



Programa de Pós-Graduação em  
**LINGUÍSTICA**

---

***THE TURNING POINT: O GÊNERO DISCURSIVO  
VIDEOANIMAÇÃO SOB A PERSPECTIVA DIALÓGICA  
BAKHTINIANA***

São Carlos  
2025



KLEISSIELY DE CASTRO

***THE TURNING POINT: O GÊNERO DISCURSIVO VIDEOANIMAÇÃO SOB A  
PERSPECTIVA DIALÓGICA BAKHTINIANA***

Dissertação de mestrado apresentada à banca para defesa no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Vinício de Carvalho Maciel

São Carlos - SP  
2025



# UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Linguística

---

## Folha de Aprovação

---


Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Kleissiely de Castro, realizada em 25/07/2025.


### Comissão Julgadora:


Prof. Dr. Lucas Vinicio de Carvalho Maciel (UFSCar)

Profa. Dra. Tacicleide Dantas Vieira (IFRN)

Profa. Dra. Helena Maria Ferreira (UFLA)

Documento assinado digitalmente  
 **LUCAS VINICIO DE CARVALHO MACIEL**  
Data: 14/08/2025 13:48:25-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Documento assinado digitalmente  
 **TACICLEIDE DANTAS VIEIRA**  
Data: 14/08/2025 16:24:12-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Documento assinado digitalmente  
 **HELENA MARIA FERREIRA**  
Data: 14/08/2025 16:38:24-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística.

## FICHA CATALOGRÁFICA

Castro, Kleissiely de

The Turning Point: o gênero discursivo videoanimação sob a perspectiva dialógica bakhtiniana / Kleissiely de Castro -- 2025.  
77f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Lucas Vinício de Carvalho Maciel

Banca Examinadora: Tacicleide Dantas Vieira, Helena Maria Ferreira

Bibliografia

1. Gêneros discursivos. 2. Verbo-visualidade. 3. Videoanimação. I. Castro, Kleissiely de. II. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Martha Regina de Castro e Marcio Barbosa Ferreira, pelo apoio e amor incondicionais. Graças ao sacrifício de vocês, serei a primeira mestra da família. Obrigada por tudo!

À minha avó, Terezinha Alvarenga de Castro, por ser minha maior inspiração e por sempre acreditar no poder transformador do conhecimento.

Ao meu parceiro de vida, Leonardo Braz, pelo acolhimento e pelo apoio constante que me permitiram desenvolver esta pesquisa com a tranquilidade necessária. Obrigada por sempre ser meu ombro amigo!

Ao professor Dr. Lucas Vinício de Carvalho Maciel, pela paciência e pela orientação sempre muito presente durante esta longa jornada. Sempre vou agradecer (e me gabar) pela sorte de ter encontrado uma pessoa tão compreensiva, atenciosa e acolhedora para chamar de orientador. Você é uma raridade no meio acadêmico! Sou profundamente grata por seu apoio e por sua confiança.

À professora Dra. Tacicleide Dantas Vieira, pelas contribuições e pela leitura atenciosa da minha pesquisa. Foi uma alegria e um prazer imenso conhecer uma profissional tão amável e dedicada quanto você. Jamais esquecerei da maneira como você me tranquilizou e me acolheu durante a minha qualificação. Muito obrigada!

Ao professor Dr. Marco Antonio Villarta-Neder, pessoa por quem cultivo, desde a época da graduação, profundo respeito e admiração. Eu realmente nunca conheci alguém que amasse e se dedicasse tanto a estudar o pensamento bakhtiniano quanto você. Foi um privilégio tê-lo como um dos membros da minha banca.

À professora Dra. Helena Maria Ferreira, a quem carinhosamente chamo de “mãe acadêmica”. Você foi uma das primeiras pessoas a ver potencial em mim e a acreditar que eu poderia chegar longe. Admiro-te e sou profundamente grata por você fazer parte de mais um momento tão importante na minha jornada acadêmica.

Aos professores Dr. Nathan Bastos de Souza e Dr. Luiz André Neves de Brito, por gentilmente terem aceito o convite para constituir a minha banca como membros suplentes.

Ao meu professor e amigo Luís Medeiros, por nutrir em mim, desde o Ensino Médio, o amor e a admiração pela área da educação.

Aos meus queridos amigos, Ana Carolina, Iruam Candido e Guilherme Melo, pelas risadas e pelo acalento nos momentos difíceis. A amizade de vocês torna os dias mais leves e as conquistas ainda mais significativas.

Ao grupo de estudos e pesquisa Textualiza (Textualidades em Gêneros Multissemióticos e Formação de Professores de Língua Portuguesa), pelo diálogo e pelas valiosas contribuições oferecidas ao longo de nossos encontros.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela bolsa que me permitiu desenvolver esta pesquisa com a qualidade e a seriedade necessárias.

A todos que, direta ou indiretamente me ajudaram a chegar até aqui, muito obrigada!

A neutralidade frente ao mundo, frente ao histórico, frente aos valores, reflete apenas o medo que se tem de revelar o compromisso. Este medo quase sempre resulta de um “compromisso” contra os homens, contra sua humanização, por parte dos que se dizem neutros. Estão “comprometidos” consigo mesmos, com seus interesses ou com os interesses dos grupos aos quais pertencem. E como este não é um compromisso verdadeiro, assumem a neutralidade impossível.

(Paulo Freire, 2024, p. 22-23)

## RESUMO

Videoanimações têm se tornado objeto de estudo de pesquisadores interessados em investigar seu potencial educacional, semiótico e discursivo (Ferreira; Dias; Villarta-Neder, 2019; Vieira, 2008; Ferreira; Almeida, 2018; Barbosa Júnior, 2019; Dias, 2022; Silva; Ferreira, 2024). No âmbito dessas pesquisas, este trabalho tem como objetivo analisar a videoanimação *The Turning Point* (2020), de Steve Cutts, sob a perspectiva dialógica bakhtiniana, o que será feito a partir dos elementos constitutivos do enunciado (Bakhtin, 2016) e da relação verbo-visual (Brait, 2009, 2013, 2022). Para tanto, assumimos a videoanimação como um gênero discursivo, uma vez que se trata de enunciado concreto que se define em condições específicas de comunicação. A seleção da videoanimação justifica-se pela sua abordagem provocativa e reflexiva sobre as crises ambientais e sociais contemporâneas e seus desdobramentos éticos e morais. A fundamentação teórico-metodológica de base é a perspectiva dialógica, advinda de Bakhtin e o Círculo (Volóchinov, 2017; Bakhtin, 2016, 2017a, 2017b). Por meio dela, investigamos de que forma o gênero discursivo videoanimação mobiliza a relação verbo-visual para refletir e refratar aspectos da realidade. Defendemos que verbo-visualidade não deve ser entendida como uma combinação arbitrária do verbal com o visual, mas como um projeto semiótico, discursivo e ideológico que envolve o interlocutor em um processo ativo e responsivo de constituição de sentidos. Acreditamos que investigar a complexidade dos enunciados contemporâneos, marcados pela relação verbo-visual, permite uma compreensão mais aprofundada acerca de como se dá a interação humana no contexto das mídias digitais. Assim, constatamos que a análise desse gênero por viés dialógico permite lê-lo e interpretá-lo enquanto um enunciado que transcende o âmbito do entretenimento e se estabelece como um meio de intervenção crítica na sociedade. Entendemos que a condição verbo-visual da linguagem não apenas amplia as possibilidades expressivas do enunciado, mas também reflete um compromisso ético com questões contemporâneas, uma vez que atua na intersecção entre linguagem, ideologia e estética. A análise de *The Turning Point* nos permitiu compreender que a articulação entre as dimensões verbal e imagética potencializa o processo de constituição de sentidos, uma vez que ultrapassa a materialidade verbal e demanda do leitor uma postura responsiva. Diante disso, esperamos, com esta pesquisa, contribuir com discussões que evidenciem que os enunciados, manifestados em suas formas típicas, devem ser considerados em sua realização única no evento da vida.

**Palavras-chave:** The Turning Point; gêneros discursivos; enunciado; verbo-visualidade; videoanimação.

## ABSTRACT

Video animations have become the object of study for researchers interested in investigating their educational, semiotic and discursive potential (Ferreira; Dias; Villarta-Neder, 2019; Vieira, 2008; Ferreira; Almeida, 2018; Barbosa Júnior, 2019; Dias, 2022; Silva; Ferreira, 2024). As part of this research, this work aims to analyze the video animation *The Turning Point* (2020), by Steve Cutts, from a Bakhtinian dialogical perspective, based on the constitutive elements of the utterance (Bakhtin, 2016), and the verb-visual relationship (Brait, 2009, 2013, 2022). To this end, we assume that video animation is a discursive genre, since it is a concrete utterance that is defined in specific communication conditions. The selection of the video animation is justified by its provocative and reflective approach to contemporary environmental and social crises and their ethical and moral consequences. The basic theoretical-methodological foundation is the dialogical perspective, derived from Bakhtin and the Circle (Volóchinov, 2017; Bakhtin, 2016, 2017a, 2017b). Through it, we investigate how the discursive genre video animation mobilizes the verb-visual relationship to reflect and refract aspects of reality. We argue that verbo-visibility should not be understood as an arbitrary combination of the verbal and the visual, but rather a semiotic, discursive and ideological project that involves the interlocutor in an active and responsive process of constituting meanings. We believe that investigating the complexity of contemporary utterances, marked by the verb-visual relationship, allows for a deeper understanding of how human interaction takes place in the context of digital media. Thus, we find that analyzing this genre through a dialogical lens allows us to read and interpret it as a statement that transcends the realm of entertainment and establishes itself as a means of critical intervention in society. We understand that the verbal-visual condition of language not only expands the expressive possibilities of the statement, but also reflects an ethical commitment to contemporary issues, since it acts at the intersection between language, ideology, and aesthetics. The analysis of *The Turning Point* allowed us to understand that the articulation between the verbal and imagery dimensions enhances the process of meaning constitution, since it goes beyond verbal materiality and demands a responsive stance from the reader. Given this, we hope that this research will contribute to discussions that highlight those utterances, manifested in their typical forms, should be considered in their unique realization in the event of life.

**Keywords:** The Turning Point; discursive genres; utterance; verbo-visibility; video animation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Resíduo sendo depositado no mar.....	50
Figura 2 – Humano morto devido à poluição.....	50
Figura 3 – Humanos em meio ao lixo.....	50
Figura 4 – Personagens fugindo das máquinas .....	50
Figura 5 – Informações gerais sobre a videoanimação .....	52
Figura 6 – Movimento progressivo da câmera .....	53
Figura 7 – Personagens engasgando com garrafas plásticas jogadas no mar .....	54
Figura 8 – Personagens trabalhando no escritório .....	55
Figura 9 – Personagens fazendo compras no supermercado .....	55
Figura 10 – Máquinas invadindo as florestas .....	56
Figura 11 – Mar poluído.....	56
Figura 12 – Calota polar derretendo .....	56
Figura 13 – Personagens fugindo das máquinas .....	56
Figura 14 – Espécie humana em exibição no museu .....	56
Figura 15 – Letra e tradução da música The Turning Point, de Wantaways.....	58
Figura 16 – Don't walk .....	60
Figura 17 – Buy .....	60
Figura 18 – Cartaz de Procura-se .....	61
Figura 19 – Referência ao Starbucks.....	63
Figura 20 – Referência a redes de fast food .....	63
Figura 21 – Referência à Coca-Cola.....	63
Figura 22 – Referência à Walmart .....	63
Figura 23 – Alusão à Ariel, princesa da Disney.....	64
Figura 24 – Trabalhadores na fábrica sendo observados pelo chefe .....	65
Figura 25 – Empresários comemorando o aumento dos lucros.....	65
Figura 26 – Personagem assustado com a notícia que vê na televisão .....	66
Figura 27 – Notícia mostrando que o fim dos humanos está próximo .....	67
Figura 28 – Comentário descredibilizando a veracidade da notícia.....	67
Figura 29 – Manifestação pela defesa do planeta.....	68
Figura 30 – Manifestante discutindo com a polícia.....	68
Figura 31 – Crítica do autor ao acúmulo de lixo produzido.....	69
Figura 32 – Planeta sendo encoberto por garrafas plásticas.....	69
Figura 33 – Transição de cenas.....	70
Figura 34 – Mudança de cenários.....	71

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	12
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO</b>	15
2.1 CONCEPÇÃO DE LINGUAGEM NA PERSPECTIVA BAKHTINIANA	15
2.2 VIDEOANIMAÇÃO E(M) NARRATIVA DIALÓGICA	19
2.3 STEVE CUTTS: AUTOR-CRIADOR	22
2.4 A NOÇÃO BAKHTINIANA DE GÊNEROS DO DISCURSO E OS SEUS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS	26
2.4.1 Conteúdo temático	30
2.4.2 Construção composicional	32
2.4.3 Estilo	36
2.5 VIDEOANIMAÇÃO: ENUNCIADO VERBO-VISUAL	39
<b>3 CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS</b>	43
<b>4 ANÁLISE PROPOSTA</b>	48
4.1 ANÁLISE DE VIDEOANIMAÇÃO SOB A PERSPECTIVA DIALÓGICA BAKHTINIANA	48
<i>Enunciado e conteúdo temático</i>	48
<i>Dialogicidade e construção composicional</i>	52
<i>Ideologia e estilo</i>	59
<i>(Con)Sequências: o ponto de virada</i>	69
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	73
<b>REFERÊNCIAS</b>	75

## 1 INTRODUÇÃO

Videoanimações, enquanto produções verbo-visuais, têm se consolidado como importantes manifestações artísticas e culturais no cenário contemporâneo, uma vez que possibilitam o diálogo entre diferentes dimensões da linguagem e permitem aos sujeitos construir a realidade social sob perspectivas diversas. Na condição de gênero discursivo, tais produções combinam tema, forma e estilo de modos variados, a depender do propósito enunciativo da obra, com o intuito de instigar o telespectador a dialogar criticamente com a sociedade ao seu redor.

Nesse sentido, a justificativa para o desenvolvimento desta pesquisa busca respaldo na necessidade de ampliar e aprofundar os estudos sobre o gênero discursivo videoanimação, experimentando uma abordagem analítica ainda pouco utilizada na investigação desse material cinematográfico: a perspectiva dialógica bakhtiniana. Por meio desta, propomo-nos a investigar esse gênero por um viés semiótico-ideológico, no qual o sentido do enunciado é sempre constituído na relação com outros enunciados, passados e futuros.

A literatura recente tem se dedicado a explorar o potencial semiótico do gênero discursivo videoanimação (Ferreira; Dias; Villarta-Neder, 2019; Vieira, 2008; Ferreira; Almeida, 2018; Barbosa Júnior, 2019; Dias, 2022; Silva; Ferreira, 2024), sobretudo no contexto da sala de aula. Distintos aportes teórico-metodológicos têm sido utilizados para analisar essas produções: a Teoria dos Multiletramentos, a Semiótica Social, a Gramática do Design Visual, a Arquitetura Multimodal etc. Apesar de cada teoria possuir suas particularidades, todas atuam com um propósito em comum: entender como distintas linguagens – verbal, imagética, gestual, espacial etc. – se articulam no processo de constituição de sentidos. Entretanto, diferentemente das pesquisas mencionadas, não buscamos nesta pesquisa pensar no gênero didaticamente, mas sim em seu uso social.

Desse modo, a análise de videoanimações, à luz do pensamento bakhtiniano, se insere em um campo de estudos que busca entender como a linguagem, em suas diversas formas de manifestação, veicula discursos e ideologias em determinado contexto, com determinado propósito comunicativo. A fundamentação que orienta essa proposta teórico-metodológica é a perspectiva dialógica, advinda de Bakhtin e o Círculo (Volóchinov, 2017; Bakhtin, 2016, 2017a, 2017b). Por meio dela, realizamos a

análise do gênero a partir dos elementos constitutivos do enunciado, considerando a videoanimação como um enunciado real definido em condições específicas de comunicação.

No que diz respeito à condução metodológica, destacamos, a seguir nossas questões de pesquisa. Como questão geral, temos: à luz da perspectiva bakhtiniana, como o gênero discursivo videoanimação, mais especificamente o enunciado *The Turning Point*, se configura semiótica-ideologicamente? Como questões específicas, elegemos os seguintes questionamentos: a) como o projeto discursivo do autor se realiza em termos de conteúdo temático materializado na verbo-visualidade?; b) de que maneira a forma composicional é articulada para a consecução desse projeto discursivo?; c) como o estilo se efetiva nesse enunciado verbo-visual?

A partir dessas questões, delineamos nossos objetivos, por meio dos quais perscrutamos responder às nossas indagações. É nosso objetivo geral: analisar, a partir da perspectiva dialógica bakhtiniana, como a videoanimação *The Turning Point* (2020)<sup>1</sup>, de Steve Cutts, se configura semiótica-ideologicamente, considerando os elementos constitutivos do enunciado e a relação verbo-visual. A seleção dessa videoanimação justifica-se pela sua abordagem provocativa e reflexiva sobre as crises social e ambiental contemporâneas e seus desdobramentos éticos e morais. São nossos objetivos específicos: a) analisar de que forma o conteúdo temático se concretiza na relação entre elementos verbais e visuais, considerando o projeto discursivo do autor; b) examinar como a organização composicional do texto contribui para a efetivação do projeto de dizer do enunciador; c) investigar como o estilo se constitui dialogicamente nesse enunciado verbo-visual, em que se entrelaçam diferentes linguagens no processo de constituição de sentidos.

Com o intuito de situar o leitor, organizamos nossas discussões da seguinte maneira, a saber: primeiramente, apresentamos a concepção de linguagem na perspectiva bakhtiniana (Bakhtin, 2016; Volóchinov, 2017). Em seguida, fazemos a explanação teórica do gênero videoanimação, mostrando como ele pode reverberar questões sociais amplas em dado contexto. Depois, falamos sobre Steve Cutts, autor da videoanimação analisada, com base no conceito de autor-criador (Bakhtin, 2014). Adiante, abordamos a noção bakhtiniana de gêneros discursivos e suas

---

<sup>1</sup> A videoanimação de Cutts pode ser acessada pelo *link* <https://www.youtube.com/watch?v=p7LDk4D3Q3U>. Recomendamos que o leitor a assista antes de iniciar a leitura do referencial teórico do trabalho.

características constitutivas (Bakhtin, 2016; Aumont; Marie, 2003; Maciel, 2008, 2015, 2022). A partir disso, na sequência, tratamos das dimensões verbal e visual da linguagem com base na noção de verbo-visualidade (Brait, 2009, 2013, 2022). Posteriormente, temos a seção de caminhos metodológicos, na qual mostramos os pressupostos, as noções e os construtos teóricos que o orientam nosso estudo (Volóchinov, 2017; Bakhtin, 2011, 2014, 2017a, 2017b). Após isso, apresentamos nossa análise de videoanimação sob a perspectiva ideológica bakhtiniana. Na última seção, expomos nossas considerações finais, sintetizando as discussões desenvolvidas ao longo de nosso enunciado.

À luz do exposto, passemos às discussões que sustentam o referencial teórico da presente pesquisa.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

Nosso referencial teórico está assentado, sobretudo, nas discussões desenvolvidas por Bakhtin e o Círculo, que passamos a detalhar a seguir.

### 2.1 CONCEPÇÃO DE LINGUAGEM NA PERSPECTIVA BAKHTINIANA

Na vida em sociedade, a interação entre os sujeitos se dá por meio de palavras, gestos, imagens, isto é, por meio da linguagem. Para Bakhtin e o Círculo<sup>2</sup>, o homem só fala ou escreve com o intuito de se comunicar com o outro. Desse modo, a palavra de um homem é sempre orientada para alguém, pois “o falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva” (Bakhtin, 2016, p. 29).

Ao falar ou escrever, mesmo que não possamos identificar com precisão nosso interlocutor, imaginamos um determinado perfil de leitor ou ouvinte. Desse modo, a linguagem é sempre orientada para um interlocutor, como salienta Volóchinov (2017, p. 205, grifos do autor) ao destacar a importância da orientação da palavra a um sujeito:

Em sua essência, a *palavra é um ato bilateral*. Ela é determinada tanto por aquele *de quem* ela procede quanto por aquele *para quem* se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente o *produto das inter-relações do falante com o ouvinte*. Toda palavra serve de expressão ao “um” em relação ao “outro”. Na palavra, eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor. A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor.

Assim sendo, vemos que os sujeitos são constituídos na sua relação com outros sujeitos, e nessa relação a linguagem desempenha um papel primordial. De acordo com Volóchinov (2017, p. 181), “a palavra está presente em todo ato de compreensão e todo ato de interpretação”. Logo, para compreender a interação entre os sujeitos, não é suficiente apenas entender o significado das palavras que eles

---

<sup>2</sup> Há diferentes nomenclaturas utilizadas para se referir ao conjunto de obras produzidas pelos intelectuais que compõem o Círculo. Embora todas reconheçam a existência e a importância dos integrantes do grupo, optamos pelo uso da expressão “Bakhtin e o Círculo” por alinhar-se de forma mais precisa ao foco desta pesquisa, a qual está centrada na noção de gêneros discursivos, discutida minuciosamente por Bakhtin (2016) em sua obra *Os gêneros do discurso*. Além disso, é um termo comumente utilizado por pesquisadores no Brasil.

utilizam; é necessário conhecer quem são esses sujeitos e as razões que os levam a se expressar de determinada maneira. Sendo sujeitos inseridos em um contexto histórico específico, eles são moldados pelas ideologias, discursos e debates que permeiam o mundo em que vivem.

Segundo Volóchinov (2017, p. 99, grifo do autor), “A palavra é o *medium* mais apurado e sensível da comunicação social”. No processo de compreensão de outras linguagens (visuais, gestuais, sonoras etc.), sempre recorreremos à linguagem verbal, a qual desempenha um papel fundamental na mediação e compreensão dessas diferentes formas de linguagem. Para Volóchinov (2017, p. 100-101),

A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de qualquer fenômeno ideológico (de um quadro, música, rito, ato) não podem ser realizados sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica, isto é, todos os outros signos não verbais são envolvidos pelo universo verbal, emergem nele e não podem ser nem isolados, nem completamente separados.

Conforme explica Volóchinov (2017), qualquer signo linguístico carrega ideologia. Para o autor: “Onde há signo há também ideologia. *Tudo o que é ideológico possui uma significação signica*” (Volóchinov, 2017, p. 93, grifos do autor). Quer seja manifestada por meio de textos orais ou escritos, quer seja exteriorizada por meio de imagens, gestos e de outras maneiras, quer esteja em nossa consciência, a ideologia sempre depende dos signos para ser expressa. Por isso, a ideologia é fruto dos conhecimentos, opiniões e crenças dos sujeitos, os quais se constituem – ideologicamente – nas relações com outros sujeitos. Enquanto signos, as palavras e os textos que lemos e ouvimos têm origem em um sujeito específico, mas esse sujeito é alguém inserido e influenciado pelas ideologias de certo meio social. Conseqüentemente, os signos linguísticos carregam a marca ideológica de quem os produziu e também daqueles que o influenciaram em sua produção.

Isso demonstra que a escolha, aparentemente “simples”, das palavras não se baseia apenas em critérios linguísticos, mas também em fatores sociais e ideológicos. Como destaca Volóchinov (2017, p. 113), “[...] assim como Janus, qualquer signo ideológico tem duas faces. Qualquer xingamento vivo pode se tornar um elogio, qualquer verdade viva deve inevitavelmente soar para muitos como uma grande mentira”. Logo, ao escolhermos nossas palavras, precisamos ter a consciência de que

são signos carregados de ideologia, que expressam nossas crenças e serão recebidos por sujeitos que também possuem suas próprias ideologias.

Mesmo que o objeto de atenção principal da concepção bakhtiniana seja a linguagem realizada por meio de palavras, na modalidade oral ou na modalidade escrita, isto é, a linguagem verbal, todas as formas possíveis de comunicação são consideradas linguagens. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Volóchinov (2017, p. 97-98, grifo nosso) se refere à materialidade do signo em geral e não somente do signo verbal, como se vê na seguinte passagem:

A consciência se forma e se realiza no material sógnico criado no processo da comunicação social de uma coletividade organizada. A consciência individual se nutre dos signos, cresce a partir deles, reflete em si a sua lógica e as suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação sógnica de uma coletividade. Se privarmos a consciência de seu conteúdo sógnico ideológico, não sobrarão absolutamente nada dela. A consciência apenas pode alojar-se em uma *imagem, palavra, gesto significante etc.* Fora desse material resta um ato fisiológico puro, não iluminado pela consciência, isto é, não iluminado nem interpretado pelos signos.

Ao ler um texto, ao ouvir uma fala, ao ver um quadro ou ao assistir a um vídeo, as ideologias expressas nesses enunciados adentram nossa consciência e se incorporam ao nosso discurso interior. Desse modo, a consciência só pode se manifestar quando associada a um material sógnico (tais como palavras, gestos, imagens, símbolos, músicas, cores etc.) que permita sua compreensão. Sem os signos, não há consciência como a conhecemos, apenas respostas fisiológicas desprovidas de sentido. Ainda fazendo alusão a outros signos além da palavra, o autor pontua:

[...] quando a consciência é utilizada em um enunciado finalizado, a sua orientação social adquire uma direção para a situação social mais próxima da fala e, acima de tudo, aos interlocutores concretos. [...] *A consciência é uma ficção fora da objetificação, fora da encarnação em um material determinado* (o material do gesto, da palavra interior, do grito). [...] Todavia, a consciência como uma expressão material organizada (no material ideológico da palavra, do signo, do desenho, das tintas, do som musical etc.) é um fato objetivo e uma enorme força social (Volóchinov, 2017, p. 211-212, grifos do autor).

Nesse viés, a consciência, para se tornar significativa, precisa se concretizar em um enunciado, direcionada a uma situação social específica e a interlocutores reais. Fora desse processo de materialização, a consciência permanece como uma abstração, sem objetividade ou impacto social. É por isso que, para Volóchinov (2017),

a ideologia tem caráter sógnico também no interior da consciência. Ao falar ou produzir textos, não somos capazes de ser completamente neutros ou imparciais; a própria decisão de falar ou escrever ou, até mesmo, de permanecer em silêncio já expressa e demarca nossa posição ideológica, uma vez que tais escolhas são, por si mesmas, carregadas de ideologia(s).

Nessa direção, vemos que a concepção de comunicação bakhtiniana é discursiva, o que significa que seja por meio do uso exclusivo da linguagem verbal, seja com o auxílio de elementos extraverbais, a interação humana é inevitavelmente marcada por questões sociais e históricas, isto é, por questões de natureza discursiva. Assim, “a língua no processo de sua realização prática não pode ser separada do seu conteúdo ideológico ou cotidiano” (Volóchinov, 2017, 181). Os sujeitos utilizam a linguagem na interação com outros sujeitos de uma dada posição social e ideológica; tais sujeitos também ocupam certos lugares sociais e ideológicos.

Para Bakhtin (2016, p. 48), “as palavras não são de ninguém, em si mesmas nada valorizam, mas podem abastecer qualquer falante e os juízos de valor mais diversos e diametralmente opostos dos falantes”. Portanto, a natureza da linguagem nunca é neutra, pois é por meio dela que veiculamos nossos valores, opiniões e posicionamentos ideológicos, que serão recebidos e interpretados por outros sujeitos conforme seus próprios valores, crenças e posicionamentos ideológicos.

Desse modo, a linguagem coloca em relação sujeitos marcados por suas respectivas ideologias. Conforme explicita Volóchinov (2017, p. 113), “[...] várias classes podem utilizar a mesma língua. Em decorrência disso, em todo signo ideológico cruzam-se ênfases multidirecionais. O signo transforma-se no palco da luta de classes”. Assim, a linguagem só se manifesta nos usos que os homens fazem dela e, ao desconsiderar quem são esses homens e os motivos que os levam a se expressar de determinada forma, pouco se contribui para a compreensão da própria língua.

Em suma, “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (Bakhtin, 2016, p. 16-17). Diante disso, vê-se que a linguagem não surge do falante, mas deriva dos sujeitos com os quais ele interage. Mesmo que o falante empregue a língua de maneira pessoal, suas inovações estão fundamentadas nas normas linguísticas compartilhadas pela sua comunidade de fala e necessitam do reconhecimento e da aceitação dessa comunidade. Logo, a linguagem que receber

do outro já está carregada de valores ideológicos e isso influencia necessariamente o falante.

Com base nessa concepção linguagem, na próxima seção discutimos sobre o gênero discursivo videoanimação em uma perspectiva dialógica, entendendo-o enquanto um enunciado concreto, constituído em relação direta com a sociedade e os sujeitos envolvidos no processo de interação discursiva.

## 2.2 VIDEOANIMAÇÃO E(M) NARRATIVA DIALÓGICA

Videoanimações têm se tornado objeto de estudo de pesquisadores interessados em investigar seu potencial educacional, semiótico e discursivo (Ferreira; Dias; Villarta-Neder, 2019; Vieira, 2008; Ferreira; Almeida, 2018; Barbosa Júnior, 2019; Dias, 2022; Silva; Ferreira, 2024). Há distintas nomenclaturas utilizadas para denominá-las – animação, filme de animação, cinema de animação, animação educacional, desenho animado, entre outras –, as quais são empregadas de acordo com a finalidade da pesquisa e o referencial teórico de cada autor. Todos esses termos são utilizados, em geral, para designar um mesmo recurso, o qual congrega, em uma relação indissociável, palavra, imagem, sonoridade e movimento.

Nesta dissertação optamos pelo uso da terminologia videoanimação por entender que ela evidencia a “relação entre a técnica de dar movimento a desenhos e pinturas empregando múltiplas linguagens (verbal, visual, sonora, gestual etc.) e a difusão propiciada pelo vídeo em diferentes mídias (cinema, televisão, computador etc.)” (Dias, 2022, p. 72). Logo, a junção das palavras que a constituem – vídeo e animação – evidencia seu caráter multifacetado, dado que integra elementos semióticos distintos em prol da criação de um material artístico e estético.

Nesse viés, observamos que as videoanimações operam a partir da “organização de imagens animadas por meio de técnicas cinematográficas que são transmitidas utilizando mídias” (Dias, 2022, p. 71). Podem, desse modo, capturar aspectos da realidade registrando a relação intrínseca entre a arte e a vida.

Vale destacar que a prática de registro da realidade por desenhos não é algo recente:

[...] desde a época das cavernas, é possível ver animais pintados com várias patas, o que indica uma tentativa de transpor para o desenho a ideia de movimento que os seres humanos viam no mundo real. Na Antiguidade já

havia a chamada “história figurada”, cuja base é o desenvolvimento de ações quadro a quadro, que pode ser considerado os primórdios da história em quadrinhos (Dias, 2022, p. 73).

Nesse sentido, entendemos que as narrativas materializadas nas videoanimações funcionam como forma de expressão semiótica e ideológica ao passo que possibilitam a criação de mundos imaginários que exploram as interações humanas e estimulam a reflexão crítica.

Ferreira, Dias e Villarta-Neder (2019, p. 13), em obra coletiva que trata sobre videoanimações, frisam que “o que vemos numa tela é uma extensão do que vemos no mundo, como cenas. Olhamos uns para os outros como signos imagéticos, sonoros, corporificando memórias, expectativas, compreensões, esperanças, frustrações”. É dessa combinação de signos que surge a magia da videoanimação, tal qual defende Vieira (2008, p. 59) ao assegurar que:

A narrativa de uma animação se torna divertida justamente porque é toda construída com a linguagem simbólica da mágica. Em cinco minutos de filme, o personagem pode estar em várias partes do mundo, pode voar, pode se desintegrar e se reconstruir. A transformação faz parte dessa magia. É realmente o mundo por excelência onde tudo é possível.

A plasticidade espaço-temporal e a linguagem simbólica das videoanimações são características que, embora se manifestem de diferentes maneiras em cada produção, preservam regularidades temáticas, estilísticas e composicionais que conferem forma e sentido ao enunciado. À vista disso, assumimos a videoanimação como um gênero discursivo, uma vez que é um enunciado que se define em condições específicas de comunicação. Dito de outra forma, trata-se de um enunciado real, materializado em condições sociais e discursivas definidas e concretizado na forma de um gênero discursivo. Logo, faremos uso desse termo para nos referir às produções em vídeo que por meio de técnicas e recursos de animação constroem uma narrativa com temática, composição e estilo específicos.

De acordo com Silva e Ferreira (2024, p. 75-76), o gênero discursivo videoanimação “pode ser caracterizado como um gênero complexo que possui inúmeros recursos e signos que possibilitam aos produtores mobilizarem seus interlocutores por meio de escolhas semióticas que apresentam um forte apelo persuasivo”. Vieira (2008, p. 144) afirma, nesse sentido, que o cinema de animação “privilegia a apreensão de aspectos do cotidiano, utilizando como propriedade

diferentes linguagens e conexões visuais, auditivas e narrativas, para chegar por meio da fantasia, da imaginação e da sensibilidade, ao receptor”.

Para Barbosa Júnior (2019, posição 174), a animação é uma evolução do cinema, dado que

[...] quando se conseguiu projetar fotografias de maneira contínua numa tela, o cinema pôde desfrutar de uma linguagem própria e fazer arte para consumo industrial. Entretanto, o universo plástico do cinema ficava restrito às imagens capturadas da realidade, ainda que encenadas. A união do desenho e da pintura com a fotografia e o cinema superou essa limitação através do cinema de animação, que podia fazer uso das formas ilimitadas das artes gráficas explorando as características cinematográficas do filme.

Nota-se, portanto, que a videoanimação se distingue por seu caráter artístico, utilizando desenhos e pinturas projetados para serem compreendidos por meio do movimento. Tal característica confere à animação uma forma de arte que deve ser apreciada de maneira distinta do cinema, apesar de ter suas raízes nele (Barbosa Júnior, 2019).

Nesse segmento, Ferreira e Almeida (2018, p. 121) destacam, no que tange à função social e ao objetivo comunicativo, que as videoanimações podem apresentar “uma proposta de entretenimento, de crítica social, de sátira, por meio de uma caricatura, de algum acontecimento atual com uma ou mais personagens envolvidas”. A partir disso, incita-se a curiosidade do leitor para compreender o projeto discursivo do produtor da animação, o qual por meio da combinação de diferentes semioses – verbais, imagéticas, espaciais, sonoras, gestuais etc. – o instiga a responder de forma ativa e responsiva àquele enunciado.

Ademais, diferentes recursos técnicos, artísticos e estéticos (tais como enquadramentos, cenas, planos, sequências, montagens, sons, músicas, paleta de cores, expressões faciais, figurinos etc.) atuam em conjunto para construir uma narrativa. Esta “conta uma história”, que, “por conseguinte, ela superpõe, ao tempo imaginário dos acontecimentos contados, o tempo do próprio ato narrativo” (Aumont; Marie, 2003, p. 209). Assim, a narrativa “se oferece a mim não como a realidade, e sim como uma mediação da realidade, que tem traços de não-realidade” (Aumont; Marie, 2003, p. 209).

No caso do gênero discursivo videoanimação, a narrativa é constituída pela predominância do visual, que é entendido como “um visível já organizado pela visão humana: o visível é dado a ver, o visual está no ver, é sua própria matéria” (Aumont;

Marie, 2003, p. 299). Desse modo, “a esfera visual inclui, portanto, tanto o aspecto representativo (a analogia visual) quanto o aspecto plástico (a forma que trabalha um material visual). É nesse duplo sentido que o cinema é uma arte do visual” (Aumont; Marie, 2003, p. 299). Logo, o cinema é visual não só porque representa pessoas/coisas, mas porque transforma a imagem em expressão artística. Esse equilíbrio entre conteúdo e forma visual é o que o torna uma arte única.

Faz-se imperativo destacar que a videoanimação que aqui embasa as nossas discussões teóricas circula no *YouTube*. Acreditamos que a diversidade de temáticas exploradas e a facilidade de acesso permitem que públicos de diferentes faixas etárias e emergentes de contextos sociais distintos tenham contato com esse gênero discursivo, o qual abarca a dimensão verbo-visual em perfeita simbiose.

O meio digital e a lógica de circulação algorítmica do mundo virtual potencializam a difusão dessas produções, promovendo mudanças significativas na configuração dos enunciados e na forma como as pessoas se relacionam nos diferentes contextos sociais. Nesse contexto digital, os sujeitos podem não ser apenas consumidores de tecnologia, mas, em algum sentido, protagonistas, quando se envolvem com formas de interação quase instantâneas, realizadas por meio de *stickers*, *emojis*, comentários, *likes*, *dislikes* etc.

É tendo em vista esse cenário hipermediático que julgamos relevante compreender como diferentes semioses se articulam no processo de construção dos sentidos. Salientamos que essa compreensão é uma tarefa complexa, pois analisar enunciados verbo-visuais exige conhecimentos advindos de diferentes áreas do conhecimento, tais como da linguística, do cinema e da comunicação.

Na próxima seção, faremos uma breve distinção entre autor-pessoa e autor-criador – com enfoque no último, a fim de estabelecer as bases conceituais necessárias para compreender a maneira como Steve Cutts, em *The Turning Point*, se posiciona não apenas como um artista que denuncia problemáticas sociais emergentes, mas como um sujeito ético que, por meio da linguagem estética, assume uma posição ativa diante do mundo que representa em sua arte. Tais conceitos são fundamentais para evidenciar que a criação artística, em sua dimensão dialógica, não se restringe à expressão individual, mas implica um compromisso ético com o outro e com a realidade concreta.

### 2.3 STEVE CUTTS: AUTOR-CRIADOR

No capítulo *O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária*, presente na obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Bakhtin tece pertinentes discussões sobre a relação constitutiva entre a linguagem do cotidiano e a literatura. Aqui, nos interessam, em especial, as proposições acerca das diferentes instâncias do autor na obra literária, a saber: o autor-pessoa e o autor-criador – sendo o último nosso enfoque nesta seção.

Em suas postulações, o estudioso russo defende que não se deve construir uma teoria da arte independente de uma estética sistemático-filosófica. Para ele, o estético “encontra-se na própria obra de arte, o filósofo não o inventa”, mas, “para compreender cientificamente a sua singularidade, a sua relação com o ético e o cognitivo, seu lugar no todo da cultura humana, e, enfim, os limites de sua aplicação, necessita-se da filosofia sistemática com os seus métodos” (Bakhtin, 2014, p. 16).

Nesse viés, a obra de arte não se constitui como expressão estética apenas por ser apreendida individualmente, mas por estar inserida em uma rede mais ampla de relações culturais, sociais e éticas que lhe conferem significação. Desse modo, “[...] a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja”, pois, “a arte é rica, ela não é seca nem especializada; o artista é um especialista só como artesão, isto é, só em relação ao material” (Bakhtin, 2014, p. 33, grifos do autor). Portanto, seu verdadeiro valor estético emerge quando a obra se insere em um processo ativo de interação com a realidade e com os sentidos construídos pelos sujeitos em sua experiência concreta em um mundo vivo e significativo.

Nessa direção, o objeto estético é entendido como “uma criação que inclui em si o criador: nela o criador se encontra e sente intensamente a sua atividade criativa, ou ao contrário: é a criação tal qual aparece aos olhos do próprio criador, que cria com amor e liberdade” (Bakhtin, 2014, p. 69). À luz dessa afirmação, pode-se avançar para a discussão das categorias de forma e conteúdo, entendidas, na perspectiva bakhtiniana, como dimensões indissociáveis do objeto estético.

Para Bakhtin (2014, p. 35), “fora da relação com o conteúdo, ou seja, com o mundo e os seus momentos, mundo como objeto do conhecimento e do ato ético, a forma não pode ser esteticamente significativa, não pode realizar suas funções fundamentais”. Assim, a forma, enquanto expressão verbal de uma relação subjetiva e ativa com o conteúdo, torna-se uma forma criativa que realiza o conteúdo. Em outras

palavras,

[...] a forma é a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador da forma) com o seu conteúdo; todos os momentos da obra, nos quais podemos sentir a nossa presença, a nossa atividade relacionada axiologicamente com o conteúdo, e que são superados na sua materialidade por essa atividade, devem ser relacionados com a forma (Bakhtin, 2014, p. 59).

Dessa maneira, o autor deve ser compreendido a partir do acontecimento da obra, como um participante e guia autorizado pelo leitor. Essa dinâmica revela que não há um rompimento radical entre o autor-pessoa – sujeito empírico, com identidade biográfica, que habita o mundo da vida – e o autor-criador – elemento constitutivo da forma artística, componente da própria obra, que habita o mundo da cultura, nem uma alienação completa entre o autor-pessoa e sua obra (Bakhtin, 2014). Todavia, confundi-los pode levar a uma leitura reducionista, que interpreta a obra apenas como reflexo da biografia ou ideologia do autor real. Logo, temos que

[...] a personalidade do criador, *organizada a partir do interior*, distingue-se substancialmente da personalidade passiva, organizada a partir do exterior, do personagem, do homem-objeto de uma visão artística, física e moralmente determinada: sua determinação é visível, audível, é uma determinação formalizada, é a imagem do homem, a sua personalidade exteriorizada e encarnada. Por outro lado, a personalidade do criador é invisível e inaudível, mas é interiormente experimentada e organizada como uma atividade que vê, ouve, se move, se lembra, uma atividade não encarnada, mas que encarna, e em seguida está refletida no objeto formalizado (Bakhtin, 2014, p. 68, grifos do autor).

Ao fazer um paralelo entre essas duas instâncias de autor e a obra *The Turning Point*, objeto de análise deste estudo, podemos observar que Steve Cutts, artista britânico conhecido por suas animações e ilustrações com forte apelo social e ambiental, seria o autor-pessoa. É um sujeito real, do mundo da vida, com convicções, crenças e valores determinados. No entanto, de acordo com o pensamento bakhtiniano, a compreensão do significado da videoanimação em questão não exige o conhecimento da biografia pessoal do autor. Partir desta para analisar o texto é incorrer em uma abordagem que desconsidera a especificidade estética e a dimensão ética do ato de criação, restringindo a obra a um reflexo da vida do autor.

Em contraposição a esse reducionismo, no nível estético e estrutural, o produtor inglês assume a posição de autor-criador ao orquestrar imagens e sequências simbólicas por meio das quais os diversos personagens se comunicam

por meio de ações e situações. Embora os personagens estejam presos em ciclos de consumo, alienação e destruição, Cutts precisa se fazer presente diretamente na narrativa. O autor-criador constrói a narrativa ficcional, orquestrando seus elementos. Assim, permite que o espectador construa sentidos, se identifique ou se choque com os personagens e as problemáticas abordadas, sem necessariamente impor uma interpretação única ou normativa.

Nesse seguimento, podemos depreender que *The Turning Point* é, em sua essência, um chamado à reflexão. A animação, como obra de arte no mundo da cultura, busca provocar um ato responsável no mundo da vida do espectador. Ao apresentar a crueldade de uma perspectiva invertida, a obra dirige-se a alguém e presume uma resposta. O interlocutor é convidado a confrontar suas próprias ações e o sistema de valores que normaliza o sofrimento animal. A animação atua na fronteira entre a consciência do "eu" (espectador) e a "consciência do outro" (a obra e a mensagem do autor-criador), permitindo a constituição de uma consciência ética que exige uma resposta ativa, em concordância ou discordância, total ou parcial.

O autor-criador, portanto, é agente ativo que molda e remolda o conteúdo da obra, imprimindo-lhe uma nova axiologia, ou seja, um novo sistema de valores. Assim sendo, “devo experimentar a forma como minha relação axiológica ativa com o *conteúdo*, para prová-la esteticamente: é na forma e pela forma que eu canto, narro, represento, por meio da forma eu expresso o meu amor, minha certeza, minha adesão” (Bakhtin, 2014, p. 58, grifo do autor). Bakhtin destaca ainda que

Este ou aquele ponto de vista criador, possível ou realizado de fato, só se torna indispensável de modo convincente quando relacionado com outros pontos de vista criadores: só quando nas suas fronteiras nasce a necessidade absoluta desse ponto de vista, em sua singularidade criativa, é que ele encontra seu fundamento e sua justificação sólida; mas no seu próprio interior, fora da sua participação na unidade da cultura, ele é apenas um mero fato, e sua singularidade pode ser representada simplesmente como um arbítrio, como um capricho (Bakhtin, 2014, p. 29).

Nesse sentido, vemos que o sujeito é sempre responsável por seus atos e por sua participação nas diferentes esferas da vida social. Ao rejeitar a dicotomia sujeito/objeto e propor uma abordagem baseada na relação sujeito/sujeito, Bakhtin desloca a atenção para a constituição social do sujeito e para o caráter dialógico da linguagem, que implica necessariamente uma dimensão ética. Assim, mesmo que retome formas e conteúdos anteriores, todo enunciado nunca será uma mera

repetição, nem será totalmente inédito. O sentido é constituído no processo de interação discursiva, o que pressupõe sempre a relação entre consciências, entre centros valorativos distintos, evidenciando que o diálogo é o princípio fundante tanto da linguagem quanto da subjetividade.

Diante disso, ao considerar que o sujeito se constitui na relação com o outro e que todo enunciado se insere em uma cadeia de interações socialmente situadas, abre-se espaço para a compreensão da linguagem em sua materialidade concreta. É nesse contexto que se insere a noção bakhtiniana de gêneros do discurso, a qual será abordada na próxima seção.

## 2.4 A NOÇÃO BAKHTINIANA DE GÊNEROS DO DISCURSO E OS SEUS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

Nesta seção discorreremos sobre as características dos gêneros discursivos (ou gêneros do discurso) com enfoque em seus elementos constitutivos. Faremos a apresentação de tal concepção à luz de Mikhail Bakhtin, autor da obra “Os gêneros do discurso”, material-base desta dissertação. Para compreender o que é gênero, na perspectiva bakhtiniana, é necessário entender alguns conceitos-chave do Círculo, a saber: responsividade, conclusibilidade, tom emotivo-volitivo, conteúdo, forma e estilo.

Sempre que falamos ou escrevemos, isto é, sempre que enunciamos, estamos realizando um determinado gênero discursivo. Isso se dá porque “todos os campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem” (Bakhtin, 2016, p. 11). Linguagem é toda forma de comunicação humana. Pode ser verbal, realizada por palavras por meio de recursos gráficos, ou oral, concretizada pelo som; pode ser não verbal, materializada por meio de desenhos, gestos, expressões faciais, movimentos etc.

Para o Círculo, a função principal da linguagem é a interação discursiva. Todos nós interagimos pela linguagem e, portanto, ela serve para colocar em interação dois sujeitos: um que fala e outro que ouve; um que escreve e outro que lê. Logo, o fato é que toda vez que falamos ou escrevemos nós estamos interagindo discursivamente por intermédio da linguagem.

Desse modo, os enunciados, manifestados em suas formas típicas – isto é, os gêneros do discurso –, devem ser considerados em sua realização única no evento da vida, haja vista que são determinados em função do campo da atividade humana

em que se concretizam. Cada um dos campos da atividade humana – político, religioso, artístico, científico, jurídico, literário etc. – tem suas próprias características e necessidades comunicativas, que influenciam diretamente os tipos de enunciados que são produzidos nessas esferas de atuação.

Da perspectiva bakhtiniana, “cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos *relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (Bakhtin, 2016, p. 12, grifos do autor). Logo, os gêneros organizam a nossa comunicação discursiva (oral e escrita) e resultam das nossas necessidades sociais diárias, pois

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional (Bakhtin, 2016, p. 11-12).

À medida que a multifacetada atividade humana evolui e se torna mais complexa, novos gêneros surgem e os já existentes se adaptam e se diversificam. Por intermédio desses três elementos indissociáveis – construção composicional, conteúdo temático e estilo –, os gêneros discursivos se constituem, permitindo que cada enunciado se organize de forma única e adequada ao projeto discursivo do enunciador. Salientamos, nesse sentido, que

Em cada enunciado [...] abrangemos, interpretamos, sentimos a *intenção discursiva* ou a *vontade de produzir sentido* por parte do falante, que determina a totalidade do enunciado, o seu volume e as suas fronteiras. Imaginamos o que o falante quer dizer, e com essa intenção verbalizada, essa vontade verbalizada (como a entendemos) é que medimos a conclusibilidade do enunciado. Essa intenção determina tanto a própria escolha do objeto (em certas condições de comunicação discursiva, na relação necessária com os enunciados antecedentes) quanto os seus limites e a sua exauribilidade semântico-objetiva. Ele, evidentemente, também determina a escolha da forma do gênero na qual será construído o enunciado [...] (Bakhtin, 2016, p. 37).

Ao dizer tudo o que se pretende sobre um determinado assunto ou tema, podemos dizer que ele foi exaurido. Ao escolher um gênero para realizar o seu enunciado, o falante/escrevente já imagina tudo o que pretender dizer. Todo projeto de dizer exige uma forma composicional, característica de um determinado gênero, e todo sujeito escolhe um gênero a partir do tema que deseja tratar. Se todo gênero

possui um acabamento típico, isto é, um formato social/ideológico que, uma vez realizado, indica estar o gênero “acabado”, “pronto”, as formas composicionais típicas e de acabamento dos gêneros nos indicam quando alguém terminou de dizer ou escrever o que queria, ou seja, exauriu o objeto. Logo, em um evento da comunicação real, nós moldamos nossos enunciados a determinado gênero para realizar nosso projeto enunciativo – e, para tanto, consideramos quem são as pessoas envolvidas.

Outro aspecto que, segundo a perspectiva bakhtiniana, também deve ser considerado na análise do gênero é o tom volitivo-emocional. De acordo com Bakhtin (2016), a tonalidade expressiva (ou entonação) confere ao enunciado certo acento, isto é, revela nuances emocionais e valorativas que vão além das palavras propriamente ditas. Desse modo, não apenas complementa o sentido das palavras, mas pode modificar, intensificar ou suavizar o que é expresso.

Ao tratar da noção de gêneros discursivos, é imprescindível considerar como a entonação opera para conferir “valor” ao enunciado, influenciando a interpretação e a resposta do interlocutor. Assim como os outros elementos constitutivos do gênero, essa tonalidade expressiva só pode ser plenamente compreendida no interior das relações dialógicas, ou seja, no contexto da interação entre diferentes enunciados. Ao enunciar, todo falante assume a existência de “enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte)” (Bakhtin, 2016, p. 26). Logo,

Quando escolhemos as palavras no processo de construção do enunciado, nem de longe as tomamos sempre do sistema da língua em sua forma neutra, *lexicográfica*. Costumamos tirá-las de *outros enunciados* e antes de tudo de enunciados congêneres com o nosso, isto é, pelo tema, pela composição, pelo estilo; conseqüentemente, selecionamos as palavras segundo a sua especificação de gênero. [...] o gênero inclui certa expressão típica a ele inerente (Bakhtin, 2016, p. 52, grifos do autor).

Com base no excerto, vemos que a escolha das palavras nunca é neutra. Elas são retiradas de outros enunciados e moldadas segundo as especificidades de cada gênero do discurso. Desse modo, os enunciados sempre dialogam com enunciados anteriores, que podem ser meus ou de outros sujeitos. Seja nos reportando a enunciados precedentes alheios, seja nos reportando a enunciados precedentes próprios, é fato que os nossos enunciados presentes sempre retomam enunciados anteriores e podem suscitar novos.

É o que propõe a noção de dialogismo, conceito imprescindível na teoria bakhtiniana, o qual é definido como a relação que os nossos enunciados estabelecem com outros enunciados – passados e futuros –, mesmo que não seja possível, por vezes, identificar a origem deles. Como em um diálogo, os enunciados sempre solicitam ou esperam uma resposta (futura), visto que “o direcionamento, o endereçamento do enunciado, é sua peculiaridade constitutiva sem a qual não há nem pode haver enunciado” (Bakhtin, 2016, p. 68). O falante, desde o início, aguarda dos participantes da comunicação discursiva uma resposta, isto é, “espera uma ativa compreensão responsiva. É como se todo o enunciado se construísse ao encontro dessa resposta” (Bakhtin, 2016, p. 62).

A resposta que um enunciado pode suscitar não precisa ser necessariamente uma verbalização em voz alta ou um texto escrito; pode ser, também, uma resposta silenciosa. O enunciador “não espera uma compreensão passiva, por assim dizer, que apenas dobre o seu pensamento em voz alheia, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc.” (Bakhtin, 2016, p. 26). Na verdade, o autor (falante ou escrevente) do enunciado espera uma ativa posição responsiva do ouvinte ou leitor, pois, na visão bakhtiniana, a comunicação humana é essencialmente dialógica – é constituída por elos antecedentes e futuros que ligam as palavras e as ideias de um sujeito a outro sujeito.

Nas palavras do estudioso russo: “Todo enunciado é um elo na cadeia discursiva. É a posição ativa do falante nesse ou naquele campo do objeto e do sentido” (Bakhtin, 2016, p. 46-47). Isso se deve ao fato de que

Uma visão de mundo, uma corrente, um ponto de vista, uma opinião sempre têm uma expressão verbalizada. Tudo isso é discurso do outro (em forma pessoal ou impessoal), e este não pode deixar de se refletir no enunciado. O enunciado está voltado não só para o seu objeto mas também para os discursos do outro sobre ele (Bakhtin, 2016, p. 61).

Sob essa ótica, gênero discursivo pode ser entendido, portanto, como uma forma típica – e *relativamente* estável – de enunciado que organiza e molda todos os nossos textos e falas nas diferentes esferas da comunicação humana. Segundo Bakhtin (2016, p. 52), gênero “não é uma forma da língua, mas uma forma típica do enunciado; como tal forma, o gênero inclui certa expressão típica que lhe é inerente. No gênero a palavra ganha certa expressão típica”. Assim, tema, composição e estilo – concretizados em um gênero específico – só podem ser plenamente compreendidos

quando analisados dentro de um contexto dialógico, ou seja, nas relações que eles estabelecem com outros enunciados.

Por isso, entender o conceito de gênero discursivo exige considerar que o enunciado é formulado tendo em vista qual será o destinatário. Conforme explicita Bakhtin (2016, p. 39): “Toda uma série de gêneros sumamente difundidos no cotidiano é de tal forma padronizada que a vontade discursiva individual do falante só se manifesta na escolha de um determinado gênero e ademais na sua entonação expressiva”. Portanto, a maneira como o enunciador constrói sua mensagem depende da visão que ele tem do outro, a quem a mensagem é direcionada. Dessa forma, ao falar ou escrever por meio de um determinado gênero, já supomos qual será a resposta do interlocutor, pois “por mais diferentes que sejam os enunciados por seu volume, pelo conteúdo, pela construção composicional, eles têm como unidades da comunicação discursiva peculiaridades estruturais comuns [...]” (Bakhtin, 2016, p. 28-29).

À vista desta discussão sobre a noção bakhtiniana de gênero, apresentamos na próxima subseção a definição dos três elementos constitutivos do enunciado e discutimos de que forma eles se organizam na constituição do gênero discursivo videoanimação, objeto de estudo desta pesquisa.

#### 2.4.1 Conteúdo temático

Ao falar ou escrever, todo enunciador desenvolve um dado conteúdo temático, o qual ganha forma à medida que o processo da fala ou da escrita acontecem. Sendo assim, conteúdo temático é o objeto do enunciado (do texto ou da fala), ou seja, é o tema em torno do qual a comunicação é constituída: “é, de alguma forma, a resposta à questão: sobre o que fala esse texto?” (Maciel, 2022, p. 21).

É importante frisar que, para Bakhtin, “qualquer ato do homem está relacionado ao tempo em que esse ato se realiza. Assim, se você lê um texto e depois relê esse texto após dez anos, de alguma maneira o texto não é o mesmo” (Maciel, 2022, p. 25). Consequentemente,

[...] ainda que as palavras do texto permaneçam as mesmas, o tema do texto muda. A cada nova leitura tem-se um tema, de certo modo, novo. Isso acontece porque no espaço de tempo entre uma e outra leitura, lemos outros textos, ouvimos novas falas, renovamos nossas ideias. Isso faz com que na leitura após dez anos, vejamos o tema daquele texto de modo diferente.

Talvez consigamos ver como aquele texto de dez anos atrás agora nos parece desatualizado, preconceituoso ou, em vez disso, ainda mais relevante ou importante para o momento em que vivemos (Maciel, 2022, p. 25).

Da mesma forma que o texto não é mais o mesmo, nós não somos mais os mesmos. Acumulamos leituras, experiências, conhecimentos que nos constituem e moldam a nossa percepção de mundo, o que nos faz ver o tema do texto de forma diferente a cada vez que o lemos. Portanto, reiteramos: “tema sempre está ligado ao tempo, ao momento em que escrevo, em que leio, em que falo, em que ouço” (Maciel, 2022, p. 25).

No caso do gênero discursivo videoanimação, a escolha e o desenvolvimento do conteúdo temático dependem do propósito comunicativo específico da obra, isto é, da vontade discursiva do produtor. Tal vontade envolve a seleção de um tema central que orienta a narrativa, guiando a escolha dos elementos verbais e visuais para dar forma ao enunciado.

De modo geral, conseguimos observar que videoanimações costumam abordar assuntos que se desdobram em mensagens educativas, informativas, publicitárias ou de entretenimento, sempre trabalhando com alguma questão social vigente. Por esse viés, destacam-se por integrar múltiplas dimensões da linguagem a temáticas sensíveis que visam a comover, convencer o telespectador, proporcionando uma experiência comunicativa multissensorial.

Nessa direção, vemos que os gêneros não existem sem a linguagem, a qual é adaptada, por cada um de nós, nos usos dos gêneros com diferentes propósitos comunicativos. Bakhtin (2016, p. 37-38, grifos do autor) é enfático ao afirmar que “a vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo *na escolha de certo gênero de discurso*”, a qual “é determinada pela especificidade de um dado campo da comunicação discursiva, por considerações semântico-objetais (temáticas), pela situação concreta da comunicação discursiva, pela composição pessoal dos seus participantes, etc”.

Desse modo, “Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (Bakhtin, 2016, p. 20). Logo, os gêneros discursivos surgem e se desenvolvem estabelecendo sempre uma relação direta com as mudanças sociais. Então, “entender os gêneros e suas mudanças é também um modo de entender como a sociedade muda” (Maciel, 2022, p. 122-123).

Assim sendo, é somente ao terminar de dizer o que pretendia que “a intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em determinada forma de gênero” (Bakhtin, 2016, p. 38). Por isso, o tema sempre necessita de uma forma para ser expresso, a qual confere ao enunciado veiculado um caráter único, “pois todo projeto discursivo sempre requisitará uma forma composicional, característica de um gênero específico” (Maciel, 2015, p. 255). É exatamente isso que veremos na próxima seção.

#### 2.4.2 Construção composicional

No tópico anterior, vimos que o conteúdo temático sempre requisita uma dada forma típica para se acomodar e se materializar. Sendo assim, a construção composicional pode ser compreendida como a estrutura que organiza o texto, moldando a forma como os elementos linguísticos se conectam e se apresentam.

Nessa direção, Bakhtin (2016) assinala que a forma composicional não apenas define o gênero, mas também orienta a interpretação do interlocutor, facilita a compreensão e auxilia na organização do que se tem a dizer. Enquanto sujeitos constituídos na e pela linguagem, nós

[...] falamos por meio de enunciados [...] Os gêneros do discurso organizam o nosso discurso [...] Nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos certo volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso [...] (Bakhtin, 2016, p. 39).

Nesse sentido, Maciel (2022, p. 29-30) explica que a estrutura composicional permite ao enunciatador saber como “desenvolver o conteúdo temático: com o que começar, o que falar ou escrever mais ao ‘meio’ de nossa fala ou texto, como encerrar o que pretendemos dizer. Cada gênero possui certos espaços composicionais típicos que sugerem como deve se dar o desenvolvimento temático”.

Videoanimações podem apresentar diferentes construções composicionais: podem ser vídeos curtos, como os postados em plataformas digitais como *YouTube*, *TikTok*, *Facebook* etc., durando poucos minutos, com o intuito de captar rapidamente a atenção do leitor; mas também podem ser produções longas, como as da *Disney*,

*Pixar*, *DreamWorks*, entre outros estúdios, geralmente, com duração superior a uma hora, e que seguem uma estrutura narrativa com personagens bem desenvolvidos e enredos mais complexos. Independentemente da forma, da duração, do estilo, da técnica utilizada e do propósito comunicativo, todas partem do uso de imagens em movimento para contar uma determinada história, compartilhar uma mensagem e criar uma experiência visual significativa para o leitor.

Já as videoanimações confeccionadas para plataformas digitais geralmente são curtas, abordam alguma questão social vigente e pautam-se em técnicas e recursos cinematográficos para provocar reflexões que conectam o público com os temas tratados. Essa combinação de elementos potencializa o impacto emocional, artístico e estético da obra, pois transcende a simples função de entretenimento ao buscar que o espectador reflita sobre o conteúdo da obra de maneira mais crítica, profunda e imersiva.

Videoanimações apresentam ainda outras camadas de significação, tais como aspectos inerentes à linguagem cinematográfica e a técnicas utilizadas no cinema<sup>3</sup>. No *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Aumont e Marie (2003) apresentam uma série de conceitos – com suas respectivas definições – do campo dos estudos cinematográficos de suma importância para se compreender a composição de uma videoanimação, sendo eles: plano, sequência e cena.

Conforme evidenciam os referidos autores, “um plano é qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano” (Aumont; Marie, 2003, p. 230). Segundo eles, “a imagem de filme é impressa e projetada em uma superfície plana: é a origem da palavra ‘plano’, que designa, portanto, o plano da imagem”, o qual “é paralelo a uma infinidade de outros planos imaginários, dispostos “em profundidade” ao longo do eixo da tomada de cena (Aumont; Marie, 2003, p. 230). É, então, tudo aquilo que a câmera grava de forma contínua, sem cortes.

A cena, por sua vez, é definida como uma unidade de ação contínua em tempo e espaço, formando uma ação completa; começa e termina com uma mudança de tempo, lugar ou ação principal. Como espaço dramático,

---

<sup>3</sup> Consideramos importante apresentar, ainda que de forma breve e introdutória, alguns conceitos fundamentais do campo do cinema, uma vez que são essenciais para a compreensão da linguagem cinematográfica. Ao trazer essas noções básicas, nosso objetivo é oferecer ao leitor um referencial teórico mínimo que permita acompanhar a leitura crítica proposta neste trabalho, mesmo sem a pretensão de aprofundar tecnicamente o tema. Para uma discussão especializada, ver *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Aumont e Marie (2003).

[...] designa, originalmente, no teatro grego, uma construção em madeira, a *skéné*, no meio da área de encenação, depois, por extensões sucessivas de sentido, essa área de encenação inteira (o palco), depois o lugar imaginário onde se desenrola a ação. Por uma nova extensão de sentido, a palavra designou, em seguida, um fragmento de ação dramática que se desenrola sobre uma mesma cena, ou seja, uma parte unitária da ação. Daí um certo valor temporal ligado à palavra: a cena vale por uma certa unidade, indeterminada, de ação (Aumont; Marie, 2003, p. 45, grifo dos autores).

Já a sequência é “um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário” (Aumont; Marie, 2003, p. 268). Em termos narratológicos, “uma sequência narrativa é uma sucessão não de planos, mas de acontecimentos” (Aumont; Marie, 2003, p. 268).

De forma resumida, plano é a menor unidade de filmagem; vários planos formam uma cena, e várias cenas formam uma sequência. As três palavras — plano, cena e sequência — são termos fundamentais da linguagem audiovisual e cinematográfica. Elas se referem a diferentes níveis de organização da narrativa visual.

Em termos de estrutura narrativa, Rego (2013, grifo nosso) afirma que videoanimações costumam se organizar da seguinte maneira: a) *apresentação inicial*, momento no qual a história é apresentada ao espectador; b) *quebra de uma situação inicial*, etapa em que percebemos a causa do conflito que se inicia; c) *estabelecimento de um conflito*, passagem em que nos é apresentado um problema; d) *clímax*, em que há o ápice conflitual; e) *epílogo ou conclusão*, etapa em que se encaminha para a resolução; e) *resultado*, que se caracteriza por um momento posterior à resolução do conflito.

Nesse cenário, a montagem exerce papel fundamental, uma vez que é o processo responsável por unir esses elementos – plano, cena e sequência – em uma narrativa fílmica, pois “trata-se de colar, uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão” (Aumont; Marie, 2003, p. 195-196). No entanto, essa organização dos planos vai muito além de uma técnica de encadeamento: ela é um dos pilares da linguagem cinematográfica. Como destacam Aumont e Marie (2003, p. 177), “Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independentemente de seu grau de narratividade. É, portanto, que, em certo sentido, ele “diz” alguma coisa [...] se um

filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem”.

Do ponto de vista teórico, a montagem evidencia como o cinema constrói sentido por meio da articulação entre imagens e sons, organizando tempo e espaço de maneira própria, distinta de outras artes. Cada escolha de corte ou transição de cena altera não só o ritmo da narrativa, mas também seu tom, sua intensidade emocional e até mesmo seu significado, dado que interfere diretamente na maneira como o filme será percebido.

Para o espectador, essas decisões impactam diretamente na experiência fílmica. Muitas vezes, sem perceber, o público é guiado por sentimentos e interpretações moldados por cortes precisos, pela duração dos planos, pelo contraste entre imagens etc. A montagem, portanto, atua como um elo invisível entre o projeto de dizer do produtor e a recepção do público – revelando-se como linguagem que comunica mesmo antes das palavras. Assim, ao lado de elementos como enquadramento, som, trilha sonora, dentre outros, a montagem integra um conjunto expressivo que define o cinema como arte.

Conforme explicam Aumont e Marie (2003, p. 98), “a noção de quadro (moldura) era familiar à pintura, e a fotografia a havia prolongado, notadamente tornando manifesta a relação entre o quadro do instantâneo e o olhar (do fotógrafo) que a foto traduz”. Entretanto, “as palavras ‘enquadrar’ e ‘enquadramento’ apareceram com o cinema, para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo” (Aumont; Marie, 2003, p. 98). Logo, enquadramento é a delimitação do que aparece em um quadro, ou seja, é tudo aquilo que o espectador vê em cena e, por consequência, tudo o que é deixado de fora dela.

O som, por sua vez, “é o efeito sensorial produzido pela vibração rápida dos corpos, que se propaga em meios materiais e excita o órgão do ouvido” (Aumont; Marie, 2003, p. 275). O aspecto sonoro acompanha a intensidade das ações realizadas pelos personagens, sendo fiéis a seus movimentos e a suas emoções. À medida que as atividades se intensificam, os sons se tornam mais marcantes, criando uma atmosfera coerente com o ritmo da cena e aumentando o impacto narrativo.

Ademais, o som não atua sozinho. Em realidade, “Ele supõe um agenciamento entre vários eixos: ruídos, falas e às vezes música. Procede de uma certa arte da composição sonora. [...] A percepção fílmica é, portanto, audio(verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre sons e imagens [...]” (Aumont; Marie, 2003, p.

276). Assim sendo, é um elemento que dá realidade à cena, amplia a imersão do interlocutor, antecipa eventos e constrói a espacialidade da obra fílmica.

No que tange à música, vemos que ela “acompanhou quase sempre a projeção de imagens em movimento, seja ao vivo (pianista improvisador, orquestra) ou na forma gravada [...] (Aumont; Marie, 2003, p. 204). É definida como “a arte dos sons; sua organização composta a opõe ao ruído, definido como uma mistura qualquer de sons aleatórios e quaisquer” (Aumont; Marie, 2003, p. 204).

Vemos, assim, que esse gênero permite ao produtor/autor/enunciador expressar sua criatividade e comunicar sua mensagem de diferentes formas. Por mais que mudem as temáticas trabalhadas, a extensão dos vídeos, os recursos e as técnicas empregadas para materializar o projeto discursivo do autor, a estrutura mantém particularidades relativamente estáveis, tais como a integração de imagem, som, texto e movimento, a construção de uma sequência narrativa específica, a demarcação de um estilo que caracteriza a identidade visual da videoanimação. Todos os elementos citados são características típicas desse gênero discursivo, conferindo-lhe uma identidade própria que facilita sua identificação pelo público. Tais características são empregadas para definir o gênero, estabelecendo convenções que orientam tanto os processos de produção quanto os modos de recepção da obra.

#### 2.4.3 Estilo

Vimos, anteriormente, que o conteúdo temático exige uma estrutura para ser expresso, ao passo que essa estrutura organiza o tema tratado no enunciado. Em consonância com isso, o estilo desempenha o papel fundamental de imprimir expressividade ao enunciado, uma vez que orienta a maneira pela qual o enunciador pretende que o tema do enunciado – materializado na forma de um gênero discursivo – seja recebido pelo interlocutor.

Na perspectiva bakhtiniana, todos os sujeitos possuem estilo: “Não apenas os grandes escritores têm estilo, qualquer sujeito, ao falar e ao escrever, expressa seu estilo, pois necessariamente precisa escolher as palavras e o modo como falará ou escreverá” (Maciel, 2022, p. 32). Expressamos nosso estilo com base nas possibilidades lexicais e fraseológicas que dominamos e, a partir desse repertório, adaptamos essas escolhas a diferentes gêneros discursivos.

Nesse sentido, o estilo não se resume ao uso de palavras complexas ou

construções sintáticas sofisticadas. Toda escolha de vocabulário e de estruturação frasal representa uma decisão estilística. De acordo com Bakhtin (2016, p. 17):

Todo estilo está indissolivelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso. Todo enunciado [...] é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual.

Dessa forma, “o estilo pode ser entendido como a **seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua**. Todos nós, ao falar e ao escrever, escolhemos determinadas palavras, determinados modos de dizer aquilo que queremos expressar” (Maciel, 2022, p. 30-31, grifos do autor). Ao selecionar determinada forma gramatical em uma língua, o falante ou escrevente realiza um trabalho estilístico. Existem diversas maneiras de organizar uma frase, com diferentes opções de arranjo fraseológico, e essas variações na organização e nos arranjos mostram o estilo do autor.

Cada narrativa visual é construída por um estilo próprio, moldado por escolhas estéticas, técnicas e expressivas. Estilo, no campo do cinema, é entendido como “a parte de expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso. É a maneira de se expressar própria a uma pessoa, a um grupo, a um tipo de discurso” (Aumont; Marie, 2003, p. 169). É, ainda, um

[...] conjunto de caracteres singulares de uma obra de arte, que permitem aproximá-la de outras obras para compará-la ou opô-la. A história da arte, porém, evidenciou recorrências estilísticas, que permitem definir “estilos” mais globais, caracterizando não mais um artista, nem uma obra, e sim conjuntos de obras, às vezes vastos (“períodos”, por exemplo, como o clássico, o barroco, etc.) (Aumont; Marie, 2003, p. 169).

Nesse sentido, nota-se que o modo como uma história é contada – visualmente – varia de acordo com o olhar do diretor, a proposta do roteiro, o universo representado e os recursos cinematográficos utilizados. Assim, o estilo narrativo visual de um material fílmico não é apenas uma questão de aparência, mas uma forma de dar sentido, emoção e identidade à obra.

É comum pensarmos “que temos um determinado estilo e empregamos esse estilo em tudo que fazemos, mas o fato é que precisamos moldar nosso estilo em razão do gênero discursivo por meio do qual falamos ou escrevemos” (Maciel, 2022, p. 32). Segundo a concepção bakhtiniana, o estilo se desdobra em duas dimensões: o estilo individual e o estilo do gênero. O primeiro refere-se às escolhas específicas

de linguagem e expressão de um autor, que confere uma marca própria ao enunciado. O segundo diz respeito às características estilísticas compartilhadas por todos os enunciados que pertencem a um mesmo gênero discursivo.

Ao observar o estilo individual no gênero discursivo videoanimação notamos que as escolhas estilísticas feitas pelo produtor desse material cinematográfico refletem suas crenças, suas concepções de mundo, seus interesses etc., enfim, a forma pela qual ele enxerga a realidade ao seu redor. Tais escolhas manifestam-se por meio da seleção e da combinação de diferentes recursos verbo-visuais que marcam e expressam seu projeto enunciativo em determinada forma típica. O produtor não apenas apresenta a narrativa, mas também orienta a forma como o telespectador deve percebê-la e senti-la, criando uma experiência visual e emocional imersiva.

No que tange ao estilo do gênero, vemos que cada gênero discursivo tem suas convenções estilísticas que orientam a forma como se espera que os temas sejam desenvolvidos e como as ideias sejam organizadas. Essas convenções, histórico-socialmente construídas, nos ajudam a moldar o enunciado a determinado gênero.

Em videoanimações, os recursos verbo-visuais são meticulosamente articulados para guiar os espectadores em uma experiência que não apenas permite entender a narrativa, mas também conduz a maneira como eles podem se sentir em relação ao que está sendo mostrado. Assim, ao combinar tema, estrutura e estilo o produtor da videoanimação evoca emoções, constrói uma mensagem e cria uma forma única de materializar esse enunciado.

À luz dessas considerações, vemos que o estilo de um enunciado resulta da intersecção entre as marcas individuais do autor e as convenções do gênero ao qual o enunciado pertence. Isso significa que, embora um enunciado possa carregar a identidade de seu produtor, ele também será moldado pelas expectativas e normas associadas ao gênero utilizado. Assim, fica evidente que “a escolha de todos os recursos linguísticos é feita pelo falante sob maior ou menor influência do destinatário e da sua resposta antecipada” (Bakhtin, 2016, p. 69), pois a linguagem é essencialmente dialógica: é sempre direcionada a um outro, a um destinatário que o falante tem em mente ao produzir seu enunciado.

Diante do exposto, buscamos discutir na próxima seção, sob uma perspectiva semiótico-ideológica (Brait, 2009, 2013, 2022), a relevância da condição verbo-visual da linguagem na vida em sociedade. Logo, investigaremos, em videoanimações, o papel constitutivo do verbal e do visual no processo de produção de sentidos, com

vistas a compreender de que modo eles se articulam e o que se objetiva com tal articulação.

## 2.5 VIDEOANIMAÇÃO: ENUNCIADO VERBO-VISUAL

Em videoanimações, um enunciado é articulado a um dado projeto enunciativo, no qual o verbal e o visual participam e atuam de forma interdependente e complementar. Nesse sentido, entender que palavras e imagens não operam de forma isolada, mas em relação dialógica, na qual cada componente influencia e é influenciado pelo outro, permite uma compreensão mais aprofundada acerca da complexidade dos enunciados e das diversas formas de expressão e comunicação que surgem da intersecção entre as dimensões verbal – oral e escrita – e a imagética.

É nesse cenário de interdependência entre essas duas dimensões da linguagem que entendemos a importância de se discutir a noção da verbo-visualidade<sup>4</sup>, conceito cunhado pela renomada estudiosa Beth Brait. Ao propô-lo, reitera que “as sugestões teórico-metodológicas que sustentam essa perspectiva vêm da compreensão de que os estudos de Bakhtin e do Círculo constituem contribuições para uma teoria da linguagem em geral e não somente para uma teoria da linguagem verbal, quer oral ou escrita” (Brait, 2013, p. 44). Segundo a referida autora,

A dimensão verbo-visual da linguagem participa ativamente da vida em sociedade e, conseqüentemente, da constituição dos sujeitos e das identidades. Em determinados textos ou conjuntos de textos, artísticos ou não, a articulação entre os elementos verbais e visuais forma um todo indissolúvel, cuja unidade exige do analista o reconhecimento dessa particularidade. São textos em que a verbo-visualidade se apresenta como constitutiva, impossibilitando o tratamento excludente do verbal ou do visual e, em especial, das formas de junção assumidas por essas dimensões para produzir sentido (Brait, 2009, p. 143).

---

<sup>4</sup> Distintas postulações teóricas têm sido desenvolvidas com o intuito de abordar a relação indissociável de diferentes dimensões da linguagem, tais como a verbivocovisualidade e a verbo-visualidade. Reconhecendo as particularidades e a relevância dessas proposições, optamos neste trabalho por utilizar a noção de verbo-visualidade, proposta por Beth Brait (2013) com base no pensamento bakhtiniano, para nos referirmos à constitutiva relação entre a dimensão verbal (oral e escrita) e imagética. A seleção desta estudiosa como aporte teórico deu-se, sobretudo, pelo maior grau de familiaridade com seus estudos, o que favorece uma análise mais consistente a partir dos conceitos estudados.

Ao propor esse conceito<sup>5</sup> ancorada no Círculo, a autora parte de uma concepção semiótico-ideológica de linguagem: é *semiótica* porque baseia-se no uso responsivo de diferentes signos – verbais e visuais – que constroem e moldam as formas de expressão e de comunicação humanas; e é *ideológica* porque parte do princípio de que a linguagem refrata<sup>6</sup> visões de mundo, pois seu uso nunca é neutro, já que todo enunciado é permeado por ideologias, isto é, é carregado de valores, crenças, ideias que orientam a compreensão e a ação dos sujeitos no mundo (Volóchinov, 2017).

Como explica Volóchinov (2017, p. 121), “O signo ideológico é o território comum tanto do psiquismo quanto da ideologia; é um território material, sociológico e significativo”. Sob essa ótica, em suas diferentes formas de manifestação, a linguagem – cuja principal função é servir como meio de interação discursiva entre os homens – é um fenômeno social e ideológico que reflete as tensões das interações humanas e das relações de poder.

Haja vista que “várias classes podem utilizar a mesma língua [...] em todo signo ideológico cruzam-se ênfases multidirecionais. O signo transforma-se no palco da luta de classes” (Volóchinov, 2017, p. 113). Por conseguinte, a linguagem é uma prática social banhada por signos carregados de sentidos moldados pela interação entre sujeitos historicamente situados em diferentes contextos de comunicação. Portanto, ao unir o verbal e o visual em um todo indissociável evidencia-se como múltiplas camadas de sentido interagem, reforçam ou contestam os discursos presentes na sociedade.

Desse modo, vemos que “a dimensão visual interage constitutivamente com o verbal (ou vice-versa), acrescentando-lhe valores. Sem esse jogo não se dá a construção do objeto de conhecimento, nem dos sujeitos da construção e da recepção” (Brait, 2013, p. 20). A análise e a interpretação dos sentidos decorrentes dos enunciados, cuja principal característica é a relação verbo-visual, não pode ser

---

<sup>5</sup> Neste trabalho, não faz parte dos nossos objetivos retomar as leituras que Beth Brait realizou dos textos do Círculo para propor a noção de verbo-visualidade. Nosso foco aqui é em apresentar as principais ideias que dão base a esse conceito. Caso o leitor tenha interesse em informações a respeito disso, recomendamos a leitura do capítulo *Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: a pesquisa da verbo-visualidade na perspectiva dialógica*, de Marília Amorim, presente na obra *Beth Brait: autora, personagem, diálogos*, organizada por Pistori, Gonçalves e Stella (2024).

<sup>6</sup> Cumpre esclarecer que não nos aprofundaremos em discussões sobre refração nesta pesquisa. Nosso enfoque teórico-analítico está direcionado, conforme delimitado em nossos objetivos, na noção de gêneros do discurso. Para uma abordagem especializada e abrangente sobre o tema, consultar a tese *Filme publicitário e(m) dialogização: processos de refração no projeto de dizer de um gênero híbrido*, de Vieira (2019), cuja discussão se dedica de forma rigorosa à investigação desse conceito.

feita sem se considerar o constitutivo diálogo entre texto e imagens. Ter essa premissa em vista nos permite compreender que ao ver/ler esses dois planos de expressão “o leitor tem a impressão de uma contaminação recíproca, de maneira que as fronteiras entre o verbal – a escrita, e o desenho ficam diluídas, provocando efeitos conjuntos” (Brait, 2013, p. 52).

Assim sendo, cada gênero discursivo mobiliza de distintas maneiras a verbo-visualidade. Isso porque cada gênero é capaz de capturar apenas determinadas formas de visão e de compreensão da realidade. Os enunciados são constituídos pela vida e, portanto, os gêneros são adaptados para atender às necessidades de diferentes realidades, pois cada um deles utiliza a condição verbo-visual da linguagem de maneira única, refletindo suas próprias formas de perceber, interpretar e representar o mundo ao seu redor. É o que expressa Brait (2013, p. 63) ao defender que

Se nos ativermos à ideia simples e redutora de que o gênero comporta forma de composição, estilo e tema, também dessa perspectiva, que necessariamente implica diferenças textuais e discursivas, a hipótese sobre a importância da verbo-visualidade parece confirmar-se. Podemos observar, por exemplo, que o elemento visual vai articular-se ao verbal de maneiras diferentes em cada enunciado, interferindo na forma de composição, no estilo e, conseqüentemente, nos temas produzidos. São, portanto, projetos de construção de conhecimento verbo-visualmente constituídos.

Sob essa perspectiva, a noção de gênero extrapola o “que é específico do verbal (escrito/oral), possibilitando, por assim dizer, a visualização do que é dito, produzindo sentidos justamente pela inseparabilidade dos dois planos discursivos” (Brait, 2022, p. 31). Desse modo, passa a reconhecer o verbal e o visual, organizados em um único plano de expressão, como participantes da constituição de um enunciado concreto, o qual deve ser investigado considerando as especificidades da natureza de seus planos de expressão e do campo da atividade humana em que circula. Logo, “essa unidade de sentido, esse enunciado concreto, por sua vez, será constituído a partir de determinada esfera estético-ideológica, a qual possibilita e dinamiza sua existência, interferindo diretamente em suas formas de produção, circulação e recepção” (Brait, 2009, p. 143).

Organizada em uma combinatória de materialidades, a dimensão verbo-visual atua como um “projeto de construção de sentidos, de efeitos de sentido, quer lógicos, ideológicos, emocionais, estéticos ou de outra natureza” (Brait, 2013, p. 43). Quando

pensamos, especificamente, no gênero discursivo videoanimação, a verbo-visualidade se manifesta de forma dinâmica, integrando o verbal e o visual a elementos como movimento, som e temporalidade. Tal integração busca captar a atenção do telespectador enquanto comunica a mensagem pretendida, pois a verbo-visualidade não é uma combinação arbitrária do verbal com o visual. Trata-se de um projeto semiótico, discursivo e ideológico que ao integrar o que é mostrado, o que é dito e o que é sugerido, envolve o interlocutor em um processo ativo e responsivo de constituição de sentidos.

Dessa forma, pensar a noção de gênero considerando a condição verbo-visual da linguagem possibilita ver/ler uma videoanimação enquanto uma forma de refração de aspectos da realidade. A forma como a realidade é retratada em uma videoanimação é moldada pelas escolhas estéticas e criativas do seu produtor. Por isso, não é uma reprodução literal do mundo, mas sim de uma interpretação, que reflete uma visão singular da experiência. Ao manipular – responsivamente – diferentes recursos, o criador desse material cinematográfico constrói narrativas que exploram o potencial sensorial das videoanimações, evocando e amplificando emoções que conectam o interlocutor ao projeto discursivo pretendido pelo enunciador.

### 3 CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Esta seção dedica-se a apresentar os fundamentos metodológicos que orientam o desdobramento desta pesquisa. Conforme previamente exposto, este estudo tem como objetivo analisar uma videoanimação sob a perspectiva dialógica bakhtiniana, o que é feito a partir dos elementos constitutivos do enunciado e da articulação entre as dimensões verbal e visual da linguagem.

A partir disso, pontuamos que nossa fundamentação teórico-metodológica de base é a perspectiva dialógica, advinda de Bakhtin e o Círculo. Volóchinov (2017, p. 220) afirma que “a ordem metodologicamente fundamentada para o estudo da língua deve ser a seguinte”:

1) formas e tipos de interação discursiva em sua relação com as condições concretas; 2) formas dos enunciados ou discursos verbais singulares em relação estreita com a interação da qual são parte, isto é, os gêneros dos discursos verbais determinados pela interação discursiva na vida e na criação ideológica; 3) partindo disso, revisão das formas da língua em sua concepção linguística habitual (Volóchinov, 2017, p. 220).

Ao apresentar esses três passos metodológicos, Volóchinov (2017) propõe uma abordagem que parte do contexto da interação discursiva, passa pela análise do gênero discursivo e, por fim, olha para as formas da língua para se for o caso, revê-las.

Nesse sentido, iniciamos nosso percurso metodológico descrevendo a concepção de linguagem que embasa as discussões aqui empreendidas. Para Bakhtin e o Círculo, a linguagem é essencialmente dialógica. Logo, “Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar” (Bakhtin, 2011, p. 293). O termo dialogismo, por sua vez, designa as relações de diálogo construídas entre os sujeitos – entre um que fala e outro que ouve; entre um que escreve e outro que lê.

As relações dialógicas são, portanto, “um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância” (Bakhtin, 2011, p. 47). Conforme explica o autor russo,

A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo

da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.) está impregnada de relações dialógicas (Bakhtin, 2011, p. 209).

Desse modo, ao produzir um enunciado sempre retomamos vozes passadas, alheias ou nossas. E o fazemos mesmo sem perceber; mesmo que não seja possível recuperar com exatidão a origem dessas vozes. Quando retomamos enunciados anteriores, nossos ou alheios, para constituir um enunciado atual, estamos estabelecendo elos dialógicos. Logo, de alguma forma, enunciados passados podem ser recuperados em enunciados futuros, mostrando a contínua possibilidade de construção de elos dialógicos.

Na perspectiva dialógica bakhtiniana, o gênero videoanimação é compreendido como um enunciado complexo, que articula múltiplas dimensões da linguagem – verbal, sonora, imagética, espacial etc. – em um ativo processo de interação com o espectador. Esse gênero se constitui em um espaço de produção de sentidos, no qual diferentes discursos se encontram, se confrontam e se complementam.

A maneira como a videoanimação se organiza em termos de tema, composição e estilo abre alternativas de se criar universos ficcionais que permitem explorar, representar e problematizar as experiências humanas em suas mais diversas dimensões – social, afetiva, cultural, política etc. A possibilidade de invenção de mundos imaginários não apenas entretém, mas também instaura espaços de questionamento e deslocamento de certezas, nos quais valores, crenças e práticas sociais são colocados em cena e (re)avaliados sob novas perspectivas.

Nesse contexto, recorreremos também à noção de autor-criador, que propõe, por meio da arte, novas formas de olhar a realidade (Bakhtin, 2014). Ao refratar aspectos da realidade em videoanimações, ao autor abre-se uma gama de possibilidades temáticas que podem ser exploradas sem as limitações do mundo real. Um animal pode falar, um humano pode voar, tudo é possível dentro dos limites do campo cinematográfico. E é justamente no horizonte de possibilidades estéticas, estilísticas e discursivas que o autor constrói seu projeto enunciativo, demarcando-o, em uma narrativa cinematográfica, a partir da organização premeditada de distintas semioses.

Nesse viés, compreender um enunciado implica entender quem é o seu autor e os motivos que o levam a se expressar de determinada maneira; é também desvendar qual é o seu papel na vida, de que posição social ele fala e que lugar físico e discursivo que ele ocupa em cada contexto de produção enunciativa (Bakhtin,

2017a). Para compreender plenamente um enunciado é preciso considerar o contexto em que foi produzido, os diálogos que eram estabelecidos no momento de sua produção, bem como os diálogos que ele estabelece e poderá vir a estabelecer nos diversos espaços e tempos de sua recepção. Segundo Bakhtin,

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Mesmo os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, jamais podem ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre hão de mudar (renovando-se) no processo do futuro desenvolvimento do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em um novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação (Bakhtin, 2017a, p. 79).

Conforme observado, Bakhtin buscava compreender a posição do ser humano na vida e de que maneira seus atos refletem e demarcam uma postura ética diante da existência. No pensamento bakhtiniano, o sujeito é concebido como autor de atos responsáveis, pois ocupa, em um dado momento temporal, uma posição singular na vida que lhe confere a possibilidade de adotar diferentes ações/posturas.

Em outras palavras, “Neste preciso ponto singular no qual agora me encontro, nenhuma outra pessoa jamais esteve no tempo singular e no espaço singular de um existir único. E é ao redor desse ponto singular que se dispõe todo o existir singular de modo singular e irrepetível” (Bakhtin, 2017b, p. 96). Uma vez que cada homem ocupa uma posição única no espaço e no tempo, é exclusivamente da responsabilidade desse homem as possibilidades e os limites para agir em determinado momento, pois o ser humano é sempre responsável pelas ações que realiza, bem como pelas que deixa de realizar.

Sendo assim, “Tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca. A singularidade do existir presente é irrevogavelmente obrigatória [...]” (Bakhtin, 2017b, p. 96). Na perspectiva bakhtiniana, a vida é ética e aberta. É ética, pois as ações que realizo ou deixo de realizar são de minha inteira responsabilidade; e é aberta, porque, constantemente, nos deparamos com novas possibilidades de como falar, escrever ou agir. Por essa razão, enquanto estamos vivos, a vida permanece aberta, possibilitando-nos sempre a oportunidade de nos posicionarmos por meio de nossos atos e enunciados.

Com base nesses apontamentos, o corpus selecionado para estudo e análise

nesta pesquisa foi a videoanimação *The Turning Point*<sup>7</sup> (“O ponto de virada”, na tradução literal), a qual aborda questões caras à humanidade, como destruição do meio ambiente, mudanças climáticas e extinção de espécies. É uma produção do animador e ilustrador inglês Steve Cutts, publicada na plataforma do *YouTube* em 2020, ano marcado pela urgência de medidas de enfrentamento à crise climática que assolava – e ainda assola – o planeta. Trata-se de material possivelmente produzido para convidar públicos de todas as idades a refletir não só sobre as causas e as consequências da ação do homem na sociedade, mas também sobre o legado que será deixado para gerações futuras. À luz desse cenário, exploramos suas intenções comunicativas e como esse gênero discursivo reverbera questões sociais mais amplas em determinado contexto.

Para tanto, compreendemos a videoanimação como um enunciado real, materializado em condições sociais e discursivas definidas e concretizado em uma forma típica. Assim, adotamos o termo videoanimação para designar produções audiovisuais que, utilizando técnicas e recursos de animação, constroem narrativas dotadas de estrutura, temática e estilo definidos.

Somente após apresentar essas postulações teóricas, adentraremos em nossa análise na noção de gênero bakhtiniana (Bakhtin, 2016), descrevendo-o em termos de conteúdo (o que se diz), de construção composicional (a forma do gênero) e de estilo (do gênero e o estilo individual), considerando, nesse trajeto, a indissociabilidade entre as dimensões verbal e imagética. Saber de que maneira as características constitutivas do enunciado se organizam na construção do gênero discursivo permite ao enunciador articulá-las em diferentes esferas de atuação com diferentes propósitos discursivos.

Em videoanimações essa articulação se dá de forma dinâmica, visto que se trata de um gênero constituído por diferentes signos. Como o enfoque de Bakhtin e o Círculo é a linguagem verbal, por mais que reconheçam a importância de outras dimensões da linguagem, também recorreremos à noção de verbo-visualidade para dar conta da investigação do plano visual. Tal noção revela que as dimensões verbal e visual da linguagem participam e atuam de forma interdependente e complementar

---

<sup>7</sup> Destacamos que as imagens analisadas neste estudo têm finalidade exclusivamente acadêmica, sem qualquer propósito comercial. Na oportunidade, reiteramos ainda a relevância social do trabalho de Steve Cutts ao produzir obras que evidenciam o potencial transformador da arte na defesa de princípios como a dignidade humana e a justiça social.

nos enunciados, pois cada componente influencia e é influenciado pelo outro (Brait, 2009; 2013; 2022).

Observamos, nesse sentido, que o material selecionado para análise aborda questões sociais e ambientais a partir da articulação de elementos verbais e visuais que, em uma relação constitutiva, concretizam o projeto discursivo do enunciador – o qual reflete, à sua maneira, formas de perceber, interpretar e representar o mundo. Portanto, reconhecemos o verbal e o visual, organizados em um único plano expressivo, como participantes ativos no processo de constituição de um enunciado concreto, o qual, por sua vez, deve ser investigado tendo em vista as especificidades da natureza de seus planos de expressão e do campo da atividade humana em que circula.

Como culminância das discussões empreendidas, investigamos, então, de que forma a videoanimação *The Turning Point* mobiliza a verbo-visualidade para refratar aspectos da realidade. Assim sendo, examinamos a produção de Cutts em termos de temática, construção composicional e estilo, a partir de recortes de planos, cenas e sequências. Frisamos, novamente, que apreendemos a videoanimação enquanto um enunciado concreto. Esse enunciado, por sua vez, é materializado na forma de um gênero discursivo específico, o qual denominamos de videoanimação. Com base nisso, entendemos que a condição verbo-visual da linguagem não é uma combinação arbitrária do verbal com o visual, mas sim um projeto semiótico, discursivo e ideológico que envolve o interlocutor em um processo ativo e responsivo de constituição de sentidos.

## 4 ANÁLISE PROPOSTA

Nesta seção, realizamos, sob a perspectiva dialógica bakhtiniana, a análise da videoanimação *The Turning Point*, escrita, dirigida e animada por Steve Cutts, em 2020. Nesta videoanimação explora-se a destruição do meio ambiente, as mudanças climáticas e a extinção de espécies por meio de uma abordagem que foca na relação dos seres humanos com os animais e o planeta. Nossa investigação, pautada nos elementos constitutivos do enunciado, considera a inseparabilidade entre as dimensões verbal (oral e escrita) e imagética, uma vez que analisar de forma isolada pode comprometer o processo de constituição de sentidos.

Para a plena compreensão da discussão empreendida, sugerimos fortemente ao leitor assistir à videoanimação<sup>8</sup>, a fim de construir suas próprias reflexões à luz dos pressupostos teóricos apresentados.

### 4.1 ANÁLISE DE VIDEOANIMAÇÃO SOB A PERSPECTIVA DIALÓGICA BAKHTINIANA

A seguir, passamos a analisar a videoanimação, observando, para fins de exposição, os três elementos constitutivos do enunciado (conteúdo temático, construção composicional e estilo) em seções distintas. Por mais que sejam interdependentes, acreditamos que dispô-los dessa forma permite ao possível leitor deste trabalho observar de forma mais organizada e detalhada as particularidades constitutivas de cada um deles.

#### *Enunciado e conteúdo temático*

Como vimos, o conteúdo temático é entendido como aquilo que o enunciador pretende dizer e que, ao ser organizado em uma forma composicional característica de um gênero discursivo, estabelece vínculos dialógicos com outros enunciados. Na reflexão bakhtiniana, o tema é observado principalmente do ponto de vista do verbal (oral e escrito). Entretanto, em nossas análises, além do verbal, conjugaremos outras

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p7LDk4D3Q3U>. Tendo em vista que *links* podem ficar indisponíveis, deixamos aqui outra possibilidade de acesso ao vídeo, em uma pasta no *Google Drive*: [https://drive.google.com/drive/folders/1l-s5M\\_bUNVLnQ8Onkeo822UAYSLU\\_0St?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1l-s5M_bUNVLnQ8Onkeo822UAYSLU_0St?usp=sharing).

semioses, tais como a visual, a fim de investigar mais a fundo o conteúdo temático do nosso objeto de estudo.

Assim sendo, compreender o tema de uma videoanimação requer observar como elementos verbo-visuais organizam o sentido global do enunciado, a fim de construir uma narrativa que comunica as intenções discursivas do autor. No pensamento bakhtiniano, o leitor precisa ser conduzido a dialogar responsivamente com o conteúdo do enunciado – concordando, discordando, questionando, reinterpretando as ideias apresentadas.

Nesse viés, entendemos que a escolha e o desenvolvimento de um dado tema dependem diretamente da finalidade da obra, dos propósitos discursivos que o autor objetiva alcançar e do interlocutor a quem o enunciado se destina. Desse modo, para desvendar qual é o conteúdo temático da videoanimação *The Turning Point*, o telespectador pode partir da seguinte pergunta: Do que trata essa obra? Responder a essa questão demanda do público se atentar a quais recursos e de que forma Cutts faz uso deles para materializar seu propósito enunciativo.

Por meio de uma narrativa visual marcante, o animador nos apresenta uma realidade na qual ocorre uma crise climática irreversível que atinge o planeta. Nesse universo, os animais ocupam o topo da hierarquia e os humanos, por sua vez, passam a ser parte da natureza, sujeitando-se ao domínio animal. Vemos, então, pessoas lutando, em vão, por sua sobrevivência em meio a um ambiente tomado pelo desmatamento e pela poluição, em condições de vida insustentáveis.

Figura 1 – Resíduo sendo depositado no mar



Figura 2 – Humano morto devido à poluição



Figura 3 – Humanos em meio ao lixo



Figura 4 – Personagens fugindo das máquinas



Fonte: *The Turning Point*, 2020

Como exposto nas cenas anteriores, acontecimentos diversos auxiliam o espectador a identificar o tema da videoanimação: podemos ver resíduos sendo indevidamente lançados ao mar, corpos já sem vida, humanos andando em meio ao lixo, pessoas fugindo no maquinário que invade seu habitat natural. Elementos como as expressões faciais dos personagens, a paleta de cores e os detalhes do cenário convergem para construir uma narrativa coerente e coesa, que guia o leitor à interpretação do projeto discursivo do autor.

Nesse sentido, um aspecto relevante que corrobora para a compreensão da temática é o título da obra: *The Turning Point*, que pode ser traduzido como “O ponto de virada”. Esse enunciado evoca a ideia de um momento crítico e decisivo: as escolhas feitas agora determinarão os rumos futuros que, uma vez tomados, não podem mais ser desfeitos.

Trata-se, pois, de um limiar: o antes e o depois, o possível e o irremediável. A degradação ambiental vai se intensificando até o ponto em que a vida se torna insustentável. Isso comunica a ideia de que os danos não são isolados. Em realidade, eles se acumulam até romper um limite crítico, irremediável, pois o planeta reage, oprimido pela ação humana, e a civilização, como conhecemos, entra em colapso. O

“ponto de virada” é ultrapassado: não há mais equilíbrio possível, somente a colheita das consequências.

Desse modo, visto em diálogo com o arranjo narrativo, esse título evoca a ideia de que, ao atingirmos esse “ponto de virada”, não há como retornar ao estado anterior. Seu uso reforça a gravidade das escolhas feitas pela nossa sociedade e clama por uma mudança no posicionamento dos sujeitos ante a crise que assola o planeta. Assim, trata-se de um alerta visual e simbólico, com forte apelo emocional e ético.

Ao retomar acontecimentos envolvendo o meio ambiente em 2020, ano de publicação da videoanimação, podemos ver que Organização das Nações Unidas (ONU) registrou incêndios florestais devastadores, perda de biodiversidade, aumento do nível do mar e diversos outros eventos climáticos extremos<sup>9</sup>. Notamos, assim que *The Turning Point* foi produzida em um momento em que as crises climática e ambiental estavam no centro dos debates globais. O Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA) considerou 2020 um “ano decisivo para a biodiversidade e as emergências climáticas”, enfatizando a necessidade de soluções baseadas na natureza para alcançar o bem-estar humano e enfrentar as mudanças climáticas<sup>10</sup>.

À vista disso, não é inverossímil afirmar que Cutts pode ter dialogado com eventos ocorridos nesse período para produzir esse material. De fato, as videoanimações não são retratos fiéis da realidade, mas a reinterpretam de modo que temas complexos possam ser explorados e debatidos por diferentes sujeitos, emergentes de diferentes contextos sociais. Seja pela temática, seja pela construção narrativa, o fato é que videoanimações dialogam com valores, experiências e repertórios socioculturais muito variados, o que viabiliza uma ampla recepção por espectadores diversos. Logo, é delicado tentar delimitar um público-alvo específico para o gênero videoanimação, visto que as dimensões verbal e imagética são articuladas de modo a permitir que cada leitor interprete a obra a partir das suas próprias vivências.

Diante disso, pontuamos que ao produzir esse gênero é necessário que o autor delimite quais elementos temáticos serão abordados, realizando os recortes

---

<sup>9</sup> Matéria da ONU, intitulada “Crise climática provoca incêndios, ondas de calor e perda de biodiversidade”, pode ser acessada em: <https://brasil.un.org/pt-br/84947-crise-clim%C3%A1tica-provoca-inc%C3%AAndios-ondas-de-calor-e-perda-de-biodiversidade>.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.unep.org/pt-br/noticias-e-reportagens/story/2020-um-ano-decisivo-para-biodiversidade-e-emergencias-climaticas>.

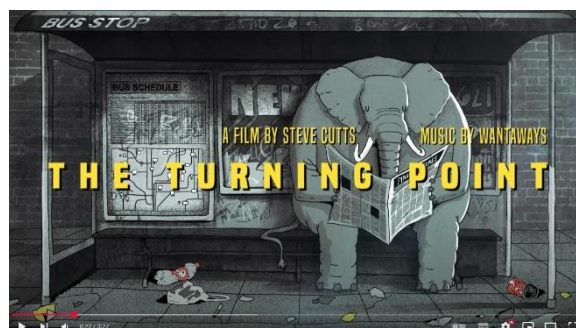
adequados para garantir a abrangência necessária à exaustão temática. Cutts, por exemplo, se atém a três questões centrais: a destruição do meio ambiente, as mudanças climáticas e a extinção de espécies. Ao estruturar sua crítica a partir desses eixos, evidencia, de forma contundente, as causas e as respectivas consequências dos problemas que levariam a sociedade ao completo colapso. Ao abordá-los, o animador traz à luz pontos centrais da crise global enfrentada pelos humanos, servindo como um alerta ao público sobre a gravidade da situação e a urgência de se repensar a relação dos seres humanos com o meio em que vivem.

Portanto, entendemos que a abordagem de um tema exige que o autor possua um amplo domínio de questões inerentes ao conteúdo de que deseja tratar, haja vista que, para garantir a coerência, é fundamental que o produtor do enunciado exauria o tema, conforme as especificidades do gênero discursivo adotado.

#### *Dialogicidade e construção composicional*

A *construção composicional*, por sua vez, é entendida por Bakhtin e o Círculo como a estrutura geral do texto, sua disposição e organização em partes. No caso da videoanimação em análise, o tema é desenvolvido por meio de um vídeo com duração de 3 minutos e 27 segundos, ambientado pela trilha sonora do artista *Wantaways*. O título da obra, o nome do produtor da videoanimação e do autor da música são informações apresentadas logo nos segundos iniciais (Figura 5).

Figura 5 – Informações gerais sobre a videoanimação



Fonte: The Turning Point, 2020.

Cutts constrói uma narrativa marcada, sobretudo, pela predominância e expressividade da dimensão visual. A trama apresenta os homens (sobre)vivendo em

meio à miséria, inseridos em cenários que evidenciam a calamidade ambiental. A alternância entre cenas mais lentas e momentos de maior intensidade acentua o impacto da destruição progressiva do planeta, que culmina na extinção da espécie humana. O ritmo, marcado por um movimento intenso e progressivo das lentes da câmera, é acelerado, quase frenético, espelhando o ritmo da vida moderna e do consumo exagerado.

A videoanimação tem início com paisagem urbana industrializada, que vai surgindo aos poucos conforme a progressão do plano de enquadramento. Vemos prédios altos, fumaça saindo de chaminés, o céu coberto por poluição e não há natureza aparente. Tudo está envolto em uma paleta de cores opaca, com a predominância de tons acinzentados, criando uma atmosfera sufocante e sombria.

Figura 6 – Movimento progressivo da câmera



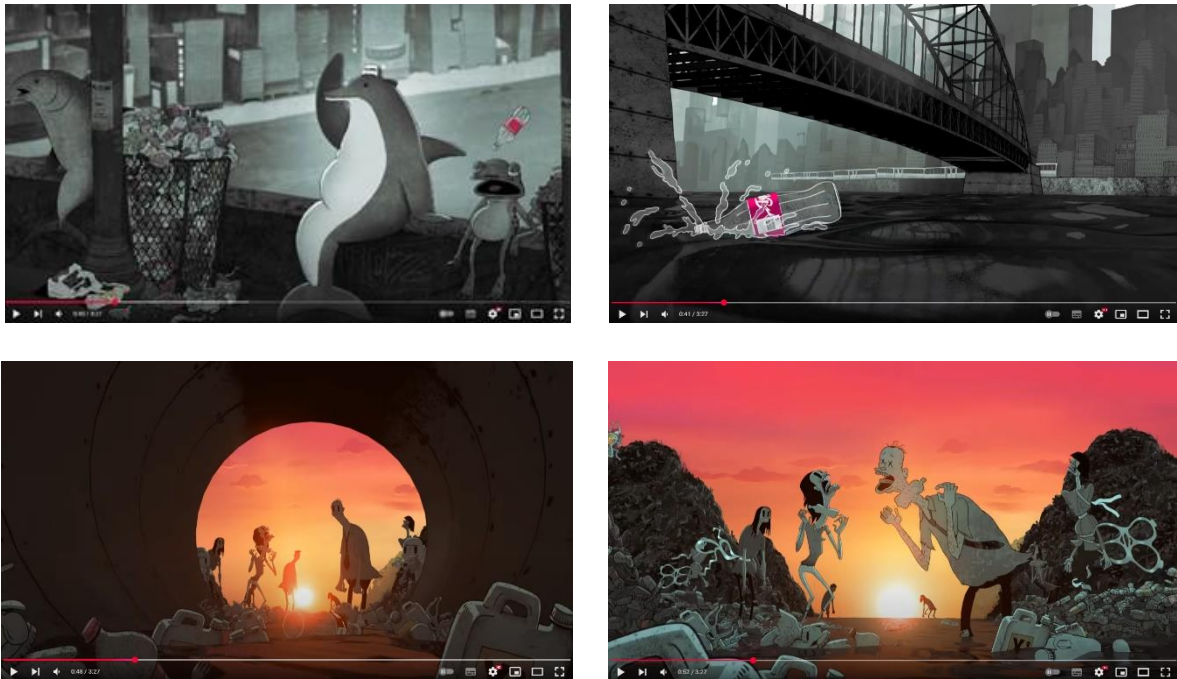
Fonte: The Turning Point, 2020

Em seguida, vemos os personagens realizando atividades cotidianas. Especificamente, nessa ordem, temos sequências de cenas nas quais é possível ver os animais esperando o transporte público no ponto de ônibus, motoristas presos no trânsito, consumidores comprando suas refeições, funcionários trabalhando no escritório e clientes fazendo compras no supermercado.

Até então, não há nada de diferente do habitual, já que somente observamos

animais realizando atividades comuns do dia a dia. Entretanto, um personagem termina de tomar a sua bebida e joga uma garrafa plástica no mar, que desce por um túnel até chegar em outro personagem, que engole essa garrafa e engasga (Figura 7). A cena é bastante impactante, pois é possível ver sujeitos em meio a pilhas massivas de lixo se sufocando com objetos que foram indevidamente descartados.

Figura 7 – Personagens engasgando com garrafas plásticas jogadas no mar



Fonte: The Turning Point, 2020

A partir daí, passamos a ver outra realidade. Agora, são os humanos que enfrentam as consequências que, anteriormente na videoanimação, recaíam sobre os animais e o planeta. Descobrimos que o foco central da narrativa está na discussão sobre valores sociais. Subvertendo a lógica habitual, a espécie animal assume o lugar ocupado na sociedade pelos humanos, enquanto estes se tornam vítimas da exploração e destruição do meio ambiente. Durante toda a animação, os personagens-animais são retratados desempenhando atividades cotidianas típicas dos humanos, como trabalhar em um escritório (Figura 8) e ir ao supermercado (Figura 9).

Figura 8 – Personagens trabalhando no escritório

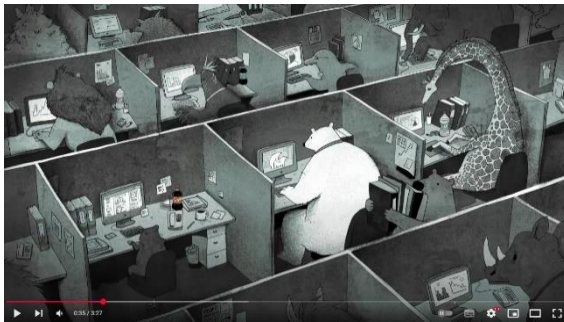


Figura 9 – Personagens fazendo compras no supermercado



Fonte: The Turning Point, 2020

Ao fazer essa inversão de papéis, a animação propõe uma mudança de pensamento na forma como o espectador percebe as relações entre humanos, animais e planeta, convidando-o a repensar como seus hábitos e atitudes impactam diretamente na existência das espécies humana e animal.

A variedade de espécies mostradas – urso, urso-polar, rato, girafa, rinoceronte, leão, leão-marinho, panda, macaco, golfinho, entre outros – simboliza a riqueza da vida no planeta, que está sendo ameaçada pela ação humana. Ao mostrar tantos animais, Cutts personifica a natureza, chamando a atenção do interlocutor para o fato de que a crise ecológica afeta todas as formas de vida, não apenas uma ou outra espécie isoladamente. Muitos dos animais retratados, tais como o panda, o rinoceronte e o urso polar, são espécies que correm riscos reais de extinção. Sua presença na animação atua como um lembrete visual de que estamos prestes a perder seres únicos, cuja sobrevivência depende diretamente das escolhas humanas.

A cada transição de cena, vemos novas formas de destruição do planeta: maquinários invadindo habitats naturais, florestas sendo completamente devastadas, mares e oceanos sendo poluídos, calotas polares derretendo de forma acelerada, cidades sufocadas pela poluição do ar, resíduos tóxicos sendo descartados de forma incorreta, paisagens naturais transformadas em cenários de ruína e desolação.

Figura 10 – Máquinas invadindo as florestas



Figura 11 – Mar poluído



Figura 12 – Calota polar derretendo



Figura 13 – Personagens fugindo das máquinas



Fonte: The Turning Point, 2020

Como resultado de toda essa destruição, vemos a espécie humana – *Homo Sapiens* –, sendo exibida em um museu na seção de *Extinct Mammals* – Mamíferos Extintos, conforme mostra a Figura 14.

Figura 14 – Espécie humana em exibição no museu



Fonte: The Turning Point, 2020

A cena, tragicamente cômica, retrata os humanos reduzidos a meros artefatos do passado, exibidos como curiosidades em vitrines, como uma espécie perdida. Tal escolha composicional não só potencializa a crítica de Steve Cutts às consequências

irreversíveis das ações humanas no planeta, mas também atua como um convite à reflexão por parte do telespectador.

Tal reflexão pode ser materializada em uma resposta quase que imediata do espectador. Esse é um diferencial que torna as videoanimações publicadas no *YouTube* tão cativantes ao público. Na plataforma, há a possibilidade de interação entre produtores e espectadores por meio de comentários, curtidas e compartilhamentos, criando um espaço dinâmico de reflexão que valoriza a experiência da audiência. Logo, esse espaço participativo permite que os interlocutores expressem suas reações, opiniões e interpretações de forma instantânea, enquanto os produtores podem ajustar conteúdos futuros com base no *feedback* recebido.

Ainda no que tange à construção composicional da videoanimação, é importante destacar a trilha sonora que ambienta a narrativa (Figura 15). A música, que recebe o mesmo nome da videoanimação, foi produzida pelo artista *Wantaways*. A letra da canção é disponibilizada por Cutts na descrição do vídeo.

Figura 15 – Letra e tradução da música The Turning Point, de Wantaways

My heart is free My heart is free No place where I would rather be	Meu coração é livre Meu coração é livre Não há lugar onde eu preferiria estar
My heart is free My heart is free Until you come to rescue me	Meu coração é livre Meu coração é livre Até que você venha me resgatar
You find me here You find me here You dry my eyes and shed a tear You turn me bad You turn me good Forget to hope and learn to fear	Você me encontra aqui Você me encontra aqui Você seca meus olhos e derrama uma lágrima Você me torna ruim Você me torna bom Esqueça a esperança e aprenda a temer
Tell me that it's good If we do something Believe in something I don't think I should If it aint nothing If it aint nothing good	Diga-me que é bom Se fizermos algo Acreditar em algo Acho que não devo Se não for nada Se não for nada bom
My heart is free My heart is free No place where I would rather be You find me here You find me here You dry my eyes and shed a tear	Meu coração é livre Meu coração é livre Não há lugar onde eu preferiria estar Você me encontra aqui Você me encontra aqui Você enxuga meus olhos e derrama uma lágrima

Fonte: Tradução nossa.

Ao analisá-la, podemos inferir que ela interage com a videoanimação de modo a reforçar a narrativa crítica construída por Cutts. A letra da canção, que dialoga com os acontecimentos apresentados na videoanimação, reflete um desejo incessante por liberdade e pertencimento, que surge em contraste com a dualidade entre os sentimentos de incerteza e esperança. Ao mesmo tempo que o eu-lírico acredita na possibilidade de mudança, ele se questiona se realmente vale a pena acreditar, já que a realidade diz o oposto.

Observamos, nesse sentido, que enquanto a videoanimação mostra visualmente a tragédia ecológica e o colapso que se aproxima, a música, com sua letra, ritmo e melodia, intensifica esse cenário, criando um vínculo ainda mais profundo entre a reflexão sobre o presente e o alerta para as consequências futuras. Em conjunto, ambos os elementos – a sonoridade e os elementos verbo-visuais – instigam o espectador a refletir sobre as consequências das ações humanas na sociedade e a

necessidade urgente de mudança.

Outros sons e ruídos, constituintes da dimensão sonora, também carecem de ser destacados, pois vão surgindo no decorrer das cenas. Há sons como buzinas de carro, que aparecem no início da narrativa, reforçando o caos e a pressa das grandes metrópoles; sons de motores e tráfego intenso, os quais criam a sensação de movimento constante e poluição sonora. Há também barulhos de construção, tais como marteladas, serras e máquinas pesadas, para evidenciar a urbanização desenfreada e a invasão do espaço natural. Além disso, ouvem-se sirenes de ambulância e polícia, as quais dão uma sensação de emergência contínua; os sons de produtos sendo passados no caixa, sendo possível ouvir bips de leitura de código de barras, indicando uma sociedade voltada para o consumo compulsivo etc. Em contrapartida, nota-se a ausência de sons naturais: não há cantos de pássaros, barulho das folhas das árvores mexendo com o vento, água da chuva caindo sob o solo, nem qualquer outro som da natureza. Essa ausência enfatiza o esvaziamento da vida real e a dominação total do artificial, do mecânico e do supérfluo.

Em linhas gerais, podemos inferir que a crítica empreendida pelo autor recai na maneira como a humanidade trata os animais e o meio ambiente. Por meio de um arranjo composicional que combina cores em tons sombrios, planos de enquadramento que mostram sob diferentes ângulos a miséria da espécie humana, expressões faciais que revelam medo e desespero pela incerteza do futuro, além de uma composição sonora que complementa e amplifica a mensagem da videoanimação, Cutts organiza as informações verbo-visuais de forma que o enunciado cumpra sua função discursiva: provocar o leitor a responder àquele enunciado, em concordância ou discordância, plena ou parcial, mesmo que a resposta não seja imediata.

### *Ideologia e estilo*

O estilo, de acordo com os pressupostos teóricos do Círculo, é o elemento característico do gênero responsável por imprimir expressividade ao enunciado. A partir dele, o autor expressa sua visão de mundo e individualidade em uma dada forma composicional. No caso de uma videoanimação, o estilo pode ser observado a partir da maneira como o autor combina elementos verbais, imagéticos, sonoros e narrativos para dar forma e expressão ao enunciado. Logo, ele reflete as escolhas expressivas

que tornam a videoanimação característica de determinado autor e de determinado gênero.

Ao inverter os papéis sociais ocupados pelos humanos e pelos animais, Cutts utiliza da ironia não apenas como recurso humorístico, mas como estratégia de denúncia, provocando no espectador reflexões sobre o legado que nós, seres humanos, deixamos para o futuro. O tom crítico e satírico, marca pessoal do autor, é usado para provocar “desconforto” no telespectador, forçando-o a confrontar verdades incômodas que geralmente são ignoradas.

Cutts demarca seu posicionamento por meio do uso premeditado de recursos verbo-visuais, os quais reforçam seu ponto de vista. Tomemos como exemplificação disso as figuras abaixo. Na Figura 16, é possível ver em um telão ao fundo, em vermelho, o enunciado “Não ande” (*Don't walk*). Nas ruas, não há nenhum pedestre, somente motoristas dirigindo seus carros presos em congestionamentos quilométricos. Já na Figura 17, temos um personagem, sentado em um sofá. Na tela do seu notebook, há a palavra *buy*, que pode ser traduzida como “comprar”, que é a ação que ele realiza. A cada novo *click* nesse comando, a quantidade de objetos ao seu redor só aumenta, até se tornar impossível vê-lo em meio a tantas compras.

Figura 16 – Don't walk

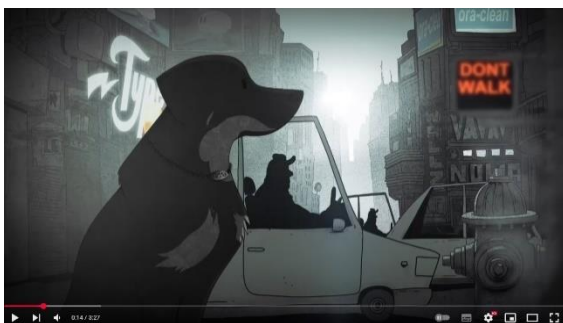


Figura 17 – Buy



Fonte: The Turning Point, 2020

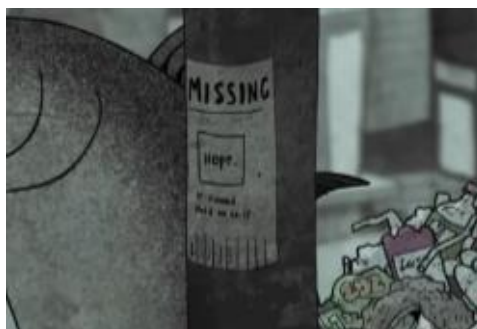
Vemos, aqui, que o autor faz o uso de palavras no modo imperativo e cria uma sensação de imposição e controle, indicando que as ações das pessoas não são escolhas conscientes. Vale destacar também que os itens de consumo são apresentados em cores vibrantes em comparação ao tom acinzentado do restante da videoanimação, funcionando como uma espécie de convite atrativo ao consumidor. No contexto da videoanimação, os enunciados supracitados demarcam uma crítica à

sociedade do consumo, pois funcionam como símbolos da alienação e da manipulação exercida por sistemas sociais e econômicos. Ao expor essas ordens de forma explícita, Cutts questiona a passividade do interlocutor diante delas, mostrando como os sujeitos muitas vezes obedecem às normas de um sistema que privilegia o lucro em detrimento de valores mais humanos e sustentáveis.

Ainda no que tange a Figura 17, podemos ver, em um plano central, o personagem (um gato) com seu animal de estimação no colo (um humano). Steve Cutts ilustra, de forma quase caricatural, como o ser humano se vê no direito de dominar, classificar e explorar as outras espécies, mas, ao mesmo tempo, cuida, protege e defende outras com um carinho quase que paternal. O conceito de especismo, que é a discriminação com base na espécie, está representado nessa imagem. A lógica especista justifica tratamentos diferentes com base em interesses humanos, e não em critérios científicos, éticos e morais. Parece-nos que autor critica a incoerência com que os seres humanos tratam diferentes espécies, e lança ao leitor o questionamento: Por que você trata tão bem algumas espécies em detrimento de outras?

Outro ponto também precisa ser discutido. Ao dar um *zoom* no primeiro quadro da Figura 7, é possível ver um cartaz fixado no poste. Nele, tem-se os dizeres: *Missing* (Procura-se ou Procurado(a), em inglês), escrito na parte superior; e, ao centro, em posição de destaque, temos a palavra *Hope* (Esperança, na tradução literal).

Figura 18 – Cartaz de Procura-se



Fonte: The Turning Point, 2020

Há no cartaz certa ironia, recurso estilístico bastante utilizado nos trabalhos de Steve Cutts. Ao usar uma linguagem típica de anúncios de pessoas desaparecidas, o autor transforma a esperança em uma “pessoa” ou “coisa” que sumiu, que ninguém

mais vê ou reconhece. Isso reforça o tom pessimista e provocativo da narrativa, sugerindo que a humanidade deixou de acreditar ou de sequer procurar alternativas reais para mudar a situação em que se encontra. Ao mesmo tempo, esse enunciado, disposto na videoanimação de forma bastante sutil, aparece como um grito silencioso em meio ao caos. Ele convida o espectador a se perguntar: Onde está a esperança? É possível recuperá-la? Assim, Cutts abre uma brecha para o interlocutor pensar que se ainda houver esperança, talvez ainda haja tempo de mudar.

Ainda no que diz respeito à problemática do consumo, o autor faz referências visuais a marcas mundialmente conhecidas para fortalecer seu posicionamento enunciativo, conforme exposto na sequência de cenas abaixo. Na Figura 19, o tom verde presente no copo remete à rede *Starbucks*, amplamente reconhecida no setor de cafeterias. Na Figura 20, a predominância da cor vermelha nos objetos e nas vestimentas dos personagens sugere uma alusão a redes de *fast food* como *Burger King* e *McDonald's*. Já na Figura 21, o uso da cor vermelha em destaque no produto evoca a marca *Coca-Cola*. Por sua vez, a Figura 22, mostra, escrito em vermelho em uma sacola, a palavra “Wal”, abreviação para *Walmart*, multinacional de lojas de departamento. Embora os nomes dessas empresas não estejam escritos nas embalagens dos produtos, com exceção da Figura 22, o conhecimento prévio do público permite fazer tais associações.

Figura 19 – Referência ao Starbucks



Figura 20 – Referência a redes de fast food



Figura 21 – Referência à Coca-Cola

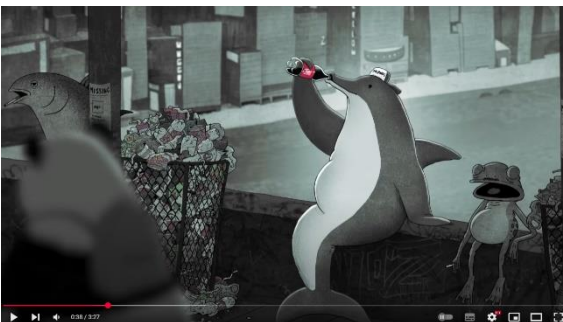


Figura 22 – Referência à Walmart



Fonte: The Turning Point, 2020

Nesse sentido, observamos que a opção estilística do autor em enfatizar determinados elementos da cena com cores em destaque é também uma marca de suas relações dialógicas com os enunciados que retoma. Dessa forma, pode-se inferir que tais escolhas estilísticas são críticas diretas ao modo como essas corporações operam, uma vez que levantam discussões sobre a produção excessiva de lixo, a manutenção do sistema capitalista e a promoção do consumismo, problemáticas sociais que afetam profundamente a vida no planeta.

Para reforçar a necessidade de uma postura responsiva ativa diante desses problemas, o autor recorre ainda a uma figura bastante reconhecida pelo público: a princesa Ariel, de *A Pequena Sereia* (Figura 23). Podemos inferir que se trata de uma referência a essa personagem sobretudo pela tonalidade ruiva dos seus cabelos, que são sua marca registrada. No decorrer da cena, vemos ela crescendo, se desenvolvendo e, por fim, tendo um destino trágico.

Figura 23 – Alusão à Ariel, princesa da Disney



Fonte: The Turning Point, 2020

A inclusão dessa personagem na cena é especialmente impactante, uma vez que ela é retratada sendo extinta após ficar presa em um objeto, em uma analogia direta ao que ocorre com muitos animais nas águas oceânicas. Observa-se, assim, que o leitor interpreta os sentidos de um enunciado com base na articulação de discursos e do diálogo com os diversos enunciados que leu, ouviu, viu e produziu ao longo de sua vida, sempre estabelecendo uma relação direta com a realidade concreta.

Além disso, é possível compreender que Cutts busca evidenciar ao leitor que a concentração de poder econômico e político está nas mãos de uma pequena parcela da população, que acumula riqueza por meio da exploração sistemática dos trabalhadores, conforme ilustrado na Figura 24. Há, nesse processo, naturalização das relações exploratórias, o que, conseqüentemente, promove a reprodução e a manutenção do sistema capitalista de consumo.

Figura 24 – Trabalhadores na fábrica sendo observados pelo chefe



Figura 25 – Empresários comemorando o aumento dos lucros



Fonte: The Turning Point, 2020

Em conformidade a isso, a Figura 25 apresenta personagens cujas vestimentas sugerem se tratar de empresários ou investidores, celebrando o sucesso nos negócios com bebidas sofisticadas e lançando dólares ao ar. A cena, marcada pela predominância de cores em um tom obscuro, é complementada por um cartaz, destacado pela iluminação ao fundo, o qual mostra um gráfico que ilustra o aumento expressivo dos lucros. O acúmulo de gordura na barriga do rinoceronte representado ao centro também pode ser entendido como outro indicativo de acumulação de riqueza. Em contrapartida, o restante do planeta é retratado na videoanimação sobrevivendo em condições de extrema miséria e pobreza. Vemos, assim, que a narrativa é estruturada para evidenciar ao leitor que o objetivo daqueles que detém o poder reside na busca incessante por lucro, acumulação de riqueza e controle dos meios de produção. Ao espectador, cabe o papel de estabelecer a articulação entre os enunciados e as estruturas sociais, compreendendo-os como elementos interdependentes, cuja combinação é fonte de significação da realidade.

Cutts também aborda de maneira sutil, mas efetiva, o problema das *fake news*, inserindo essa questão no contexto de sua crítica mais ampla à sociedade contemporânea e aos processos de destruição ambiental. Na Figura 26, tem-se uma notícia passando na televisão. Há o seguinte enunciado: *Top news: Humans facing extinction – Homo Sapiens dying out at an unprecedented rate*, cuja tradução é “Notícia principal: Humanos enfrentam a extinção – *Homo Sapiens* morrendo em um ritmo sem precedentes”. O personagem (o urso pequeno), ao ver a notícia na televisão, com uma expressão facial muito assustada, tenta mostrá-la a seu pai, que o ignora e parece não se importar com a gravidade da situação, já que usa o jornal em suas mãos para cobrir sua visão e não ver o que está sendo mostrado na matéria.

Figura 26 – Personagem assustado com a notícia que vê na televisão



Fonte: The Turning Point, 2020

O pai do pequeno urso é representado no centro da imagem, sentado com as pernas abertas, em uma posição de conforto e dominação. No jornal que leva ao rosto para não ver a notícia exibida na televisão, podemos ver os enunciados: *Rich 1% get a little bit richer* (cuja tradução é “O 1% mais rico fica um pouco mais rico”) e *Immigrants to blame for all your problems* (que pode ser traduzido como “Os imigrantes são os culpados por todos os seus problemas”).

Podemos inferir que Cutts busca com o primeiro enunciado lançar luz à desigualdade econômica crescente. A frase ecoa uma crítica direta ao sistema capitalista atual, no qual uma pequena parcela mais rica da população continua acumulando riqueza, enquanto a maioria enfrenta dificuldades econômicas. Na videoanimação, o fato de o personagem usar o jornal para tapar o rosto sugere negação ou indiferença, pois ele evita encarar a realidade incômoda do mundo, mesmo estando cercado por sinais de crise ambiental e social. A posição dele, cômoda e dominante, contrasta com o conteúdo alarmante da notícia, o que pode sugerir alienação e privilégio.

O segundo enunciado, por sua vez, evidencia um discurso xenofóbico, frequentemente utilizado como “cortina de fumaça” em tempos de crise. Em vez de

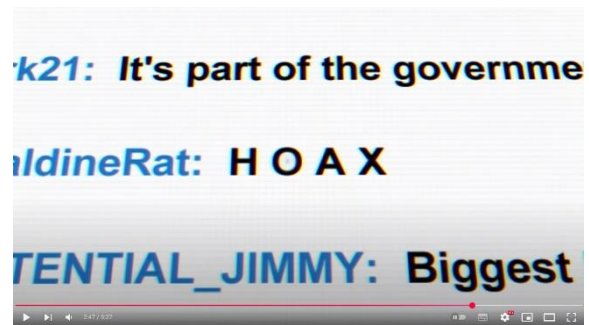
abordar as verdadeiras causas estruturais dos problemas sociais e econômicos, esse tipo de discurso culpabiliza grupos vulneráveis, como os imigrantes. Parece-nos uma crítica direta à manipulação midiática e política que desvia a atenção pública da elite dominante ou das falhas sistêmicas. No contexto da videoanimação, essa frase reforça a ideia de desinformação e manipulação ideológica. O jornal, instrumento que deveria ser utilizado como fonte de informação, é usado para mascarar a verdade e perpetuar uma narrativa conveniente para quem está no poder.

Nesse seguimento, na Figura 27 vemos mais uma notícia, agora com o seguinte enunciado: *Climate crisis: only 10,000 humans left* (na tradução, “Crise climática: restam apenas 10 mil humanos”).

Figura 27 – Notícia mostrando que o fim dos humanos está próximo



Figura 28 – Comentário descredibilizando a veracidade da notícia



Fonte: The Turning Point, 2020

Abaixo dela, há vários comentários que desacreditam da veracidade dos fatos apresentados, entre eles estão enunciados como: “mudança climática não é real!!!!”, “muito exagero...”, “Você já viu isso?????”, “Isso faz parte da agenda do governo. Pessoas, não acreditem nisso”, etc. A câmera, lentamente, foca em um comentário específico (Figura 28): *HOAX*, termo utilizado no meio digital para se referir a mensagens falsas que são amplamente difundidas para enganar grupos de pessoas com conteúdos alarmantes e fraudulentos. Com base nessas sequências de cenas, vemos que Cutts entende a desinformação, marcada na videoanimação por um ceticismo generalizado, como um problema que agrava a crise ambiental e impede que mudanças significativas sejam realizadas.

A resolução das problemáticas apresentadas na obra pelo autor demanda uma mobilização coletiva, como a manifestação feita por alguns animais (Figuras 29 e 30).

Figura 29 – Manifestação pela defesa do planeta



Figura 30 – Manifestante discutindo com a polícia



Fonte: The Turning Point, 2020

“Salve os humanos”, “Nós só temos este planeta”, “Pare com a poluição plástica” são enunciados presentes nas placas de manifestação seguradas pelos personagens. Ao fazer com que os animais – que normalmente são as vítimas da destruição ambiental causada pelos humanos – se tornem os porta-vozes da mudança, Cutts reforça a ideia de que os seres humanos, apesar de estarem na posição de poder, são os principais responsáveis pelos problemas sociais e ambientais que assolam o planeta, seja por desacreditarem na gravidade da situação, seja por simplesmente não se importarem. Assim, esses enunciados funcionam como um apelo direto à conscientização frente à necessidade de preservação do planeta e de todas as formas de vida.

Há mais uma cena que também reforça a perspectiva defendida pelo autor diante da relação nociva dos humanos com o meio em que vivem. Nela, vemos o planeta ser totalmente sufocado pelo acúmulo de garrafas plásticas, e dois enunciados sobressaem (Figuras 31 e 32): *The taste that lasts forever* (na tradução literal, “O sabor que dura para sempre”) e *A taste for the new generation* – que pode ser traduzido como “Uma pequena amostra para a nova geração”.

Figura 31 – Crítica do autor ao acúmulo de lixo produzido



Figura 32 – Planeta sendo encoberto por garrafas plásticas



Fonte: The Turning Point, 2020

Por meio de tais enunciados, Cutts critica a negligência humana em relação às suas ações e suas repercussões em longo prazo, sublinhando a urgência de mudar a forma como interagimos com o meio ambiente. A duração desse “sabor” está relacionada a algo que não desaparece, como as consequências ambientais provocadas pelo uso excessivo de plásticos, que continuarão a existir muito depois do prazer momentâneo do consumo ter acabado. Assim, ao usar o termo "nova geração", o animador destaca que os efeitos da relação problemática da geração atual – a qual prioriza a conveniência e o consumo sem considerar as consequências ambientais futuras – não são apenas problemas do presente, mas uma herança que será vivida por aqueles que ainda estão por vir. É exatamente sobre isso que discutimos na próxima seção.

*(Con)Sequências: o ponto de virada*

Nesta seção, buscamos fazer um apanhado das discussões empreendidas durante nossa análise teórico-metodológica. A partir dela, observamos que, sem adentrar na dialogicidade verbal e visual da videoanimação, não é possível compreender como tema, forma composicional e estilo se articulam no processo de constituição de sentidos. Sem essa articulação, o projeto discursivo do enunciador não cumpre sua função, que é a de instigar o interlocutor a responder de forma ativa e responsiva ao enunciado.

Ao pensarmos especificamente no título “ponto de virada”, notamos que se trata de uma escolha linguística carregada de ideologias que se entrelaçam aos elementos constitutivos do enunciado em um todo indissolúvel. Além da possível alusão ao fato

de que as escolhas dos sujeitos feitas agora, no presente, determinarão os futuros rumos que, uma vez tomados, não podem mais ser desfeitos, Cutts também demarca a ideia “virada” em várias sequências de acontecimentos, as quais sempre têm consequências sociais drásticas. Vejamos alguns exemplos.

Em uma das cenas da videoanimação (Figura 33), o corpo de um humano é corroído após entrar em contato com um resíduo tóxico verde, sobrando apenas seu esqueleto. Enquanto o corpo se decompõe, a cabeça, que se transforma em uma caveira, cai do corpo e gira até chegar em um novo cenário, no qual é possível ver uma família que tenta se proteger do avanço do maquinário que destrói desenfreadamente a fauna e a flora.

Figura 33 – Transição de cenas



Fonte: The Turning Point, 2020

É importante pontuar também que a transição da cena do oceano para a da floresta não ocorre com um corte brusco, mas por meio de um do movimento da cabeça do esqueleto, que se desloca, girando, pelo quadro até chegar ao novo cenário. Isso cria uma sensação de continuidade do inevitável, uma vez que o dano não é interrompido, já que flui de um lugar para outro. Parece-nos que a narrativa construída almeja mostrar ao telespectador a impossibilidade de conter o destino fatal da sociedade que, uma vez desencadeado, revela-se inevitável.

Em outro exemplo (Figura 34), Cutts utiliza uma sequência de imagens para mostrar uma “virada” narrativa que desencadeia consequências profundas e irreversíveis. Na cena, é possível ver personagens se engasgando com itens distintos. Ao centro, em posição de destaque, há um humano com uma garrafa plástica presa na garganta. Tal garrafa aparece depois na mão do urso. Ao destacar esse objeto, ocorre uma transição para um cenário onde há personagens sendo encobertos por uma quantidade exorbitante de lixo.

Figura 34 – Mudança de cenários



Fonte: The Turning Point, 2020

A mudança de ambientes sugere que uma decisão aparentemente inofensiva de consumo de um refrigerante, além do descarte incorreto da embalagem, está diretamente ligada a um conjunto de consequências sociais e ambientais de longo prazo, que não podem ser revertidas. O “para sempre” do slogan, ao invés fazer referência a algo positivo, ganha aqui uma conotação negativa, dado que sublinha a persistência de efeitos nocivos que comprometem a proteção e a preservação da vida no planeta.

Nesse sentido, notamos que as várias sequências de imagens utilizadas pelo autor no decorrer da videoanimação mostram que, uma vez iniciada a cadeia de degradação, não há retorno, pois a destruição é definitiva. Desse modo, vê-se que

tais transições operam como uma espécie de elo metafórico, pois os danos sociais e ambientais causados em um local específico não permanecem isolados, mas se propagam, afetando a sociedade em sua totalidade. Assim, Cutts evidencia que as repercussões socioambientais das ações humanas não se configuram como processos lineares ou espacialmente delimitados; em realidade, manifestam-se de forma difusa, incidindo diretamente sobre o equilíbrio ecológico, as dinâmicas sociais e os modos de vida em diferentes esferas.

Diante do exposto, vemos que o produtor da videoanimação, com toda sua individualidade e subjetividade, ao definir o tema que deseja tratar, adapta a sua vontade discursiva a esse gênero para materializar o seu projeto enunciativo. Portanto, ao explorar temáticas sociais, Cutts procura produzir empatia e identificação quanto ao ponto de vista que assume/defende, procurando que o espectador concorde com ele, posicionando-se a favor de seu ponto de vista.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta seção, nos dedicamos a apresentar uma síntese da pesquisa aqui realizada, articulando as discussões teóricas com os resultados obtidos, de modo a permitir a formulação de conclusões e inferências.

O intuito deste estudo foi analisar uma videoanimação sob a perspectiva dialógica bakhtiniana, considerando os elementos constitutivos do enunciado e a condição verbo-visual da linguagem. Pretendeu-se, assim, colaborar ao propor uma maneira possível de se desenvolver a análise do gênero discursivo videoanimação por uma perspectiva semiótico-ideológica, segundo a qual os sentidos do enunciado são sempre constituídos na relação com outros enunciados, passados e futuros.

Diante das proposições teóricas aqui empreendidas, constatamos que a análise do gênero discursivo videoanimação sob um viés dialógico permite interpretá-lo enquanto um enunciado vivo – produzido por um sujeito real e dirigido a outro(s) sujeito(s), com um propósito comunicativo real, realizado em condições materiais concretas – que transcende o âmbito do entretenimento e se estabelece como um meio de intervenção crítica na sociedade.

Além disso, observamos a partir de nossas discussões teórico-metodológicas que a verbo-visualidade não se configura como uma combinação arbitrária do verbal com o visual. É, em realidade, um projeto semiótico, discursivo e ideológico que, materializado em uma forma composicional característica de um gênero discursivo, envolve o interlocutor em um processo ativo e responsivo de constituição de sentidos. Logo, entendemos que a condição verbo-visual da linguagem não apenas amplia as possibilidades expressivas do enunciado, mas também reflete um compromisso ético com questões contemporâneas, uma vez que atua na intersecção entre linguagem, ideologia e estética.

A análise de *The Turning Point* nos permitiu compreender que a articulação entre as dimensões verbal – oral e escrita – e imagética potencializa o processo de constituição de sentidos, uma vez que ultrapassa a materialidade verbal e demanda do espectador uma postura responsiva. A inversão de papéis entre humanos e animais, permitida pela articulação entre tema, conteúdo e estilo, mostrou-se como uma estratégia discursiva eficaz para provocar reflexões sobre a responsabilidade humana na preservação do planeta e os impactos sociais de suas ações em longo prazo.

Na oportunidade, frisamos ainda que investigar videoanimações publicadas na plataforma do *YouTube* é uma possibilidade teórico-metodológica viável de compreender como se dão as dinâmicas da comunicação moderna, a qual é marcada pela integração de distintos planos linguísticos e expressivos. Assim, perceber como a constitutiva relação entre as dimensões verbal e imagética se manifesta na era digital oferece a oportunidade de explorar novas formas de linguagem e de interação discursiva, abrindo-se novos caminhos para se compreender como o sentido é construído em produções verbo-visuais.

É importante pontuar, contudo, que, no escopo desta Dissertação de Mestrado, a necessidade de realização de recortes da videoanimação pode prejudicar a compreensão da totalidade do sentido, que se constrói na articulação entre imagem, som, movimento e tempo. Ademais, diferentemente de uma imagem estática, a videoanimação é feita para ser vista em fluxo e, portanto, os sentidos são produzidos a partir da sequência de cenas, do ritmo da narrativa, da transição entre quadros, da progressão dos eventos, da interação entre som e imagem. Ao analisar um *frame* (isto é, um quadro) isoladamente, pode-se perder parte desse encadeamento narrativo, essencial para se compreender as intenções, ironias e críticas do autor. No entanto, um recorte em quadros faz-se necessário, pois se trata de um recurso metodológico fundamental à materialização da análise pretendida.

Diante disso, esperamos, com este estudo, contribuir com discussões no campo dos estudos linguísticos que evidenciem que os enunciados, manifestados em suas formas típicas, devem ser considerados em sua realização única no evento da vida. Acreditamos que investigar a complexidade dos enunciados contemporâneos permite uma compreensão mais aprofundada acerca de como se dá, no contexto das mídias digitais, a interação humana, cada vez mais marcada por uma multiplicidade de linguagens.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Org., trad., posfácio e notas de Paulo Bezerra. Notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017a.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária (1924). *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Nazário e Homero Freitas de Andrade. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2014.p. 13-70.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 3.ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017b.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. (2. tiragem). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. **Arte da animação: técnica e estética através da história**. 3.ed. Editora Senac: São Paulo, 2019. Edição do Kindle.

BRAIT, Beth. A palavra mandioca: do verbal ao verbo-visual. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 1, p. 142-160, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3004/1935>. Acesso em: 20 jan. 2024.

BRAIT, Beth. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 8, p. 43-66, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/16568>. Acesso em: 20 jan. 2024.

BRAIT, Beth. O sonho de um homem ridículo: uma leitura audiovisual. **CERRADOS**, v. 31(58), p. 26-38, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/42230>. Acesso em: 20 jan. 2024.

DIAS, Jaciluz. **Gênero videoanimação e Arquitetura Multimodal: análise semiótica e contribuições para a formação docente**. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/14010>. Acesso em: 10 jan. 2024.

FERREIRA, Helena Maria; ALMEIDA, Patricia Vasconcelos. Formação de professores para o trabalho com textos audiovisuais: uma proposta de leitura do gênero videoanimação. **Linguagem: Estudos e Pesquisas**, [S. l.], v. 22, n. 2, 2018.

Disponível em:

[http://repositorio.ufla.br/bitstream/1/33927/1/ARTIGO\\_Forma%C3%A7%C3%A3o%20de%20professores%20para%20o%20trabalho%20com%20textos%20audiovisuais..pdf](http://repositorio.ufla.br/bitstream/1/33927/1/ARTIGO_Forma%C3%A7%C3%A3o%20de%20professores%20para%20o%20trabalho%20com%20textos%20audiovisuais..pdf). Acesso em: 10 jan. 2024.

FERREIRA, Helena Maria.; DIAS, Jaciluz.; VILLARTA-NEDER, Marco Antonio. **O trabalho com a videoanimação em sala de aula: múltiplos olhares**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019. Disponível em:

<https://pedroejoaoeditores.com.br/produto/o-trabalho-com-videoanimacao-em-sala-de-aula-multiplos-olhares/>. Acesso em: 15 nov. 2023.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. 51ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2024.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. **Gênero e estilo nas melhores redações do vestibular Unicamp**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalle/423590>. Acesso em: 10 nov. 2023.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. Os elementos constitutivos do enunciado em suas relações dialógicas: um exemplo de análise. **Linguagem em (Dis)curso** - LemD, Tubarão, SC, v. 15, n. 2, p. 249-266, mai/ago. 2015. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ld/a/JCKZJ7ps9ntsJyDBzNbC6Xp/?format=pdf>. Acesso em: 10 nov. 2023.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. **Para entender os gêneros do discurso**. Araraquara: Letraria, 2022.

REGO, Francisco Cleiton Vieira Silva do. Da especificidade da narrativa animada: sobre o individualismo como valor no desenho Bob Esponja Calça Quadrada. **Rua**, 15 mar. 2013. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/da-especificidade-da-narrativaanimada-sobre-o-individualismo-como-valor-no-desenho-animado-bob-esponja-calcaquadrada1/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SILVA, Aline Iracy Rodrigues; FERREIRA, Helena Maria. **Videoanimação em sala de aula: dimensões teóricas e metodológicas**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024.

THE Turning Point. Produção de Steve Cutts. Música de Wantaways. Londres, 2020. (3 min. 27 s.), son., color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=p7LDk4D3Q3U>. Acesso em: 10 nov. 2023.

VIEIRA, Tatiana Cuberos. **O potencial educacional do cinema de animação: três experiências na sala de aula**. Dissertação (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de Campinas, São Paulo, 2008. Disponível em:

<https://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/handle/123456789/15382>. Acesso em: 11 jun. 2024.

VOLÓCHINOV, Valentin. (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad., notas e glossário Sheila Grillo e Ekaterina V. Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

