (2010), Elizabeth Harkot de-La-Taille (1996; 2004), entre outros.

O desenvolvimento denominado Semiótica tensiva possibilitou-nos abordar o sujeito como centro gerenciador de todas as outras categorias discursivas, entre elas o tempo e o espaço, sujeito esse admitido como um corpo sensível, que sofre as tensões provenientes do universo interoceptivo, representado pelas tensões internas (afeto, emoções) e as tensões provenientes do universo exteroceptivo, representado pelas sensações advindas do mundo natural que o permeia. Essas tensões consistem na intensidade, ligada aos afetos e emoções, e na extensidade, atrelada ao espaço-tempo no entorno do sujeito.

O corpo do sujeito toma uma posição, respondendo às tensões que incidem sobre ele, segundo um determinado nível de intensidade, impacto e força. Nos filmes em questão, vimos que as reações do ator do enunciado são manifestadas pelo modo como se comporta, incluindo suas expressões faciais, seus gestos, sua maneira de se mover pelo espaço cenográfico, além dos conteúdos veiculados. No tangente ao enunciator, as tensões provêm dos modos como manipula a câmara e do grau de impacto e celeridade inculcado nas ações do ator, além, é claro, do conteúdo tratado.

Em se tratando de textos sincréticos, como filmes, constituídos por diferentes tipos de linguagens, lançamos mão dos conceitos da Semiótica tensiva para a análise dos efeitos sonoros, de iluminação e daqueles atinentes à corporalidade do ator. Tais recursos, ao serem submetidos ao olhar do observador, isto é, dos espectadores, suscitam-lhes diferentes níveis de impacto e ritmo.

No segundo capítulo, buscamos descrever os recursos fílmicos e não específicos recorrentes no drama político e no documentário-verdade, sob o ponto de vista de alguns teóricos do cinema como Marcel Martins (2003), Sérgio Puccini (2007), Christian Metz (2012) e Carlos Lucena (2012). No entanto, tentamos explicar os efeitos de sentido suscitados por eles nos espectadores, segundo o ponto de vista da Semiótica narrativa e discursiva, apoiando-nos nos trabalhos de Yuri Lotman (1978), que embora tenha desenvolvido seus trabalhos sobre os elementos pertencentes à Sétima Arte pelo viés da Semiótica da cultura, atrelando a significação engendrada pela combinação dos recursos fílmicos e não específicos a referentes históricos e culturais localizados fora do texto, é um dos autores que mais se aproximam dos preceitos postulados pela Semiótica francesa, ao admitir que o efeito de sentido é gerado a partir da leitura e interpretação que os

espectadores fazem dos recursos fílmicos e não específicos, infirmando a ideia de que significados são inerentes às imagens, validado pela seguinte asserção feita pelo autor (LOTMAN, 1972, p. 53) “interpretamos a ampliação ou a redução das dimensões de um objeto no ‘écran’ (devido à mudança de plano) como um aumento ou uma diminuição da distância do objeto ao observador, isto é, espectador”.

Ao atingir o terceiro capítulo, lançamos mão dos recursos teóricos apresentados nos capítulos iniciais para efetuar a análise das cenas elencadas, com foco no conceito de *ethos*, na perspectiva da Semiótica francesa. Para a apreensão dos *ethé* dos enunciadores e atores do enunciado, valemo-nos tanto do percurso gerativo de sentido como de conceitos da Semiótica tensiva, visto que as imagens daquelas instâncias são produto de uma sensibilização decorrente das tensões geradas na relação intensidade e extensidade, concretizadas no nível discursivo pelo modo como os atores do enunciado agem, gesticulam, movem-se pelo espaço cenográfico. O modo de presença dos enunciadores é apreendido principalmente pela manipulação da câmara em determinados tipos de planos, ângulos, enquadramentos etc, assim como pelo tratamento dado ao plano de conteúdo.

Posterior à apreensão e análise dos *ethé* dos enunciadores e dos atores em cada obra fílmica, explicitaram-se convergências aspectuais e morais entre o *ethos* do enunciador e do ator do enunciado, no drama político *O último rei da Escócia*. No documentário-verdade *General Idi Amin Dada: um autorretrato* destacaram-se convergências aspectuais, no entanto, divergências morais entre os dois *ethé*, no documentário-verdade, *General Idi Amin Dada: um autorretrato*, uma vez que o enunciador revela-se avesso à figura pessoal e política de Idi Amin Dada, tentando infirmar a imagem eufórica que o ator constrói de si na instância das cenas. Subsequentemente, ambas as obras fílmicas foram cotejadas, predominando divergências aspectuais no que tange aos enunciadores, uma vez que o enunciador no drama político é um sujeito tônico, concentrado pela maneira brusca e rápida com que manipula a câmara, enquanto o enunciador no documentário é distendido e relaxado, por conduzir a câmara de forma lenta e suave. Contudo, convergem moralmente ao terem aversão pelo ator do enunciado, Idi Amin Dada, uma vez que no drama político o enunciador reforça a imagem que o próprio ator constrói de si na instância da cena, por meio da maneira brusca com que manipula a câmara e pela intensa utilização de recursos fílmicos, o que cria um efeito de sentido de ator concentrado, extático, explosivo, etc. Semelhantemente, o enunciador

apresenta-se como avesso ao ator no documentário, graças aos enquadramentos em primeiríssimo plano, no momento em que o ator fala sobre seus sonhos e presságio, reforçando a ideia de um presidente lunático, ou quando desvia o foco da câmara de Amin, enquadrando alguns ministros desatentos, enquanto ele se pronunciava seriamente, suscitando um efeito de sentido de menosprezo do enunciador pela figura política de Idi Amin. Quanto ao cotejo dos atores do enunciado, destacaram-se as divergências tanto aspectuais quanto morais.

No quarto capítulo discutimos os resultados da análise. No que tange ao drama político e ao documentário-verdade, observamos que as imagens dos enunciadores convergem com o estilo dos subgêneros. Depreende-se no drama político um enunciador extático, extasiado, devido à recorrência do primeiro e primeiríssimo plano, intensa movimentação de câmara e da alternância maciça entre os ângulos. No documentário-verdade, depreende-se um enunciador “racional”, mais relaxado, que converge com o estilo do subgênero marcado pelos planos médios e gerais, menos movimentação de câmara, além de alternância mínima entre ângulos. A aspectualização dos *ethé* dos atores também converge com os estilos dos subgêneros.

No que se refere ao enunciador no drama político, este consiste num sujeito entre intenso e tenso, afeito ao paroxismo passional, avesso à figura política de Idi Amin Dada, ao lhe reforçar a imagem de governante passional, extático e malevolente. Um rápido olhar a outros filmes da mesma direção confirmam uma preferência por aventuras baseadas em fatos verídicos, a exemplo de *O último rei da Escócia* (2006), *Tocando o vazio* (1993), o qual conta a história verídica e trágica de dois amigos que, escalando os Andes, sofrem um acidente em 1985; *A vida em um dia* (2011), consta de diversas pequenas tomadas da vida de pessoas comuns durante o período de 24 horas.

No documentário-verdade, o enunciador revela-se um sujeito também avesso à figura de Idi Amin Dada. O emprego de muitos *zoom in* e de outros movimentos de câmara sucitaram nos espectadores o efeito de sentido de um Idi Amin Dada lunático, fora de seu juízo normal, além de autoritário e nocivo aos direitos do homem e da nação.

A depreensão, nos dois filmes, de dois simulacros de sujeitos distintos, os enunciadores representados pelos cineastas e os atores do enunciado concretizados na figura do ator Idi Amin Dada, não consistiu numa tarefa fácil, pois o liame existente entre as duas dimensões é delgado, chegando a tomar a forma até mesmo de um espaço de

congruência de recursos fílmicos e não específicos que compõem tanto o *ethos* do enunciador, quanto o *ethos* do ator do enunciado.

De modo geral os *ethé* dos enunciadores e dos atores resultam de um *fazer* perceptivo dos observadores, representados pelos espectadores. No drama político o *ethos* do enunciador e o do ator do enunciado resultam de um olhar acelerado dos espectadores que, ao assistirem ao filme, interpretam bruscos movimentos de câmara, gerando intensa alternância de planos e ângulos. No que tange ao *ethos* do ator, a percepção acelerada dos recursos fílmicos suscita efeitos de sentido de aceleração, figurativizados por gestos bruscos, olhos esgazeados, andar tempestuoso, voz alterada, que denotam um efeito de sentido de identidade extática, colossal, da ordem do “mais do mais”. Enunciador e ator do enunciado são sujeitos imperfectivos, pois são ansiosos, impacientes, sempre em busca de algo que lhes falta. Em contrapartida, no documentário-verdade, o *ethos* do enunciador e o do ator do enunciado resultam de uma percepção desacelerada, representada pela ínfima movimentação de câmara, além da pouca alternância entre planos e ângulos, que afetam diretamente as ações do ator - distendidas, leves, relaxadas - suscitando um efeito de sentido de identidade distendida, calma, da ordem do “mais de menos”. Ambos, enunciador e ator do enunciado, mostram-se sujeitos da perfectividade, pois relaxados, distendidos e certos de que as conquistas virão sem ansiedade excessiva; configuram-se, portanto, como sujeitos da justa medida.

Por fim, acreditamos que este trabalho contribui com a produção do conhecimento em ao menos três aspectos. Primeiramente, trata-se de um estudo pioneiro do *ethos* de Idi Amin Dada, conforme destacamos pela verificação junto a plataformas fidedignas da Capes, Jstor e da Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, em que são encontrados somente artigos voltados à figura política de Idi Amin Dada, numa perspectiva histórica e cultural.

Numa segunda instância, acreditamos que a análise dos filmes, sobretudo do documentário-verdade, cuja narrativa é construída quase que inteiramente com base em falas do próprio Idi Amin Dada, como presidente e general do exército, possa subsidiar análises de cunho social de ditadores ou dirigentes arbitrários. Dessa maneira, parte-se de uma obra fílmica para análises futuras de quaisquer outras personagens, vinculadas à vida política e atreladas ao estereótipo mencionado. Harkot-de-La-Taille (2008) explica que a relevância social de se estudar as projeções identitárias de determinados grupos e classes

sociais está em conhecê-las de modo mais fidedigno a seu próprio ponto de vista, o que pode trazer subsídios para reflexões de diversas ordens.

Finalmente, do ponto de vista da reflexão teórica, o presente trabalho é também pioneiro em explorar o conceito de *ethos* construído pelo fazer discursivo de duas instâncias discursivas distintas, enunciador e ator do enunciado, dentro da visada da Semiótica discursiva e tensiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMOSSY, R. **Imagens de Si no Discurso**: a construção do *ethos*. 1.ed. São Paulo: Contexto, 2008, 205 p.

ARISTÓTELES. **Retórica das Paixões**. Prefácio Michel Meyer: introdução, notas e tradução do grego Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 73 p.

_____. **Ética à Nicômaco**. São Paulo: Atlas, 2009, 280 p.

_____. **Retórica**. Tradução de Edson Bini. 1.ed. São Paulo: Edipro, 2013, 272 p.

_____. **Rhétorique I-III**. Ed. E Trad. De M. Dafour. Paris: Les Belles Lettres, 1967/1973.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas: Papirus, 2012, 335 p.

AUMONT et al. **A Estética do Filme**. Tradução Marina Appenzeller. 9 ed. Campinas: Papirus, 2012, 304 p.

BAKHTIN, M. **Os gêneros do Discurso**. In: Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 277-326.

BARROS, D. L. P. **A comunicação humana**. In: José Luiz Fiorin. (Org.). **Introdução à Linguística: objetos teóricos**. 3 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2003, p. 25-53, v.1.

_____. **Teoria Semiótica do Texto**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2010, 96 p.

BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. Tradução Izidoro Blikstein. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012, 127 p.

BENVENISTE, É. **Problèmes de Linguistique Générale II**. 1. ed. Paris: Gallimard, 1974, 288 p.

_____. **Problemas de Linguística Geral II**. Tradução Eduardo Guimarães et al. 5.ed. Campinas: Pontes, 1989, 287 p.

_____. **Problemas de Linguísticas Geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5.ed. Campinas: Pontes, 2005, 381 p.

_____. **Problemas de Linguística Geral**. Tradução de Maria da Glória Novak, Luiza Neri. Revisão do Prof. Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Edusp, 1976, 387p. v.8.

BERTRAND, D. **Caminhos da Semiótica Literária**. Bauru: Edusc, 2003, 442 p.

DISCINI, N. C. **O Estilo nos Textos**. São Paulo: Contexto, 2009, 344 p.

DUCROT, O. **Le dire et le dit**. Paris: Editions de Minuit, 1984, 237 p.

EGGS, E. **Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna**. In: AMOSSY, R. (Org.) **Imagens de Si no Discurso: a construção do ethos**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 29-44.

FIORIN, J. L. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008, 186 p.

_____. *O éthos do enunciador*. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. (org.). **Razões e sensibilidades**: a semiótica em foco. Araraquara: Laboratório Editorial/ FCL/ UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. IBSN- 85-87361-45-7.

FONTANILLE, J. **Semiótica do Discurso**. Tradução Jean Cristtus Portela. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2011, 286 p.

FONTANILLE, J; ZILBERBERG, C. **Tensão e Significação**. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, 331 p.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 166-167.

GREIMAS, A. J. **Du sens**: Essais sémiotiques. Paris: Éditions du Seuil, 1970, 314 p.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008, 538 p.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões**. São Paulo: Ática, 1993, 294 p.

GUIRADO, N. C. **Um sistema semiótico sincrético**: a linguagem cinematográfica. São Paulo: FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), 2013, 302 p.

LOTMAN, Y. **Estética e Semiótica do Cinema**. Portugal: Estampa, 1978, 182 p.

LUCENA, L. C. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. São Paulo: Summus, 2012, 127 p.

MACHADO, A. **Pré cinemas & pós cinemas**. 6 ed. São Paulo: Saraiva, 2011, 303 p.

McNEILL, D. **Hand and mind: what gestures reveal about thought**. Chicago/London: University of Chicago Press, 1992, 29 p. 11p.

MAINGUENEAU, D. **Ethos discursivo**. (Org.) Ana Raquel Mota e Luciana Salgado. São Paulo: Contexto, 2008, 272 p.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução Paulo Nevez; revisão técnica Scheila Schwartzman. São Paulo: Brasiliense, 2003, 279 p.

MAZRUI, A. **Boxer Muhammad Ali and Soldier Idi Amin As International Political Symbols: The Bioeconomics of Sport and War**. Comparative Studies in Society and History, v. 19, n. 2, Michigan: The University of Michigan, 1977, p. 189-215.

METZ, C. **A Significação no cinema**. Tradução Jean Claude Bernardet. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, 293 p.

_____. **Cenas da Enunciação**. Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-

Silva (org.). 1 ed. Curitiba: Parábola, 2008, 184 p.

PIETROFORTE, A. V. S. **A análise do texto visual: a construção da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008, 104 p.

PLATH, S. **Diários de Sylvia Plath**. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Globo, 2004.

ZILBERBERG, C. **Elementos da Semiótica Tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, 299 p.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse, Alberto e Abel Nascimento Pena. 2. ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa: imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005, 305 p. Disponível em: <[http://copyfight.me/Acervo/livros/ARISTO%CC%81TELES.%20Reto%CC%81rica%20\(Imprensa%20Nacional\).pdf](http://copyfight.me/Acervo/livros/ARISTO%CC%81TELES.%20Reto%CC%81rica%20(Imprensa%20Nacional).pdf)> Acesso em 12 de abr. de 2012.

BARBISAN, L.B.; TEIXEIRA, M. T. **Polifonia: origem e evolução do conceito em Oswald**

DUCROT. Organon, UFRGS, Instituto de Letras: Porto Alegre, RS, v.16, n. 32 e 33, 2002. p.

161-182. Disponível em: <[file:/C:/Users/Usuario/Downloads/29792-115364-1-SM%20\(5\).pdf](file:/C:/Users/Usuario/Downloads/29792-115364-1-SM%20(5).pdf)> Acesso em: 12 de abr. de 2014.

BARROS, D. L. P. **Argumentação retórica e argumentação linguística. Linguasagem**. UFSCAR, São Carlos-SP, ed. 2, ISSN: 1983-6988, set. 2008. Disponível em <http://www.letas.ufscar.br/linguasagem/edicao02/02t_od.php>. Acesso em: 17 de abr. de 2014.

BEIVIDAS, W. **Semióticas sincréticas (o cinema). Posições**. São Paulo: FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2006. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/public/bevidas_semioticasincréticas.pdf> Acesso em: 22 de outubro de 2013.

BRITTO, P. G. **O cinema e a segunda realidade do espectador pela semiótica da cultura**. 3., In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 6 a 9 de set. de 2006, UNB-Brasília. **Resumos...** Brasília: UNB, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0040-1.pdf>> Acesso em: 19 de set. 2012.

DE-LA-TAILLE, E. H; **A construção ética e moral de si mesmo**. In: Maria Thereza Costa Coelho de Souza (org.). **Os sentidos de construção: o si mesmo e o mundo**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004 <http://scholar.google.com.br/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=q9cI uYA

[AA AJ&citation for view=q9cI uYAAAAJ:u-x6o8ySG0sC](#) > Acesso em: 22 de jul. de 2013.

DISCINI, N.C. **Para o estilo de um gênero**. Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso, v. 7, n 2. São Paulo: jul/dez, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732012000200006&script=sci_arttext> Acesso em: 18 de jun. de 2013.

_____. **Ator, Aspecto e Estilo**. Estudos Linguísticos XXXV. São Paulo. 2006, p. 1544-

1553. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/883.pdf>> Acesso em: 12 de jun. de 2013.

JUNIOR, M.A. **Origem da Retórica e formação do sistema retórico**. In: ARISTÓTELES. **Retórica**. 2. ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa: imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005, 305 p. Disponível em: <[http://copyfight.me/Acervo/livros/ARISTO%CC%81TELES.%20Reto%CC%81rica%20\(Imprensa%20Nacional\).pdf](http://copyfight.me/Acervo/livros/ARISTO%CC%81TELES.%20Reto%CC%81rica%20(Imprensa%20Nacional).pdf)> Acesso em 12 de abr. de 2012.

NOGUEIRA, L. **Manuais de Cinema II: gêneros cinematográficos**. Livros LabCom, 2010, 157 p. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf> Acesso em: 17 de set. de 2012.

PAULO, D. S. **Bakhtin, Robert Stam e uma proposta de pensamento dialógico para os estudos cinematográficos**. XIV Colóquio Bakhtiniano, Bakhtin e Cinema: as contribuições de Robert Stam. UFSCAR, São Carlos, 2009. Disponível em <<http://www.versaobeta.ufscar.br/index.php/vb/article/viewFile/70/23>>. Acesso em: 20 de jan. de 2014

PEREIRA, A.C. **O gesto das mãos e a referenciação**: investigação de processos cognitivos na produção oral. Belo Horizonte, 2010. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/poslin/defesas/1286D.pdf>> Acesso em: 19 de out. de 2012.

SOARES, S. J. P. **Documentário e Roteiro de Cinema**: da pré-produção à pós-produção, 2007, 250 f. Tese (doutorado)_ Instituto de Artes, Unicamp, São Paulo, 2007. Disponível em
<http://www.renatodelmanto.com.br/casper/Roteiro_de_Documentario_SergioJosePuccini_Unicamp.pdf>. Acesso em: 20 de jul. de 2013.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS:

A Saída dos Operários da Fábrica. Direção: Louis Lumière. França, 1895, (1 min.)

General Idi Amin Dada: Auto Portrait. Tradução: **General Idi Amin Dada:** um auto-retrato. Direção: Barbet Schroeder. Roteiro: Barbet Schroeder. Uganda, Kampala: Figaro Films; Mara Films e outros. 1974. 1 DVD, (90 min).

The Birth of a Nation. Tradução: **O Nascimento de uma Nação.** Direção: D.W. Griffith. Elenco: Lilian Gisen, Mae Marsh, Henry B. Walthall. Estados Unidos: P&B, 1915, (190 min.)

The Last King of Scotland. Tradução: **O Último Rei da Escócia.** Direção: Kevin MacDonald. Produção: Charles Steel. Roteiro: Jeremy Brock; Peter Morgan. Estados Unidos: Cowboy Films; DNA films; film for international, 2006. 1 DVD (82 min).