



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

ERASMO DE OLIVEIRA FREITAS

UMA PROPOSTA DE DESCRIÇÃO PARA GÊNEROS MULTIMODAIS
ANIMADOS

FORTALEZA

2016

ERASMO DE OLIVEIRA FREITAS

UMA PROPOSTA DE DESCRIÇÃO PARA GÊNEROS MULTIMODAIS
ANIMADOS

Tese apresentada à banca examinadora constituída pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará como requisito obrigatório para obtenção do título de Doutor em Linguística.

Área de concentração: Linguística.

Linha de Pesquisa: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização.

Orientador: Prof. Dr. Júlio Araújo.

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F936p Freitas, Erasmo de Oliveira.

UMA PROPOSTA DE DESCRIÇÃO PARA GÊNEROS MULTIMODAIS ANIMADOS / Erasmo de Oliveira Freitas. – 2016.
191 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2016.

Orientação: Prof. Dr. Júlio César Rosa de Araújo.

1. Gêneros discursivos. 2. Multimodalidade. 3. Animação. 4. Comunicação verbal e não-verbal. I. Título.
CDD 410

ERASMO DE OLIVEIRA FREITAS

UMA PROPOSTA DE DESCRIÇÃO PARA GÊNEROS MULTIMODAIS
ANIMADOS

Tese apresentada à banca examinadora constituída pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará como requisito obrigatório para obtenção do título de Doutor em Linguística.

Área de concentração: Linguística.

Linha de Pesquisa: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização.

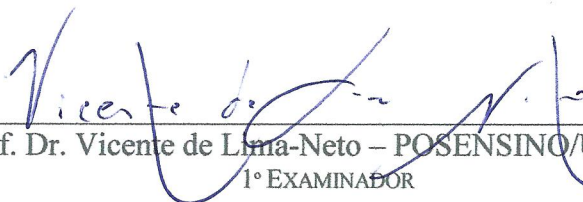
Orientador: Prof. Dr. Júlio Araújo.

Aprovada em 20/12/2016.

Banca Examinadora



Prof. Dr. Júlio Araújo – PPGL/UFC
ORIENTADOR-PRESIDENTE



Prof. Dr. Vicente de Lima-Neto – POSENSINO/UFERSA
1º EXAMINADOR



Prof.ª Dr.ª Regina Cláudia Pinheiro – MIHL/UECE
2ª EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Marcia Teixeira Nogueira – PPGL/UFC
3ª EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Maria Margarete Fernandes de Sousa – PPGL/UFC
4ª EXAMINADORA

Aos meus pais, **Erasm**o e **Nice**, dedico este trabalho por todo amor, carinho, respeito, gratidão e admiração que lhes tenho.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa traz o nome de um jovem e incipiente pesquisador, cuja consciência e gratidão faz questão de lembrá-lo de suas limitações e de que nenhuma conquista seria possível sem o apoio de outros. São muitas as pessoas a quem devo agradecer, pois, de algum modo e em algum momento, ajudaram-me. Agradeço,

Aos meus pais, **Erasmão e Nice**, por darem o primeiro aceite em relação a mim: o sim de permissão aos planos de Deus relacionados à minha vida nesta existência, pelo amor e pela dedicação com que cuidaram (e ainda cuidam) de mim, pelas inúmeras renúncias realizadas por mim e meus irmãos, pelas lições de vida que me ensinaram, principalmente com atitudes, pelo exemplo de dignidade, humanidade e amor pleno, pela nobreza com que nos educaram. Vocês me ensinaram a acreditar no amor e na importância de ser nobre e humilde.

Aos meus irmãos, **Eraldo e Nayara**, por dividirem comigo inesquecíveis histórias e lições de vida, pela torcida forte e verdadeira, pela cumplicidade na vida, pela amizade pura e bonita que temos, pelas trocas de confidências, pelas energias compartilhadas, pelo apoio e paciência de sempre, pelas aventuras únicas. Manos, vocês são os melhores irmãos do mundo.

À minha avó-madrinha, **Neusa**, pelo amor e pela atenção a mim devotados, pelas orações de luz em meu caminho, pelos aprendizados suscitados na prática, por despertar em mim sentimentos e atitudes que ainda não conhecia, pelo carinho e pela lealdade de sempre.

Ao meu amado sobrinho-afilhado, **João Arthur**, por me fazer voltar a acreditar que a humanidade ainda tem jeito, por agir com pureza e com verdade, por ser meu anjo lindo.

À minha cunhada-comadre, **Vileide**, pelo respeito, pela admiração confessa, pela amizade, pela torcida fiel, pela paciência, pela alegria e pelo glamour que contagia a família.

Ao grande amigo, parceiro de vida e na vida, **Júnior Saraiva**, pelo apoio constante, pela presença marcante, pela sintonia forte e de energia pura, pelos diálogos sempre prazerosos, pelo companheirismo, pela lealdade, por me ensinar facetas da vida que não conhecia, pela verdade no caráter e nos sentimentos, pela amizade sincera, pela paciência e por ser quem és.

Ao meu orientador, **Prof. Dr. Júlio Araújo**, por acreditar em mim e no meu trabalho, pelas oportunidades de aprendizado e de crescimento profissional, pela orientação segura e exigente, pelas leituras atentas e incisivas, pelas considerações maduras e coerentes, por todas as sugestões e contribuições a esta pesquisa, pelo respeito devotado a mim, pela paciência com as minhas fragilidades e imperfeições, pela confiança, pela generosidade em compartilhar os saberes pessoais, acadêmicos e profissionais, sou eternamente grato por tudo, meu professor-protetor.

À professora **Dr.^a Margarete Sousa (UFC)**, por aceitar o convite de participar desta Banca, além da Banca Examinadora de Qualificação e dos Seminários de Pesquisa, bem como pela leitura minuciosa e pelas inúmeras contribuições que teceu, pelo carinho e o respeito demonstrado por nossa pesquisa e pelas palavras de estímulo.

À professora **Dr.^a Márcia Nogueira (UFC)**, por aceitar compor esta Banca, pela acolhida e pela confiança na época do Mestrado, pelo carinho e dedicação com que sempre me orientou e me guiou, pelo exemplo de ética e de profissionalismo, pela inesquecível orientação de Mestrado, supervisão de Estágio de Docência, docência em disciplinas na Pós-Graduação, por me apresentar e me instruir muito bem os caminhos da Linguística que eu desconhecia.

À professora **Dr.^a Nukácia Araújo (UECE)**, pelas considerações feitas no Exame de Qualificação e pelas sugestões à feitura desta tese, pela atenção e pela leitura zelosa, pelos aprendizados suscitados na época da orientação da Especialização em Semiótica Aplicada, pelo rigor e pela seriedade na condução da orientação e por tudo o que me ensinou.

Aos professores **Dr. Vicente de Lima-Neto (UFERSA) e Dr.^a Regina Pinheiro (UECE)**, pela gentileza de terem aceitado o nosso convite de compor a Banca Examinadora de Defesa, por dedicarem seu tempo à leitura e avaliação desta tese e pela generosidade em compartilhar comigo a excelência da vossa leitura e perícia acadêmica.

Aos professores **Dr. Luciano Pontes (UERN) e Dr.^a Mônica Serafim (UFC)**, por aceitarem compor esta Banca na condição de suplentes e pelos conhecimentos conduzidos nas disciplinas das quais tive a honra de ser aluno de vocês.

À minha turma de Doutorado, especialmente aos amigos **Susy, Marilde, Lyssandra e Ernando (*in memorian*)**, por compartilharem momentos de estudo, de lanches, de conversas hilárias e de reflexões sobre a vida e a Academia.

Ao meu amigo poderoso e magnânimo, **José Roberto de Souza Brito**, pela amizade sincera, pelos diálogos maravilhosos, pelos aprendizados compartilhados, pela delicadeza de me ajudar a voltar ao eixo, pela paciência, pela nobreza de sua verdade e de sua cumplicidade.

À minha amiga bonita e chique, **Fernanda Rodrigues**, pela amizade forte, pela fidelidade e cumplicidade, pela torcida sempre firme, pelas risadas, pelas confidências trocadas, pelo apoio de sempre, pela gaiatice de ser sincera comigo e pelo carinho dedicado a mim.

Aos queridos e importantes amigos **Ceição, Mariano, Marlon, Eva, Olivaldo, Angélica, João Gabriel, Pedro, Edilene, Erinaldo, Antony, Maria Rita, Francisca Nóbrega, Izabel, Cláudio, Ana Vlândia, Rafaelle, Élder, Marta, Jonas, Vanessa, Marta Lemos, Di Lemos, Zilberto, Francisca das Chagas, Jô, Ana Paula, Beth, Carlos, Luís, Kalina, Solange, Missias, Sobral, Rosana, Tatiane, Verônica, Paulinha, Flávia, Neide, Antônia, Gustavo, Márcia, Maria do Carmo, Tânia, Kátia, Ivonilce, Franci, Sandra e Socorro**, pela torcida constante e pelos inúmeros momentos inesquecíveis vividos.

Aos meus professores da Pós-Graduação em Linguística, **Dr. Ricardo Leite, Dr. Nelson Costa, Dr.^a Maria Elias Soares, Dr.^a Áurea Zavam, Dr.^a Fabíola Lopes, Dr.^a Rosemeire Plantin, Dr. Américo Saraiva, Dr.^a Izabel Magalhães e Dr.^a Helena Valentim**, pelos conhecimentos compartilhados e por terem suscitado razões para buscar mais.

À equipe da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Linguística **Eduardo, Antônia e Vanessa**, pela atenção e respeito com que sempre me trataram.

À Fundação Cearense de Apoio à Pesquisa – **FUNCAP** – pelo apoio financeiro.

Gratidão!

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Ao nosso **Senhor Deus**, por tudo o que sou
tudo o que tenho.

Obrigado por tudo!

*“Eu não gosto de repetir fórmulas de sucesso.
Eu gosto de arriscar coisas novas”.*

(Walt Disney)

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo geral de *descrever os gêneros multimodais animados (GEMUA), considerando seus aspectos enunciativos e sua natureza multimodal*. A pesquisa caracteriza-se epistemologicamente como interpretativa, de base empírica e de caráter indutivo no sentido lato do termo. À luz dos pressupostos de Bakhtin (2006, 2003, 2002) sobre a relação sujeito e linguagem e gêneros discursivos, dos estudos sobre multimodalidade de Kress & van Leeuwen (1996), Kress (2010) e das discussões teóricas acerca dos elementos não-linguísticos na comunicação humana de Fiorillo e Torres (2003), Cestero (1999), Poyatos (1994), Davis (2009), Albaladejo (2007) e Marcushi (1986), esta pesquisa se concentra em buscar respostas para a seguinte problemática: *como se caracterizam os gêneros multimodais animados?* O estudo do *corpus, gêneros multimodais animados*, mostrou que ele apresenta dois possíveis caminhos de observação: o *eixo da composição* e o *eixo do funcionamento*. A tese concentra a análise no *eixo da composição*, cujos dados mostraram que os GEMUA precisam ser analisados partindo de aspectos (i) *linguísticos*, (ii) *sonoros*, (iii) *proxêmicos*, (iv) *cinésicos* e (v) *imagéticos*. A maneira encontrada para operacionalizar os parâmetros de observação foi elaborar um fichamento analítico e submeter cada uma das 150 amostras do *corpus* discretizando cada aspecto composicional. A análise mostrou que os GEMUA são gêneros que apresentam composição altamente dinâmica e plástica, além de indicar a rica potencialidade desses gêneros em múltiplos contextos sócio-discursivos.

(225 palavras)

Palavras-chave: Gêneros discursivos. Multimodalidade. Animação. Comunicação verbal e não-verbal.

ABSTRACT

This work has the general objective to describe the multimodal animated genres (GEMUA), considering its enunciative aspects and its multimodal nature. The research is epistemologically characterized as interpretative, empirical and inductive character in the broad sense of the term. In light of Bakhtin's (2006, 2003, 2002) assumptions about subject and language and discursive genres, Kress & van Leeuwen (1996), Kress's (2010) multimodality studies and theoretical discussions about non-linguistic elements In the human communication of Fiorillo and Torres (2003), Cestero (1999), Poyatos (1994), Davis (2009), Albaladejo (2007) and Marcushi (1986), this research focuses on finding answers to the following problematic: Characterize multimodal animated genres? The study of the corpus, animated multimodal genres, showed that it presents two possible ways of observation: the axis of the composition and the axis of the operation. The thesis focuses the analysis on the composition axis, whose data showed that the GEMUA need to be analyzed from (i) linguistic, (ii) sonic, (iii) proxemic, (iv) kinetic and (v) imagery aspects. The way to operate the observation parameters was to prepare an analytical file and submit each of the 150 samples of the corpus discretizing each compositional aspect. The analysis showed that the GEMUA are genres that present highly dynamic and plastic composition, besides indicating the rich potential of these genres in multiple socio-discursive contexts.

(225 words)

Keywords: Discursive genres. Multimodality. Animation. Verbal and non-verbal communication.

RESUMEM

Este trabajo tiene como objetivo general para describir los géneros multimodales animados (GEMUA) considerando sus aspectos enunciación y su naturaleza multimodal. La investigación se caracteriza como epistemológicamente derivada, con base empírica y el carácter inductivo en el sentido amplio del término. A la luz de los supuestos de Bajtín (2006, 2003, 2002) sobre la relación entre el sujeto y el lenguaje y los géneros, los estudios sobre la multimodalidad Kress & van Leeuwen (1996), Kress (2010) y las discusiones teóricas sobre los elementos no lingüísticos en la comunicación humana Fiorillo y Torres (2003), Cestero (1999), Poyatos (1994), Davis (2009), Albaladejo (2007) y Marcushi (1986), esta investigación se centra en la búsqueda de respuestas a la siguiente problema: cómo Featuring animada géneros multimodal? El estudio de la corpus, géneros excitados multimodales, demostró que tiene dos posibles trayectorias de observación: el eje de la composición y el funcionamiento del eje. La tesis se centra el análisis en el eje de la composición, cuyos datos mostraron que necesidad de ser analizada a partir GEMUA aspectos (i) el lenguaje, (ii) de sonido, (iii) proxémica, (iv) kinesicos y (v) las imágenes. La forma encontrada para poner en funcionamiento los parámetros de observación fue desarrollar un informe de un libro de análisis y presentar cada una de las 150 muestras del corpus discretizando cada aspecto compositivo. El análisis mostró que el GEMUA son géneros que tienen una composición muy dinámica y plástico, además de indicar el rico potencial de estos géneros en múltiples contextos socio-discursiva.

(225 palabras)

Palabras clave: Géneros discursivos. Multimodalidad. Animación. La comunicación verbal y no verbal.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Exemplo de captura de imagem e sua identificação	p.91
Figura 02 – Abertura de GEMUA	p.101
Figura 03 – Mandamento.....	p.101
Figura 04 – Ônibus	p.102
Figura 05 – Propaganda.....	p.102
Figura 06 – Encerramento	p.103
Figura 07 – Encomenda	p.104
Figura 08 – Bilhete.....	p.104
Figura 09 – Livro	p.105
Figura 10 – Iluminura	p.105
Figura 11 – Aviso	p.106
Figura 12 – Placa	p.106
Figura 13 – Ariel.....	p.111
Figura 14 – Festa.....	p.111
Figura 15 – Meninas-nações	p.112
Figura 16 – Brasil	p.112
Figura 17 – Sono	p.115
Figura 18 – Pancada	p.115
Figura 19 – Agulhas.....	p.116
Figura 20 – Tecido	p.116
Figura 21 – Notas musicais	p.119
Figura 22 – Violão.....	p.119
Figura 23 – Ameaça.....	p.124

Figura 24 – Morte	p.124
Figura 25 – Amigos.....	p.127
Figura 26 – Névoa	p.127
Figura 27 – Presépio	p.128
Figura 28 – Roupas.....	p.128
Figura 29 – Show	p.130
Figura 30 – Espionagem.....	p.130
Figura 31 – Sorriso	p.132
Figura 32 – Tábua.....	p.133
Figura 33 – Medo.....	p.134
Figura 34 – Susto	p.136
Figura 35 – Crianças	p.137
Figura 36 – Demissão	p.139
Figura 37 – Conselho.....	p.139
Figura 38 – Contrastes	p.140
Figura 39 – Oração	p.141
Figura 40 – Dúvida	p.141
Figura 41 – Chateação.....	p.141
Figura 42 – Satisfação	p.143
Figura 43 – Vergonha.....	p.143
Figura 44 – Solicitude.....	p.144
Figura 45 – Angústia	p.144
Figura 46 – Distância.....	p.146
Figura 47 – Aproximação.....	p.146
Figura 48 – Acordo	p.147

Figura 49 – Prisão.....	p.149
Figura 50 – Liberdade	p.149
Figura 51 – Escuridão	p.151
Figura 52 – Luz	p.151
Figura 53 – Almoço.....	p.152
Figura 54 – Trabalho.....	p.153
Figura 55 – Ócio.....	p.153
Figura 56 – Problema	p.154
Figura 57 – Solução	p.154
Figura 58 – Banho.....	p.154
Figura 59 – Germes	p.156
Figura 60 – Bactérias.....	p.156
Figura 61 – Robô.....	p.157
Figura 62 – Ofício	p.157
Figura 63 – Perfume	p.158
Figura 64 – Odor.....	p.158
Figura 65 – Natureza.....	p.159
Figura 66 – Conversa	p.160
Figura 67 – Plano.....	p.161
Figura 68 – Fuga	p.161
Figura 69 – Externo.....	p.162
Figura 70 – Interno.....	p.162
Figura 71 – Liso	p.163
Figura 72 – Macio	p.163

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 – Uso da fala.....	p.96
Gráfico 02 – Uso da escrita.....	p.100
Gráfico 03 – Uso da música.....	p.109

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Curtíssima metragem.....	p.79
Quadro 02 – Curta metragem	p.79-80
Quadro 03 – Longa metragem.....	p.80
Quadro 04 – Temática abordada	p.80-81
Quadro 05 – Domínio discursivo	p.82
Quadro 06 – Décadas de 30 a 60.....	p.83
Quadro 07 – Décadas de 70 ao ano 2000	p.83
Quadro 08 – Anos 2000	p.84
Quadro 09 – Técnica de animação usada	p.84-85
Quadro 10 – Quadro de aspectos composicionais dos GEMUAs	p.86
Quadro 11 – Fichamento dos traços multimodais na composição dos GEMUAs	p.88-89
Quadro 12 – Articulações cruzadas entre os aspectos composicionais	p.90
Quadro 13 – Codificações para os elementos multimodais relacionados ao som	p.92

LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 01 – Aspectos lingüísticos	p.107
Esquema 02 – Elementos da música	p.109
Esquema 03 – Aspectos sonoros	p.145

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	p.19
2	A ENUNCIACÃO DIALÓGICA	p.33
3	A MULTIMODALIDADE	p.46
	3.1. Função representacional	p.52
	3.2. Função interpessoal.....	p.55
	3.3. Função textual	p.58
4	A COMUNICAÇÃO NÃO-VERBAL.....	p.61
	4.1. Cinésica	p.66
	4.2. Proxêmica	p.68
	4.3. Paralinguística	p.69
5	METODOLOGIA	p.71
	5.1. Orientação epistemológica e caracterização da pesquisa	p.71
	5.2. Constituição e delimitação do <i>corpus</i>	p.74
	5.3. Procedimentos de análise	p.88
6	ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	p.95
	6.1. Aspectos linguísticos.....	p.95
	6.2. Aspectos sonoros.....	p.108
	6.3. Aspectos proxêmicos	p.122
	6.4. Aspectos cinésicos	p.135
	6.5. Aspectos imagéticos.....	p.143
	6.6. Articulações entre os aspectos composicionais	p.163
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.172
	REFERÊNCIAS	p.179

INTRODUÇÃO

“A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar etc. Neste diálogo, o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com as suas ações. Ele se põe todo na palavra, e esta palavra entra no tecido dialógico da existência humana, no simpósio universal.”

(BAKHTIN, 2003, p. 348).

De acordo com todas as teorias das ciências da linguagem, comunicar-se é inerente à natureza humana. Se, para isso, o homem usa sinais de fumaça, pinturas rupestres, riscos em couro de animais, rabiscos em papiros, tabuletas de argila e palavras em papéis, caracteres em um computador ou toques sutis em telas de *tablets* e em *smartphones*, o que menos interessa é criar valores judicativos de qual é a tecnologia mais eficiente para a interação entre as pessoas, o que mais importa é como o ser humano inventa, descobre e aprimora mecanismos de comunicação, isto é, como ele manipula as diversas semioses para produzir sentidos.

Com isso, podemos afirmar que a linguagem está sempre mudando para acompanhar o ritmo frenético das sociedades letradas. Não estamos falando de *evolução* de modos comunicativos, já que não acreditamos que esses modos evoluam no sentido de melhorarem. A esse respeito, Araújo (2013, p. 91) diz que “estamos nessa de combinar signos para dizer o que queremos desde o paleolítico. A diferença talvez seja o suporte onde fazemos as combinações de linguagens”. O autor ainda completa: “Já faz muito tempo que, em vez de usarmos as paredes das cavernas, passamos a usar outros suportes, como a argila, o papiro, o papel e agora as telas digitais dos computadores, dos *tablets* ou dos *smartphones*” (op. cit., p. 91). Em função disso, preferimos dizer que os modos comunicativos *mudam*, que a eles podem incorporar elementos que ampliem e redimensionem a construção das mensagens e a interação entre os utentes da língua(gem). Esses elementos que reverberam na relação linguagem e tecnologia são diversos constituintes semióticos que compõem a comunicação humana, cada vez mais dinâmica e plural, estamos, então, na seara da multimodalidade.

Com efeito, os estudos sobre semiótica asseveram que a multimodalidade é acentuada em nossa natureza, porque nunca os nossos sentidos operam de forma independente. No entanto, a cultura do letramento convencional suprime nosso potencial humano, favorecendo apenas uma forma restrita de construção de significado que é a palavra escrita. Por isso, concordamos com Cope e Kalantzis (2006, p. 223) ao dizerem que “investigar as sutilezas [...] e explorar a multimodalidade dos novos meios de comunicação globais podem ser parte do processo de recuperação de possibilidades humanas”.

Ainda segundo Cope e Kalantzis (2006), *multimodal* não é mais do que os outros modos de significação trabalhando juntos, em conjunto. Os gêneros da atualidade apresentam natureza multimodal de forma mais saliente que em outros períodos da humanidade e a multimodalidade se torna mais significativa nos meios comunicativos atuais, em que, de computadores a *shoppings*, textos são representados em uma dinâmica que relaciona som com o visual, o espaço e o gesto (COPE; KALANTZIS, 2006, p. 234). Toda a construção de significado está baseada em sua natureza multimodal, portanto, o significado de multimodal é muito mais que a soma do linguístico, com o visual, espacial, gestual e auditivo (COPE; KALANTZIS, 2006, p. 211), tem mesmo a ver com percepção *plurissensorial*, daí lançarmos mão, nesta pesquisa, da premissa de que a interação humana é uma complexa teia de linguagens que se interpenetram mutuamente.

Alheia aos juízos de valor que podem ser feitos, a relação linguagem e tecnologia¹ permeia a nossa vida individual e social e suscita reflexões científicas, já que tal relação se espalha em vários textos, diversos domínios discursivos e gera inúmeros fenômenos languageiros. Consideramos que a relação linguagem e tecnologia é bastante profícua, haja vista ser necessário, cientificamente, (re)conhecer e (re)pensar as repercussões que tal relação provoca, pois isso nos dá condições de conhecer o fenômeno e manipulá-lo produtiva e conscientemente em prol de múltiplos objetivos.

¹ A relevância de pesquisas que enveredam pela relação *linguagem e tecnologia* é tão significativa que a ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística), que é uma das maiores instituições acadêmicas do Brasil, dada a sua alta produtividade e qualidade nas pesquisas empreendidas, criou um Grupo de Trabalho (GT) intitulado *Linguagens e Tecnologias* o qual reúne pesquisadores de todo o país interessados no estudo de práticas discursivas no ciberespaço e na relação entre a linguagem e a tecnologia digital. A ANPOLL (<http://anpoll.org.br/portal-novo/>), especificamente o GT *Linguagens e Tecnologias*, corroboram a legitimação de estudos como o nosso, haja vista a necessidade de fazer a ciência linguística avançar em todos os aspectos, inclusive o contato com a seara digital, a qual já é marca característica e constitutiva das práticas interativas contemporâneas. Um primeiro livro desse GT que trata das relações entre redes sociais e ensino, por exemplo, é Araújo e Leffa (2016).

Nesse contexto sócio-comunicativo contemporâneo, um fenômeno de linguagem, por assim dizer, nos chama muito a atenção, dada a sua dinamicidade e capacidade de poder ser usado em muitas instâncias comunicativas e de diferentes maneiras, atingindo variados propósitos, além, é claro, de ser instaurado por diversos códigos multimodais para atingir vários efeitos de sentido: um tipo de gênero discursivo multimodal, os *animados*, ou seja, gêneros multimodais que apresentam um recurso que lhes é peculiar: a *animação*², isto é, a capacidade de criar a ilusão de que objetos e seres *inanimados* ganham vida. De um modo geral, estariam nesse rol os desenhos animados, os filmes de animação de curta e de longa metragem, o teatro de sombras e o de fantoches, certos tipos de vídeos promocionais, institucionais, dentre outros³.

Com base nessa descrição geral, a presente pesquisa enquadra-se no projeto REGE - Reelaborações de gêneros em redes sociais, em andamento no grupo de pesquisa Hiperged⁴, cujo objetivo maior é o estudo dos gêneros não apenas nas redes sociais, mas nos ambientes digitais múltiplos da internet. Nesta pesquisa, por exemplo, buscamos mostrar como os *gêneros multimodais animados* (doravante GEMUA) e toda a sua carga semiótica desempenham importante papel na comunicação e, por esse motivo, merecem ser estudados e ser reconhecidos como modos semióticos capazes de produzir múltiplos efeitos de sentido, em variadas instâncias discursivas.

Buscar esse reconhecimento no mundo moderno é reconhecer que, hoje, outros modos semióticos concorrem com a linguagem verbal no mesmo plano em que esta, antes, era vista como suficiente e, por isso, outros modos semióticos de comunicação e de linguagem são exigidos pela sociedade globalizada, demandando o conhecimento de novas habilidades e da prática delas, embora o estudo da multimodalidade tenha entrado na agenda de estudos da

²*Anima*, em Latim, quer dizer *alma*. Daí os gêneros multimodais animados causarem a sensação no leitor de que têm alma própria e que são dotadas de vida.

³ Não estão nessa lista os filmes com atores humanos, por razões lógicas: nesses casos a animação não é um recurso multimodal criado com fins comunicativos e, sim, uma consequência inerente à vida deles. A animação só nos interessa como traço multimodal se for como simulacro da realidade construído intencionalmente por seus produtores por meio de estratégias textual-discursivas de composição e funcionamento semântico-pragmático. Com isso, a animação simula vida humana e tudo o que subaz a isso a seres que não têm, originalmente, consciência da própria vida, de suas emoções, ideias e ações. O escopo da animação que interessa nesta pesquisa é a animação como tentativa de tornar humano o que na nossa realidade empírica não é.

⁴ Grupo de pesquisa ligado ao Departamento de Letras Vernáculas (DLV) e ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL) da Universidade Federal do Ceará (UFC) que produz pesquisas na área de *Linguagens e Tecnologias* (www.hiperged.ufc.br). O grupo é liderado pelo Prof. Dr. Júlio Araújo (www.julioaraujo.com), orientador desta tese, e é significativamente importante para os estudos linguísticos no país, dada a sua produtividade e qualidade acadêmica, tanto na pesquisa quanto na extensão.

Linguística somente nos últimos dez anos, como afirmam Bentes; Alves Filho e Ramos (2010). Tais autores dizem ainda que estudos dessa natureza têm ganhado ênfase, pois o olhar que se dá ao texto hoje não pode ignorar o fato de, cada vez mais, eles serem constituídos por semioses distintas, além da verbal. Partindo do que já afirmamos até o momento, fizemos um levantamento de alguns estudos que se debruçaram sobre questões linguísticas envolvendo outros elementos multimodais, animados ou não.

Muitas dessas pesquisas buscaram fazer investigações acerca das relações do código escrito com outros códigos multimodais nas variadas manifestações sócio-comunicativas. Nessa esteira, destacamos os trabalhos de Lemos (2016), que realizou sua pesquisa colocando como tema de discussão a multimodalidade em *cartazes* do programa de Saúde da Família e partiu de uma noção ampliada de texto, segundo a qual o texto é definido como unidade de sentido e diz respeito, portanto, a composições verbais e composições não-verbais; Lopes (2013) que analisou como a multimodalidade (através dos princípios de composição visual, no âmbito da linguagem não-verbal, e através do campo, das relações, do modo e da estrutura esquemática, no âmbito da linguagem verbal escrita) perpassa a constelação de gêneros *cartas*; e Pinheiro e Rodrigues (2012), por seu turno, buscaram mostrar como a incorporação de diversas linguagens pode facilitar o ensino e aprendizagem e afetar diretamente o aprendizado do aluno. Esse trabalho objetivou perceber a compreensão de imagens por parte dos alunos ao visitarem um Museu Virtual, a fim de investigar a capacidade de absorção e compreensão dos letramentos visuais deles.

Outras pesquisas que lidaram com gêneros multimodais, focalizando não mais a dimensão imagética, mas sim a dimensão sonora, é a de Gonzalez (2014), a qual teve como objetivo a descrição, análise e interpretação do funcionamento discursivo dos posicionamentos presentes na canção da música popular brasileira para crianças; a de Rêgo (2011) que, por sua vez, teve como objetivo descrever o posicionamento tribalista como uma tendência do posicionamento pop no discurso literomusical brasileiro, e a de Ferreira (2009), que foca a modalidade oral e trata da linguagem como um dos principais recursos de construção do pensamento da atuação e da imersão do ser humano no mundo. A mesma autora, em sua tese de doutorado (FERREIRA, 2014), aborda a questão da oralidade no gênero debate e concebe as modalidades da língua como intercambiáveis, pensadas num contínuo, de forma que uma seja a extensão da outra.

Das pesquisas arroladas anteriormente, percebemos que os gêneros multimodais em foco, *cartazes publicitários, anúncios, cartas, canção, letra de música e debate*, foram investigados considerando a composição multimodal desses gêneros como algo já posto. Mesmo cientes de que tais pesquisadores vislumbraram objetivos distintos dos nossos e visavam a outros desdobramentos analíticos, ao estudarmos tais pesquisas, vimos que a composição de gêneros multimodais ficava à margem. Acreditamos que investigar como tais gêneros se constituem e como isso pode reverberar no funcionamento discursivo deles poderia contribuir para enriquecimento de pesquisas dessa natureza, inclusive, no redimensionamento das leituras realizadas. Essa foi uma das reflexões responsáveis pelo nascituro desta tese, pois tomar a composição de gêneros multimodais como um pressuposto ou como marginal à análise nos parece negligenciar uma das dimensões mais complexas desses gêneros: as teias semióticas que são alinhavadas para comunicar algo e suscitar os mais diferentes efeitos de sentido.

Ademais, localizamos também alguns estudos que visavam aplicar determinadas teorias ao estudo de gêneros multimodais e, para isso, precisavam perscrutar a estrutura deles como em Cabral (2013), que fez uso da metodologia de análise de textos verbovisuais, segundo a qual, num texto sincrético, como o são as capas de revista, devem ser analisadas as figuras e os temas difundidos verbovisualmente no discurso, a articulação entre os dois planos da linguagem; Torres (2013), cuja dissertação ocupou-se do estudo da persuasão em textos sincréticos à luz da Semiótica Discursiva a qual discutiu o fazer persuasivo na esfera do percurso gerativo do sentido e o modo como as categorias da dimensão plástica do plano da expressão potencializam o efeito de persuasão em peças publicitárias; e Rodrigues (2011) na pesquisa a qual teve como objetivo perceber de que maneira a linguagem verbal foi se associando a outras semioses, na constituição do gênero anúncio publicitário. A hipótese dessa dissertação é que, com a inserção dos recursos semióticos nesse gênero, a multimodalidade passaria a ser uma genuína tradição discursiva na constituição dos anúncios.

Nas pesquisas mencionadas no parágrafo anterior, diferentemente das outras citadas, existe uma preocupação em se descrever analiticamente a composição de gêneros multimodais, tratados na Semiótica Discursiva como sincréticos, mas vimos que essa proposta teórica, embora bastante profícua para aquilo a que se propõe, é restrita a um elemento multimodal específico, no caso, a imagem ou a sonoridade. O nosso objeto de pesquisa exige o reconhecimento de outros espectros de observação analítica, tamanha a sua complexidade

constitutiva, por isso, mesmo que tais pesquisas tenham investido estudo na composição dos gêneros que escolheram como *corpus*, elementos especificamente visuais, nos sentimos desafiados a investigar as outras facetas multimodais que compõem os GEMUA cuja rede de significações é bastante plástica e multifacetada.

Além das vertentes enveredadas pelas pesquisas citadas, apontamos, ainda, pesquisas que promoveram estudos de aplicação de categorias linguísticas a variados gêneros discursivos multimodais e em diferentes domínios discursivos como seara de produção de efeitos de sentido. Nesse enfoque, citamos Freitas (2012) que, em sua dissertação, teve o objetivo geral de articular a descrição das marcas modais deônticas e epistêmicas à produção de efeitos de sentidos no gênero discursivo webcomentário; Duarte (2011), que analisa a inter-relação entre a linguagem verbal e a não-verbal na construção da argumentação do anúncio e, para verificar esse entrelaçamento entre as semioses verbal e visual, utiliza teorias que concebem o ato de linguagem como um testemunho das práticas sociais e culturais de um grupo, e Silva (2008), cujo trabalho tem como objetivo investigar a expressão da evidencialidade e sua relação com os graus de comprometimento dos oradores com os conteúdos enunciados na construção da argumentação no discurso político.

Além dessas, outras pesquisas também acabaram englobando o estudo de categorias linguísticas aos gêneros multimodais, como em Faria (2014), que, em sua pesquisa, apresenta um caminho diferente para o estudo da intertextualidade, pois busca investigar aspectos ainda não presentes nas propostas classificatórias clássicas com o propósito de contribuir com as pesquisas intertextuais, destacando a importância desse fenômeno na construção dos sentidos dos textos verbo-visuais; Rosa-Jr. (2010), que traçou como objetivo central analisar o modo como os sentidos dos arcanos são construídos a partir da investigação da *multimodalidade* e da *transitividade* nos textos verbais e visuais presentes nas cartas de tarô; e Marino-Neto (2006), cuja pesquisa tem o objetivo de proceder a uma análise da manifestação da modalidade dita epistêmica em narrativas orais, especificamente as narrativas de experiência pessoal e as narrativas recontadas. Nesses dois últimos parágrafos, destacamos que o foco desses trabalhos de grau são os recursos linguísticos dos gêneros estudados.

Nas pesquisas referendadas anteriormente, vimos o estudo das categorias linguísticas *modalidade*, *evidencialidade*, *intertextualidade* e *transitividade* relacionadas a determinados gêneros multimodais em que o escopo recai sobre a categoria linguística agindo em dado

contexto sócio-discursivo e operando em determinado gênero multimodal. A ênfase aqui é a verificação de como as referidas categorias linguísticas se comportam sócio-discursivamente. Mesmo sob outra ótica de observação científica, os gêneros multimodais parecem ser tomados como gêneros cuja composição é de uma enorme obviedade. Para nós, não é. Consideramos que a pormenorização da composição dos gêneros multimodais pode ser fulcral na compreensão mais ampliada dos fenômenos relacionados a eles, inclusive a operacionalização das categorias linguísticas citadas.

Ainda sob vieses diferentes dos que propomos nesta tese, mas também envolvendo gêneros multimodais, passamos a destacar trabalhos que se preocuparam, entre outras coisas, em mostrar como a multimodalidade contribui com a construção dos gêneros multimodais escolhidos para análise. Entre elas estão Araújo e Pimenta (2014), que analisaram os aspectos multimodais na escrita acadêmica de estudantes de graduação, considerando os processos de construção de significados e sua percepção desse processo; Ferreira e Lima-Neto (2013) que, por sua vez, tiveram como objetivo investigar como recursos multimodais podem também ser tratados como expressões referenciais que recategorizam objetos do discurso; para isso, investigaram um *corpus* de textos multimodais que foram publicados em sites de rede social e em sites humorísticos; e Sousa (2012), que apontou como objetivo de sua pesquisa analisar a interação entre produtor/anunciante e leitor/consumidor por meio de categorias de análise propostas por estudos da linguagem visual, em exemplares de gêneros *anúncios*.

De modo diferente do que vínhamos sublinhando aqui, as três últimas pesquisas citadas lançaram outro olhar sobre os gêneros multimodais, mostrando como a multimodalidade pode interferir na compreensão dos fenômenos e das categorias linguísticas subjacentes. Tais estudos teceram relações dialéticas entre os traços multimodais dos gêneros em foco e o que eles queriam investigar propriamente, portanto, eles não relegaram a multimodalidade ao campo do pressuposto e do subentendido. É por esse caminho que pretendemos adentrar nesta tese. Não obstante, nesse levantamento do estado da arte, encontramos estudos que lidavam diretamente com vídeos como em Custódio-Filho (2015; 2011), Pereira (2014), Nascimento (2014), Ferreira e Lima-Neto (2013) e Costa (2010) e os perscrutamos a fim de descobrirmos o que nos interessa diretamente para nossos objetivos, é o que passamos a discutir adiante.

Pereira (2014) se baseou na observação das transformações midiáticas e nos deslocamentos discursivos no que tange às questões de gênero cuja temática é o discurso

imagético-verbal do seriado televisivo; já Nascimento (2014) analisou um curta-metragem produzido em computação gráfica. Ela tencionou analisar como se explica a construção dos referentes do filme no momento da exibição das cenas do curta e como tal reconstrução dos referentes em um texto verboaudiovisual mobiliza certas estratégias de leitura; Custódio-Filho (2015, 2011), por sua vez, sustenta que os outros modos de enunciação, além do verbal, por fazerem parte da materialidade do texto, podem efetivar as mesmas estratégias normalmente descritas apenas com foco nas construções linguísticas; para isso, ele optou por analisar um conto completo e quatro episódios de um seriado de televisão; e Costa (2010) que discute as possibilidades de reelaboração de gêneros audiovisuais televisivos por ocasião dos processos transmidiáticos aos quais são submetidos nos dias atuais, em direção a plataformas digitais de comunicação.

Nas pesquisas mencionadas no parágrafo anterior, os objetivos não contemplavam a investigação discretizada dos gêneros multimodais animados envolvidos nas análises empreendidas considerando várias facetas concomitantemente. Esses estudos tinham outras metas a serem alcançadas e as atingiram satisfatoriamente, inclusive, porém, como nosso objetivo no rastreamento da bibliografia é tecer possíveis lacunas deixadas por pesquisadores que se dedicaram ao tema antes de nós, não podemos deixar de assinalar que essas pesquisas, mesmo abordando os gêneros multimodais animados e lançando luzes nos nossos anseios acadêmicos, não focou no traço *animação* como um elemento multimodal capaz de engendrar importantes efeitos de sentido, bem como os demais códigos.

Notabilizamos os GEMUA como gêneros que precisam ser investigados do ponto de vista científico por considerarmos que eles podem ser usados para uma infinidade de propósitos comunicativos, circulam em diversas instâncias comunicativas e têm distintos públicos-alvo. Os GEMUA são ainda compostos por uma variedade articulada de elementos multimodais, o que não é tão comum entre os gêneros dessa natureza, os quais costumam cruzar, como vimos nas pesquisas apontadas anteriormente, dois códigos multimodais: um, em geral, é o linguístico e apenas mais um, não-linguístico. Além disso, o principal traço constitutivo dos GEMUA, a *animação*, é um assunto ainda praticamente intocado na literatura linguística. Porque não é da seara linguística e, de tão natural que seria a resposta, ela foi relegada a um plano remoto? Ou porque a animação ainda não foi enfrentada como um potencial recurso multimodal capaz de desencadear reverberações sócio-comunicativas nos gêneros multimodais que estão no escopo da relação linguagem e tecnologia? Optamos pela

segunda opção, haja vista investirmos nesses gêneros potenciais desdobramentos sócio-comunicativos que podem e devem ser vistos com olhos de análise detalhada.

Conjecturamos que a simbiose teórica entre os pressupostos bakhtinianos, as discussões sobre multimodalidade e os postulados sobre elementos não-verbais na comunicação humana é um celeiro bastante rico de possibilidades de revelações semântico-pragmáticos, já que os sentidos construídos têm finalidades teleológicas, eles são construídos tendo em vista provocar efeitos de sentido e efeitos responsivos em quem os recebe, e de descobertas textual-discursivas, em virtude de as estratégias de composição dos GEMUA serem necessariamente mais complexas na articulação de elementos multimodais. Ademais, essa seara teórica articulada é rica e potencialmente impactante, no sentido de revelar nuances que sustentem uma leitura mais apurada dos gêneros multimodais, além do fato de os GEMUAs representarem um fenômeno ainda obscuro para a ciência linguística, que merece ter luzes lançadas sobre si para mostrar o quão é interessante e útil como produto consciente dos utentes da língua(gem).

Acreditamos que o referido tripé de fundamentação desta tese promove avanços teóricos, haja vista a ampliação do escopo das teorias subjacentes envolvidas e o que essas teorias juntas instauram: um olhar mais amplo para a composição de gêneros multimodais e uma seara produtiva para sustentar uma descrição de gêneros multimodais animados. Além disso, ao submetermos o *corpus* aos parâmetros de observação analítica que construímos, visamos avançar no que tange aos aspectos metodológicos, pois a relação *linguagem e tecnologia* terá um construto teórico-metodológico para apresentar como uma possibilidade de descrição de GEMUA e auxiliar futuros pesquisadores a terem um caminho para partir, seja para confirmar, refutar, refinar, acrescentar, modificar, enfim, para servir à Linguística.

Os produtores de GEMUA lançam mão de inúmeros recursos multimodais para construí-los, o que, para nós, repercute em uma maior recepção, haja vista não apenas a habilidade linguística dos sujeitos ser acionada para a compreensão do texto, mas também muitas outras a fim de mobilizar a competência comunicativa dos sujeitos que agem na e pela linguagem. Com isso, os GEMUAs têm um potencial de uso bastante amplo, porque podem ser usados em diversas instâncias comunicativas com o fito de se atingir objetivos variados. Decididamente, a animação reverbera nos gêneros multimodais, principalmente, quando engendrada digitalmente.

Em função de tudo isso, decidimos formular como **objetivo geral** de nossa tese, *descrever os gêneros multimodais animados, considerando seus aspectos enunciativos e sua natureza multimodal*. Tal objetivo geral foi construído tendo em vista nossa **questão norteadora**, responsável pela construção desta pesquisa, qual seja: *Como se caracterizam os gêneros multimodais animados?*

Tal questão norteadora encapsula outras questões de pesquisa, a saber:

- *Quais os elementos multimodais acionados na composição dos GEMUA para se produzir os variados efeitos de sentido?*
- *Como os elementos multimodais se articulam nos GEMUA a fim de produzir inúmeros efeitos de sentido em variados contextos sócio-comunicativos?*

Os questionamentos realizados acima têm como meta desdobrar nosso objetivo geral de modo a sistematizar nossos interesses de pesquisa nos seguintes objetivos específicos:

- *Descrever os recursos multimodais usados na composição dos GEMUA para a produção de efeitos de sentido.*
- *Analisar como os recursos multimodais se articulam para a construção de efeitos de sentidos na enunciação dos GEMUAs.*

À luz dos pressupostos de Bakhtin (2006, 2003, 2002) sobre a relação sujeito e linguagem e gêneros discursivos, dos estudos sobre multimodalidade de Kress e van Leeuwen (2010, 1996) e das discussões teóricas acerca dos elementos não-linguísticos na comunicação humana de Fiorillo e Torres (2003), Cestero (1999), Poyatos (1994), Davis (2009), Albaladejo (2007) e Marcushi (1986), nossa pesquisa parte do pressuposto de que é possível apresentar uma descrição dos gêneros multimodais animados, considerando a conjunção de aspectos enunciativos e a natureza multimodal desses gêneros que são manipulados pelos usuários dos GEMUA na produção de diversos efeitos que emergem das práticas discursivas permitidas pelos referidos gêneros em diversas instâncias enunciativas.

Um aspecto que merece ser ressaltado como justificativa de escolha teórica concernente à relação sujeito e linguagem é o trabalho interdisciplinar envolvido no estudo da linguagem a partir de uma visão dialógica, pois “não se deve pensar que essa realidade sumamente multifacetada [...] possa ser objeto de apenas uma ciência – a Linguística – e ser

interpretada apenas por métodos linguísticos.” (BAKHTIN, 2002, p. 124). A análise de gêneros, nessa concepção, perpassa naturalmente a sua história, a cultura, as relações sociais de poder e todo o conjunto de elementos envolvidos na enunciação.

Nossa escolha por tal concepção de enunciação se dá também por razões semelhantes às de Marcuschi, ao dizer que “Bakhtin fornece subsídios macroanalíticos e categorias mais amplas, além disso, é uma espécie de bom senso teórico em relação à concepção de linguagem, por isso é assimilado por todos” (MARCUSCHI, 2008, p. 152). Desse ponto de vista, a concepção de linguagem de Bakhtin nos permite apresentar uma descrição dos GEMUA de modo dinâmico e flexível, condições coerentes com a nossa proposta de descrição que almeja fazer um percurso inicial de estudo que, por conta desse caráter inicial, muito ainda precisará ser dito para que conheçamos como os GEMUAs são construídos e para que eles foram criados.

Acreditamos que gêneros como os GEMUAs têm relações diferentes com os sujeitos e com outros gêneros. Linguagens verbal e não-verbal são recursos multimodais distintos com suas próprias potencialidades e limitações, mas se deve considerar que o que pode ser representado visualmente, está mais apto à essência da ciência do que a linguagem era no passado, ou ainda, que a ciência a qual é construída visualmente será um tipo diferente de ciência. O mundo representado visualmente na mídia de massa é um mundo diferente e produz cidadãos/sujeitos diferentes do mundo representado em linguagem (verbal) (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p. 33).

Devido ao multiculturalismo, aos meios eletrônicos de comunicação, às tecnologias de transporte e desenvolvimento econômico global, deparamo-nos com novas realidades da paisagem semiótica trazidas, primeiramente, por fatores sociais e culturais, pela intensificação da diversidade cultural e linguística com limites dos estados, nações e pelo enfraquecimento desses limites (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p. 34). A linguagem está mudando a função dos meios de comunicação e vice-versa; e os processos metafóricos de produção de signo, envolvendo analogias complexas e atos de classificação, tomaram lugar no visual e também no ato de representação e (re)categorização das coisas no mundo.

Considerando, pois, que a comunicação humana está lançando mão cada vez mais de variados recursos para ampliar o escopo da linguagem, temos que considerar também que esses mesmos recursos se combinam, ou seja, a articulação entre tais elementos de linguagem

pode não permanecer a mesma. Tal acepção é harmônica com a concepção de enunciação bakhtiniana, pois elas se complementam ao defender a interação e o uso efetivo da linguagem como condições necessárias para a produção de efeitos de sentido, ou seja, os produtores dos GEMUA promovem a conjunção dos variados elementos multimodais exatamente porque tem dados efeitos de sentido planejados em determinados domínios discursivos.

À luz das teorias comentadas até aqui, analisamos um *corpus* de GEMUA digitais, primeiro, porque nosso estudo está vinculado ao grupo de pesquisa Hiperged, instância acadêmica que congrega boa parte de nossa afinidade teórica junto à pesquisa; segundo, por considerarmos que a ambiência digital é altamente dinâmica, combinando com a igualmente dinâmica vida contemporânea, a qual exige novas demandas comunicativas, e isso viabiliza o surgimento de novos gêneros (ou a reelaboração⁵ deles) multimodais; terceiro, por considerar que a ambiência digital é um produtivo celeiro de textos multimodais, haja vista os recursos semióticos, nessa seara, existirem em maior demanda, portanto, é o *mídiu*m em que nossa pesquisa pode vir a contribuir mais substancialmente e onde encontrará condições técnicas para viabilizar a descrição dos GEMUAs.

Além do que foi dito, concordamos com pesquisadores como Araújo e Biasi-Rodrigues (2005, p. 13), ao dizerem que “precisamos estar atentos, haja vista que nele [no meio digital] são apresentadas novas funções sociais e novas modalidades de gêneros”. Para esses autores, “devemos observar o papel sócio-interativo dos gêneros discursivos digitais, pois a evolução das tecnologias digitais acarretou uma transformação e ampliação das práticas discursivas” (op. cit., p. 13). Vemos os GEMUAs como uma importante consequência dessas transformações e ampliação das práticas discursivas, cujo entendimento da composição e do funcionamento das engrenagens discursivas requer uma investigação científica a fim de se estudar os novos meios de a linguagem se manifestar.

Esses linguistas ainda destacam, sobre os gêneros discursivos digitais, que mais produtivo do que mapeá-los e quantificá-los, é aceitar os desafios que se apresentam para os pesquisadores de buscar compreender como e para que tais gêneros surgiram e como eles alteram nossas relações sócio-interativas e as nossas habilidades tecnológicas de lidar com a

⁵ Costa (2010) propõe um refinamento terminológico para o fenômeno antes denominado *transmutação*. Em seu trabalho, Costa (2010) substitui esse termo pela expressão *reelaboração de gêneros* com a defesa de que “a ideia de reelaboração de gêneros faz mais jus às ideias de Bakhtin sobre o caráter socialmente situado das práticas de linguagem do que a de transmutação.” (COSTA, 2010, p. 59), concepção compartilhada por nós nesta pesquisa. Sobre os critérios de estudo das reelaborações de gêneros em redes sociais, ver Araújo (2016).

oralidade e a escrita no ambiente virtual (ARAÚJO; BIASI-RODRIGUES, 2005, p.13). A advertência dos autores é de grande relevância para nossa pesquisa, haja vista o fato de que a nossa proposta de descrição vislumbra futuros desdobramentos, tanto por nossa parte quanto por outros pesquisadores que tenham interesse em investigar o caráter *plurissensorial* da linguagem humana no *mídium* digital.

A pesquisa enquadra-se no campo da pesquisa qualitativa, contando com diferentes teorias em uma relação transdisciplinar a fim de contribuir para a sua sustentação e embasamento. Estrutura-se em sete capítulos assim dispostos: i) *Introdução*; ii) *A Enunciação Dialógica*; iii) *A Multimodalidade*; iv) *A Comunicação Não-Verbal*; v) *Metodologia*, vi) *Análise e Discussão dos Resultados*; vii) *Considerações Finais* e, por fim, as *Referências*.

No capítulo introdutório, fazemos as considerações iniciais e apresentamos a estruturação que subjaz a tese, bem como tentamos elucidar a construção do nosso tema *gêneros multimodais animados*, justificando os laços teóricos propostos por nós, além de tentarmos projetar possíveis contribuições de nossas reflexões. Além disso, mostramos, ainda, as decisões teóricas que iluminam o caminho que estamos traçando para atingir nosso objetivo geral e, sobretudo, os objetivos específicos, e responder à questão central.

Já em *A Enunciação Dialógica*, discutimos as escolhas teóricas que norteiam nossa fundamentação de base para a construção desta pesquisa, a saber: os pressupostos bakhtinianos a respeito da relação sujeito e linguagem e dos gêneros discursivos. Assumimos, com isso, a concepção de linguagem que serve de base para a nossa tese: a linguagem como diálogo. Tal interação é vista por nós como um celeiro produtivo de comunicação e serve de base para o nascituro de diversas práticas comunicativas como os GEMUAs.

Em *A multimodalidade* e *A Comunicação Não-Verbal*, continuamos a apresentar a fundamentação teórica que sustenta a pesquisa e, com isso, delimitamos em que terreno estamos imersos para lançar nossa proposta de descrição e análise dos GEMUAs. Nesses capítulos, cotejamos os princípios da multimodalidade, enquanto teoria sistematizada, e de estudos que lidam com elementos multimodais apenas no campo teórico, sem aplicação, mostrando alguns conceitos basilares no trato dos elementos não-verbais da linguagem e como eles são importantes para a composição da nossa proposta de descrição.

Em relação à *Metodologia*, descrevemos os caminhos que trilhamos para atingir nossas metas. Nesse capítulo, explicitamos a visão epistemológica de nossa tese, o que é o nosso *corpus*, como o delimitamos e como procedemos para descrevê-lo. Tal capítulo explica o caminho traçado por nós para encontrarmos meios de atingir nossos intentos. No capítulo de *Análise e discussão de resultados*, que versamos sobre a nossa proposta de descrição dos GEMUA, trazemos a caracterização dos gêneros multimodais animados e a análise de como eles se comportam discursivamente, considerando diversos parâmetros de observação.

Recapitulamos nossa pesquisa nas *Considerações Finais*, a fim de arrematar pontos essenciais neste estudo e suscitar reflexões que podem servir de nascituro para futuras interlocuções com este trabalho. Por fim, apresentamos as *Referências* que serviram de base ao nosso trabalho e foram citadas ao longo do texto.

A ENUNCIÇÃO DIALÓGICA

“Sob a perspectiva pragmático-enunciativa, a língua não é mais vista como um espelho da realidade e/ou como um sistema de regras, tal como feito na maioria das teorias formais. Agora suas características definidoras passam a ser a interatividade, (...) dialogicidade, (...) [sendo] sócio-historicamente constituída, (...) [tornando-se] uma forma de ação ou um conjunto de práticas sócio-interativas e cognitivas, sempre situadas.”

(MARCUSCHI, 2009, p. 9).

Este capítulo objetiva estudar a relação sujeito e linguagem como um fenômeno social, histórico e, essencialmente, dinâmico. É essa a perspectiva teórica que conduz este estudo no tocante à concepção de linguagem humana e sustenta epistemologicamente nossa proposta de descrição dos GEMUA, pois, sob a perspectiva discursiva das proposições teóricas de Bakhtin (2006; 2003; 2002) sobre *enunciação, dialogismo, responsividade e gênero discursivo*, podemos apontar um caminho possível para se compreender a composição e o funcionamento dos GEMUA, contudo, sem relegar à marginalidade o fato de que os gêneros são produtos linguageiros altamente dinâmicos e são realizados por sujeitos também altamente dinâmicos, além de imersos sócio-histórica e culturalmente num oceano chamado língua(gem), sem, contudo, se afogar, pois, de modo consciente e mediado por demandas comunicativas, criam recursos “náuticos” que os permitem explorar tais águas, recursos que vão se modernizando constantemente.

Para iniciar essa discussão, retomamos aqui a teoria sobre gêneros do discurso que foi desenvolvida por Bakhtin (2002) a partir de estudos que realizou sobre o romance literário em relação a *tema, composição e estilo*. Através desses estudos, Bakhtin (2002) criticou a estética tradicional formal que pressupunha a divisão composicional dos textos literários em três moldes absolutos: *narração, descrição e dissertação*, como se esses modelos abstratos preestabelessem, por si só, as formas humanas de uso da linguagem. A partir disso, o autor relacionou essas formas aos gêneros discursivos produzidos nos mais diversificados campos de atividade humana, pois

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2002, p. 262).

Nesse sentido, as categorias de *tema*, *composição* e *estilo* foram retomadas sob a perspectiva das relações sociais, históricas e culturais de uso da linguagem, o que possibilitou ao teórico russo compreender que a produção de linguagem só ocorre através de determinados gêneros do discurso (para ele, gêneros primários e secundários, ambos escritos ou orais), os quais são construídos e reconstruídos social e historicamente. Por isso, apesar de seu caráter relativamente estabilizador ou de suas formas relativamente típicas, os gêneros também podem se revestir de novos contornos:

Falamos apenas através de determinados gêneros do discurso, isto é, todos os nossos enunciados possuem *formas* relativamente estáveis e típicas de *construção do todo*. Dispomos de um rico repertório de gêneros de discurso orais (e escritos). (...) até mesmo no bate-papo mais descontraído e livre nós moldamos o nosso discurso por determinadas formas de gênero, às vezes padronizadas e estereotipadas, às vezes mais flexíveis, plásticas e criativas (...). A língua materna — sua composição vocabular e sua estrutura gramatical — não chega ao nosso conhecimento a partir de dicionários e gramáticas, mas de enunciações concretas que nós mesmos ouvimos e nós mesmos reproduzimos na comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam (BAKHTIN, 2002, p. 282-283; grifos do autor)

Talvez por conta da riqueza infinita do nosso repertório de gêneros, diversas questões se colocam para os estudos sobre gêneros, como as discussões sobre *gêneros discursivos* e *gêneros textuais*. Em relação ao que esta tese se propõe, descrever analiticamente os GEMUAs, assumimos imediatamente a concepção de gêneros discursivos e de enunciação nos moldes bakhtinianos, cujo princípio coloca em foco as situações concretamente vividas pelos sujeitos na vida cotidiana, numa rede complexa de enunciados, os quais são tidos como “um elo na cadeia da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2002, p. 289).

No processo de produção em que se encontram os GEMUAs, esse posicionamento é fundamentalmente importante uma vez que, de modo equivocado e com efeitos sobre os caminhos e os resultados das escolhas teóricas, as designações *gênero textual* e *gênero discursivo* têm sido tomadas como termos intercambiáveis. Optamos por esta concepção, porque ela implica, no nosso entendimento, na consideração de dois aspectos subjacentes cruciais aos gêneros, que são o caráter dinâmico e a heterogeneidade constitutiva inerente. Aproximando-nos das ideias de Bakhtin (2002), propomos que, ao lado da relação entre *esfera de atividade humana* na sociedade e *gênero* como realidade de língua em discurso, acrescente-se o caráter histórico do gênero do discurso, o que permite pensar a íntima relação

entre sociedade, história e língua(gem). Para marcar seu caráter histórico, não limitado à construção composicional do gênero nem a uma concepção de sociedade restrita ao seu aspecto organizacional, escolhemos, então, a denominação *gênero discursivo* em detrimento a *gênero textual*.

O caráter processual do gênero diz respeito à origem e às transformações dos gêneros, ou seja, à maneira como vão se delineando dentro das práticas sociais e segundo sua historicidade. Tal como Bakhtin (2002) argumenta, o processo sócio-histórico de construção dos gêneros discursivos determina-lhes seu caráter dinâmico e sua heterogeneidade e, portanto, torna-os apenas relativamente estáveis. Com isso, concordamos com o referido autor ao dizer que não é produtivo focalizar apenas os aspectos estruturais e organizacionais dos gêneros, pois é fundamental levar os sujeitos a compreenderem que há um processo histórico de construção dos gêneros e das próprias práticas sociais — o que nos impede de usar unicamente fórmulas e regras para toda e qualquer situação comunicativa na qual nos inserimos ao longo da vida. Por isso mesmo, propomos uma descrição dos recursos multimodais usados na constituição dos GEMUA de modo a relacionar tais recursos a dados grupos de fatores que podem influenciar diretamente a escolha de um ou outro elemento processual no gênero, analisando como tais gêneros funcionam de modo sócio-discursivo.

Da mesma maneira, esse caráter processual também confere aos enunciados a construção de sentidos situada no tempo e no espaço. A partir de seus estudos literários, Bakhtin (2002) pressupõe que os significados são construídos segundo o contexto de elaboração da obra, a situação de produção e os objetivos do autor, mas, também, segundo seus novos leitores, as situações de leitura e o momento em que é lida e ressignificada. Para o autor,

No processo de sua vida *post mortem* elas [as obras] se enriquecem com novos significados, novos sentidos; é como se essas obras superassem o que foram na época de sua criação. Podemos dizer que nem o próprio Shakespeare nem os seus contemporâneos conheciam o “grande Shakespeare” que hoje conhecemos. De maneira nenhuma é possível meter à força o nosso Shakespeare na época elizabetana (...). Ele [Shakespeare] cresceu à custa daquilo que realmente houve e há em suas obras, mas que nem ele nem seus contemporâneos foram capazes de perceber conscientemente e avaliar no contexto na cultura de sua época. (...) O autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade. Os tempos posteriores o libertam dessa prisão (BAKHTIN, 2003, p. 363-364; aspas do autor).

Assim:

Hoje lemos e entendemos Shakespeare de uma perspectiva amplificada pelo lugar que ocupamos no tempo e no espaço sociocultural. Isso nos faz ler seus textos tendo como referência outros textos que conhecemos, assim como o contexto da elaboração da obra, a situação de produção e os objetivos do autor. Ou seja, lemos Shakespeare de nossa perspectiva social, política, econômica e cultural, ao mesmo tempo em que somos capazes de localizar sua obra em meio a outros elementos políticos, sociais, econômicos e culturais que conhecemos de sua época. Então, hoje, nosso processo de significação e produção de significados é diferente dos leitores da época em que Shakespeare viveu e escreveu, embora em ambos os tempos, haja compreensões que possam se aproximar (PASQUOTTE-VIEIRA; SILVA; ALENCAR, 2012, p. 184).

Esse caráter processual de construção de sentidos dos enunciados somado ao caráter sócio-histórico de construção dos gêneros faz com que, para a integração dos sujeitos às práticas comunicativas, não seja possível focalizar apenas o que poderíamos entender como elementos estáticos dos gêneros, porque fazer apenas isso levaria os sujeitos a entenderem questões relacionadas à composição e à organização, mas ocultaria um dos aspectos fundamentais do caráter processual dos enunciados: seu princípio dialógico que faz com que todo enunciado seja uma réplica responsiva ativa (BAKHTIN, 2002) — o que comprometeria a compreensão dos gêneros do discurso.

Esse aspecto discursivo não está ligado apenas ao fato de que nosso dizer está sempre dirigido a alguém, ainda que sejam enunciados resultantes de um monólogo. Decorre disso a dimensão sócio-histórica de todo enunciado cuja construção de sentido está na relação com “o próprio falante (autor do enunciado) e com outros participantes da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2002, p. 289), todos situados no tempo e no espaço. Para reagirmos sócio-discursivamente, é necessário tomar o enunciado como acabado, a questão é que, do ponto de vista semântico, o enunciado nunca está acabado em seu ato de feitura, pois seu sentido depende sempre das reações (réplicas responsivas) que provoca e, por isso, mesmo quando a reação se baseia no enunciado completo, por assim dizer, ainda assim não se pode falar de acabamento semântico, porque isto limitaria a observação apenas ao ato de produção do enunciado. O acabamento semântico está, pois, no outro, isto é, na réplica que se abre a nova resposta. O sujeito é, portanto, levado a replicar pela ação do acabamento absoluto do enunciado, por meio do qual se dá o reconhecimento da experiência social do interlocutor. O dizer ou o modo de dizer, que permite identificar a procedência de interlocutores responsáveis pelo dito, talvez seja o principal fator mobilizador de réplica.

Devemos considerar, pois, que dialogamos no sentido de que, em meio a uma cadeia verbal discursiva ou a uma cadeia de traços multimodais, nossos enunciados são construídos em determinados gêneros discursivos e partem de um sujeito localizado social e historicamente para atingir sujeitos também situados sócio-historicamente e inseridos em múltiplas esferas sociais da comunicação, como é o caso, por exemplo, do nosso objeto de pesquisa. Os GEMUA circulam em distintas esferas comunicativas e possuem vários propósitos comunicativos, fazendo com que os produtores desses gêneros lancem mão de estratégias textual-discursivas diferentes em cada caso. Eles fazem escolhas, portanto, como afirma Bakhtin (2002, p. 282; grifos do autor):

A vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na *escolha de um certo gênero de discurso*. Essa escolha 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 de seus participantes, etc. A intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é em seguida aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em uma determinada forma de gênero.

Sendo assim, nossos enunciados, por um lado, jamais são neutros exatamente porque partem de sujeitos que fazem escolhas multimodais, entre outras e, por outro, se constituem na relação de alteridade com o outro (outros sujeitos; outros enunciados), logo, também podem ser construídos em meio a determinadas relações de poder existentes entreos sujeitos nos diversos campos da interação verbal. Se o enunciado tem seu sentido localizado no espaço e no tempo, se sempre se liga a outros enunciados na complexa construção da cadeia discursiva das relações humanas, as quais podem estar entremeadas por determinadas relações de poder, então, é preciso considerar, para a prática dos gêneros discursivos, que o caráter responsivo ativo existente nessas relações é determinado, principalmente, pela representação do outro em nossa elaboração enunciativa (BAKHTIN, 2002, p. 273).

Assim, a dimensão dialógica da linguagem faz que os gêneros discursivos necessitem também ser entendidos segundo um processo de interlocução entre o sujeito e o outro, o qual se realiza em meio a determinadas relações de poder estabelecidas nas esferas da atividade humana em que são praticados. Obviamente, portanto, esse caráter dialógico dos enunciados coloca as relações entre sujeito e linguagem em outro lugar que não o da singular habilidade em usar as regras gramaticais da norma padrão ou desenvolver as características composicionais e organizacionais dos gêneros.

Quando pensamos nas práticas de comunicação existentes em diversos domínios discursivos⁶, esse princípio dialógico não pode deixar de ser considerado segundo as condições de produção e de circulação, o que inclui as relações de poder que serão constitutivas do processo de interlocução. A compreensão dialética do conhecimento faz esse poder ser deslocado: vê-se o texto como um discurso inserido em uma situação enunciativa e não a escrita em si; olha-se para o processo de enunciação a partir de suas possibilidades, em suas várias formas de linguagem verbal e extraverbal, pois:

Na vida, o discurso verbal é claramente não autossuficiente. Ele nasce de uma situação pragmática extraverbal e mantém a conexão mais próxima possível com esta situação. Além disso, tal discurso é diretamente vinculado à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder sua significação (BAKHTIN, 2006, p. 06).

Isso significa que um enunciado concreto, seja elaborado através da oralidade ou da escrita, não pode prescindir de uma espécie de cenário extraverbal que o compõe, como os GEMUA, que, para serem compreendidos, faz-se mister que se considere toda a composição semiótica envolvida, além do aspecto puramente linguístico. Embora a comunicação humana seja composta por um nível reiterável da língua que pode remeter à ideia de coerção constitutiva do sistema, o signo, por si só, não predetermina a produção de sentido e efeitos de sentido que se dá em uma enunciação específica. Isso porque o signo se reveste dos pressupostos ideológicos, das marcas históricas pelos e de seus usos. A escolha é coercitiva e, ao mesmo tempo, opção em meio a tantas possibilidades.

Assim, o enunciado se insere em um processo dialógico e de alteridade entre os interlocutores da cadeia enunciativa. No pensamento bakhtiniano, o deslocamento para o evento, para o olhar sobre as peculiaridades, não significa dizer que cada evento explica a si próprio e nele se encerra. Pelo contrário, pois cada evento faz parte da corrente contínua deles, todo evento encontra seu encaixamento somente quando dos diálogos que suscita com o outro, isso é enunciação. Nesta enunciação, mobilizam-se apenas elementos expressivos que, em se repetindo e em se deixando reconhecer, não expressam a totalidade. Pelo contrário, os elementos expressivos mobilizados apenas indiciam, sinalizam para outros elementos que deverão ser acionados na compreensão, além de serem o veículo das entonações através das quais necessariamente se expressam juízos de valor. Em seus modos de funcionamento

⁶ “Usamos a expressão domínio discursivo para designar uma esfera ou instância de produção discursiva ou de atividade humana. Esses *domínios* não são textos nem discursos, mas propiciam o surgimento de discursos bastante específicos” (MARCUSCHI, 2002, p. 23, grifo do autor). Os domínios são práticas discursivas dentro das quais se pode identificar um conjunto de gêneros discursivos. Pode-se falar em discurso jurídico, discurso jornalístico, discurso religioso, discurso didático etc.

discursivo, a língua(gem) oferece, desde sempre, um exemplo inigualável de articulação entre o dado e o novo a ser determinado no evento particular. O enunciado retirado de sua enunciação se esvazia de sentido, faz-se mister que ele seja religado à enunciação para que possa ser completado de sentidos.

Ao considerar essa concepção dialógica do enunciado que, para a construção desentidos, não pode ser “abstraído de sua enunciação” (GERALDI, 2004, p. 230), a concepção de escrita ou de modo de composição semiótica deixade ser representada pela sua condição de tecnologia a ser utilizada como atividade de codificação ou como ato impessoal de veiculação da verdade, sob as regras de um sistema absoluto, pré-definido e ditador de usos e passa a ser concebida em meio à interação verbal, a qual constitui “a realidade fundamental da língua” (BAKHTIN, 2002, p. 127).

O discurso verbal se encontra no processo dialógico da alteridade e se constitui, tanto nos gêneros orais quanto nos escritos, além dos multimodais animados, de escolhas em meio à multiplicidade de recursos disponíveis, de acordo com as possibilidades/intenções/necessidades dos sujeitos em construir sentidos. Descaracteriza-se, desse modo, a visão canônica de composição multimodal baseada em técnicas capazes de dar à produção textual-discursiva uma arquitetura que comporte corretamente o que vai ser dito, seja do ponto de vista da codificação da composição multimodal ou do ponto de vista de que o que vai ser dito deve objetivar uma lógica impessoal, um modelo da verdade.

A definição proposta por Bakhtin (2002) dos gêneros como formas de comunicação enunciativa na interação social nos leva à concepção de que toda produção discursiva está relacionada a determinadas condições de produção e interlocução, definidas pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui/envolve a enunciação. Essas condições de produção e interlocução podem ser vistas pelo prisma das relações de poder, as quais também são consideradas pelo teórico russo ao afirmar que, segundo a dialética marxista, as formas da comunicação verbal são “inteiramente determinadas pelas relações de produção e pela estrutura sociopolítica” (op.cit., p. 42). Isso, segundo o autor, revelaria a importância incomensurável do componente hierárquico no processo de interação verbal, a influência poderosa que exerce a organização hierarquizada das relações sociais sobre as formas de enunciação (op. cit.).

No momento concreto e irreiterável em que os sujeitos sociais dialogam – independentemente da distância e do tempo que se interponham entre as vozes de seus enunciados – o elemento ideológico-discursivo de seus enunciados é analisado e respondido em alguma medida por seus pares. Pode ser que a resposta dada ou negada ocorra em pouco tempo, situação comum entre conversas e outras formas de interação cotidiana. Pode ser que uma resposta demande um estudo analítico mais robusto e contextualizado em cima do objeto de tensão dialógica.

Mas o fato é que, dentro do grande diálogo social da interação humana, os enunciados serão retomados responsivamente por outros sujeitos mediante as necessidades em voga e as formações ideológico-discursivas. Bakhtin (2000, p. 234-237) afirma – sobre a ação discursiva de responder a palavra enunciada – que a “orientação interiormente polemizada dirigida ao interlocutor”, oriunda da influência da “imagem do outro”, constrói um jogo discursivo de evasivas que permite a contestação ou a concordância do outro quanto ao “último sentido” do enunciado. É por isso que a palavra aparece como parte de um processo de interação entre interlocutores, concentrando em si as entoações de um, entendidas e socialmente compartilhadas pelo outro.

O caráter responsivo da linguagem chama as vozes sociais de todos os sujeitos para o teatro polifônico e dialogizado da enunciação material. Assim “as palavras, ao formarem novos enunciados, adquirirão aí, uma nova ‘avaliação’, que pode, inclusive, se chocar com precedente” (BACCEGA, 1995, p. 75). Porque qualquer movimento discursivo-enunciativo gera atrito e fagulhas de energia – as valorações que refletem e refratam os sentidos já percebidos – as quais serão base para as falas que inevitavelmente se citarão dentro de certas formações discursivo-ideológicas estruturadoras das trocas intersubjetivas. Claro que

o discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do “já-dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado (BAKHTIN, 2000).

Portanto, os vários sentidos potenciais enunciados na grande temporalidade pelos sujeitos são construídos e respondidos no diálogo social e linguageiro entre as alteridades presentes ou ausentes na linha da história e se permutam. Interessante que a mesma energia que gera o desgaste dos sentidos é a que permite sua constante renovação. É como se a energia tensa da refração criasse os meios para desestabilizar, de momento a momento, os

sentidos apalavrados que a ideologia oficial tenta congelar. No meio desse vulcão significativo, os átomos de sentidos são refratados ou refletidos pela agência ou omissão dos sujeitos sociais encharcados com suas ideologias oficiais ou do cotidiano.

No momento histórico e cultural em que surgem e são contextualizadas, as palavras são utilizadas por alteridades que tentam convencer performativamente o outro de que as ideias do *eu* são dignas de apoio ou repúdio em maior ou menor grau. “A essência do universo é a inconclusibilidade e o caráter dialógico aberto” (BAKHTIN, 2002, p. 275). É a inconclusibilidade que conclama para que o *eu* e o *outro* se respondam nos enunciados, poiso enunciado é a unidade da comunicação verbal que permite tratar a linguagem como movimento de interlocução real, ultrapassando a ficção científica postulada no velho paradigma *emissor-mensagem-receptor*. Toda enunciação envolve a constituição de algo que se molda, desde o início, na direção de uma atitude *responsiva ativa* a ser tomada pelo interlocutor. *Responsivo*, portanto, diz respeito à capacidade do interlocutor de proporcionar uma resposta, ou réplica, ao enunciado de quem o interpela. Um enunciado é um ato de linguagem cujos contornos permitem e solicitam que outro realize uma apreciação valorativa (um estabelecimento de valores) com relação àquilo que falamos ou escrevemos.

O grau de responsividade intrínseco a todas as palavras enunciadas no grande diálogo universal pode ser medido por seus efeitos performativos sobre a agência e a compreensão do outro. Novamente atentamos para o fato de que os sentidos de uma palavra enunciada, signo material das ideologias, não podem ser considerados como bons, ou ruins, verdadeiros ou falsos, já que tais conceitos se aplicam mais aos limites dialógicos da relação entre as alteridades agentivas do que as palavras tomadas apenas em si mesmo. Não são questões pertencentes às searas filosóficas, mas às linguísticas. Para Bakhtin (2002, p. 197), “a maneira individual pela qual o homem constrói seu discurso é determinada consideravelmente pela sua capacidade inata de sentir a palavra do outro e os meios de reagir diante dela.” Tanto o sentir quanto o reagir se ligam ao contexto das trocas intersubjetivas que significam ideológica e dialogicamente a realidade dizível.

Os sentidos latentes ou materializados das palavras-signos, sua significação e tema, passam a existir concretamente na ação discursiva de caráter responsivo e dependem da práxis para significarem algo passível de ser respondido. Ambos interagem com a própria realidade que eles constituem na palavra. Todas as vozes que conseguem ser ouvidas no diálogo social,

ao enunciarem, trazem pontos de vista ideológicos que respondem a outros e buscam estabilizar alguns sentidos e não outros. Por sua vez, as respostas são significações que, em algum momento, foram temas em busca de consenso/resposta. Sua gênese não é adâmica, mas motivada por escolhas políticas e éticas que interferem na estratégia responsiva de sujeitos sócio-culturais no momento da enunciação.

O fato é que o caminho a ser experienciado pelo sujeito discursivo em meio às práticas multimodais, como os GEMUAS, é construído, por um lado, por suas escolhas e, ao mesmo tempo, por essas relações que determinam o que pode e como pode ser dito para os múltiplos interlocutores com os quais o diálogo é estabelecido, mas, principalmente, aqueles que estabelecem a regra do jogo. As práticas comunicativas se estabelecem sob determinadas relações de poder, assim, se alinham à ideia de que os gêneros, além de existirem em função de tema, composição e estilo, também estão relacionados ao que Bakhtin (2002) entendeu como esferas da atividade humana e da comunicação discursiva e submetidos às relações específicas existentes entre os participantes, pois

Em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos. Uma determinada função (científica, técnica, publicitária, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e — o que é de especial importância — de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva — com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro etc. (BAKHTIN, 2002, p. 266).

Bakhtin (2006, p. 307) afirma que o texto é “a realidade imediata”, pois retrata e representa as vivências. O mesmo autor também declara que o texto atua como enunciação dialógica e, com isso, afirma que, embora pressuponha “um sistema universalmente aceito (isto é, convencional no âmbito de um dado grupo) de signos” e seja composto de “uma série de elementos que podem ser chamados de técnicos” (op. cit., p. 309), cada texto possui elementos linguísticos e extralinguísticos, é realizado em um “contexto genuíno” (p. 310) e é um elo dialógico da cadeia discursiva na qual

(...) por trás de cada texto está o sistema de linguagem. A esse sistema corresponde no texto tudo o que é repetido e reproduzido e tudo o que pode ser repetido e reproduzido, tudo o que pode ser dado fora de tal texto (o dado). Concomitantemente, porém, cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (sua intenção em prol da qual ele foi criado). É aquilo que nele tem relação com a verdade, com a bondade, com a beleza, com a história. Em relação a esse elemento, tudo o que é suscetível de repetição e reprodução é material e meio (...). Esse segundo elemento (pólo) é inerente ao

próprio texto, mas só se revela numa situação e na cadeia dos textos (na comunicação discursiva de dado campo). Esse pólo não está vinculado aos elementos (repetíveis) do sistema da língua (os signos), mas a outros textos (singulares), a relações dialógicas (e dialéticas com abstração do autor) peculiares (BAKHTIN, 2006, p. 309-310).

O desafio de pesquisas como a nossa, que abordam relações da Linguística com outros campos do saber, é não deixar de dar atenção ao processo de produção dos gêneros discursivos no que diz respeito a sua composição e ao seu funcionamento, como dissemos no capítulo de Introdução. A falta de atenção aos gêneros discursivos como artefatos linguísticos e culturais é uma limitação a ser superada em muitas dessas pesquisas. A principal conquista dos estudos sob os aportes teóricos e metodológicos de trabalhos sobre gêneros multimodais tem sido a de desalojar o gênero como objeto linguístico e principal foco para a coleta e análise de dados, mas, ao se dirigir para as práticas em que os textos são incorporados, corre-se o risco de a análise detalhada dos textos desaparecer completamente.

Ancorados nessas reflexões sobre os gêneros discursivos, concebidos por elementos linguísticos e extralinguísticos e tomando o processo enunciativo-dialógico que está ao redor para a produção de sentidos e de efeitos de ação nos sujeitos, os gêneros podem ser tomados como objetos de pesquisa em meio a um contexto que o circunda e constrói sentidos a partir de relações dialógicas existentes entre sujeitos sócio-históricos. Nesse sentido, para as Ciências Humanas, o texto é o ponto de partida para a pesquisa, mas entendê-lo segundo “tudo o que é repetido e reproduzido e tudo o que pode ser repetido e reproduzido” (BAKHTIN, 2006, p. 312) construiria sentidos diferentes daqueles que podem ser explorados ao tomá-lo simultaneamente como artefatos linguísticos e culturais, considerando também as práticas em que os textos são incorporados, incluindo aí os sujeitos inseridos nessas práticas e suas relações dialógicas, porque

O acontecimento na vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve *na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos*. O estenograma do pensamento humanístico é sempre o estenograma do diálogo de tipo especial: a complexa inter-relação do *texto* (objeto de estudo e reflexão) e o *contexto* emoldurador a ser criado (que interroga, faz objeções, etc.), no qual se realiza o pensamento cognoscente e valorativo do cientista. É o encontro de dois textos — do texto pronto e do texto a ser criado, que reage; consequentemente, é o encontro de dois sujeitos, de dois autores (BAKHTIN, 2006, p. 311; grifos do autor).

Esse processo dialógico é revelador de concepções de escrita, linguagens e ciência e também é constitutivo da alteridade que constrói os sujeitos discursivos, por isso, não podemos ter apenas

A compreensão estreita do dialogismo concebido como discussão, polêmica, paródia. Estas são formas externas mais evidentes porém grosseiras do dialogismo.

A confiança na palavra do outro, a aceitação reverente (a palavra autoritária), o aprendizado, as buscas e a obrigação do sentido abissal, a *concordância*, suas eternas fronteiras e matizes (mas não limitações lógicas nemressalvas meramente objetais), sobreposições do sentido sobre o sentido, da voz sobre a voz, intensificação pela fusão (mas não identificação), combinação de muitas vozes (um corredor de vozes), a compreensão que completa, a saída para além dos limites do compreensível etc. Essas relações específicas não podem ser reduzidas nem a relações meramente lógicas nem meramente objetais. Aqui se encontram posições *integrais*, pessoas integrais (o indivíduo não exige uma revelação intensiva, ela pode manifestar-se em um som único, um uma palavra única), precisamente as vozes (BAKHTIN, 2006, p. 327; grifos do autor).

Como já dissemos, para Bakhtin (2006, p.127), “a interação verbal constitui (...) a realidade fundamental da língua” e é constituída de enunciados os quais, na cadeia da comunicação verbal, são naturalmente dialógicos, ou seja, todos os enunciados constituem-se a partir de outros enunciados. Portanto, o dialogismo é o princípio inerente à linguagem e pode ser compreendido como:

- (a) constitutivo do enunciado à medida que todos os enunciados constituem-se a partir de outros;
- (b) composicional, visto que o sujeito enunciator incorpora a voz de outro(s) no enunciado de modos visíveis, marcando-a de modo explícito e separado de sua própria voz ou de modo integrado a ela, sem que a demarcação seja claramente feita;
- (c) constitutivo do sujeito através da alteridade, ou seja, para o autor, o sujeito discursivo se constitui historicamente e nas relações sociais com o outro.

Essa concepção de enunciação dialógica que constitui discursivamente os sujeitos através da alteridade é especialmente importante para esta tese na medida em que nossa proposta de descrição dos GEMUA envolve a descrição dos recursos multimodais e como eles atuam no funcionamento sócio-discursivo na comunicação humana produzindo múltiplos efeitos de sentido. Nessa interação dialógica, os sujeitos se constituem discursivamente na alteridade, isto é, na relação com o outro, e estão em constante movimento discursivo. Isso só pode ser compreendido ao tomarmos os GEMUA como enunciação dialógica que leva a construções de sentidos no processo dialógico de acabamento dos enunciados naquele evento e para aqueles sujeitos. Esse diálogo provoca as atitudes responsivas dos sujeitos, as quais, tomadas para a análise, nos levam também à construção de sentidos para as práticas sociais e à constituição dos posicionamentos discursivos dos sujeitos em relação às suas escolhas linguístico-discursivas, diante daqueles interlocutores e em meio àquelas relações de poder.

Desse modo, para aprofundar os pressupostos bakhtinianos envolvidos à produção dos GEMUA, segundo um processo dialógico enunciativo, devemos considerar o caráter processual de construção de sentidos dos enunciados somado ao caráter sócio-histórico de construção dos gêneros, sobre a forma como as relações de interlocução e poder compõem o processo enunciativo existente entre os sujeitos nos diversos campos da comunicação verbal e sobre o caráter responsivo ativo existente nessas relações determinado, principalmente, pela representação do *outro* em nossa elaboração enunciativa.

Bakhtin (2006) propõe que todo o trabalho de pesquisa não pode ser reduzido ao estudo das relações internas dos enunciados que compõem os gêneros, exatamente porque o dialogismo é o princípio constitutivo dos enunciados. Seguimos na contramão de uma perspectiva de linguagem e sujeito criticada pelo próprio Bakhtin (op. cit., p. 106) e que diz respeito aos estudos da “enunciação monológica isolada”, logo, na realidade da língua, os enunciados constituem-se a partir de outros enunciados, alcançando os textos em sua completude, incluindo nesse escopo os diversos recursos multimodais usados na construção enunciativa.

Neste primeiro capítulo, discutimos a enunciação dialógica a qual alicerça epistemologicamente a nossa pesquisa no que diz respeito à escolha da vertente dos estudos da língua(gem) a qual assumimos nesta pesquisa e os pressupostos bakhtinianos relativos à enunciação, de um modo geral e, em particular, ao funcionamento sócio-discursivo dos GEMUA, aspecto crucial em nossa proposta de descrição desses gêneros. Além de embasar teoricamente o funcionamento dos GEMUA na práxis comunicativa, precisamos ancorar nossas reflexões no aspecto composicional destes gêneros, por considerar que eles também são fulcrais na constituição dos GEMUA. É nessa esteira que seguimos para o próximo capítulo, pois o nosso objeto de pesquisa requer uma discussão acerca de estudos que se debruçaram sobre a multimodalidade, verdadeiro celeiro para nos inspirar a propor um caminho de possibilidades para a compreensão desse fenômeno intrigante e profícuo que são os gêneros multimodais animados.

A MULTIMODALIDADE

“A multimodalidade está ganhando ritmo como abordagem de pesquisa, na qual a linguagem verbal não é mais suficiente no entendimento da representação e da comunicação em uma variedade de áreas, e a necessidade de entender as formas complexas, nas quais a escrita e a fala interagem com outros modos semióticos não pode mais ser ignorada.”

(JEWITT, 2011, p. 3).

Neste capítulo, trataremos da importância que recursos multimodais adquiriram na comunicação humana ao longo do tempo. A partir do trabalho de Cagliari (2009) e Wysocki (2004), discorreremos sobre o aparecimento das primeiras formas de linguagem escrita entre os povos antigos do Oriente Médio e de que maneira o contato entre esses povos ajudou a difundir e a diversificar essa forma de comunicação. Em seguida, com base nos estudos de Kress e van Leeuwen (1996) e Kress (2010) apontamos o papel desempenhado pela imagem na organização do convívio social do homem pré-histórico e como o registro pictórico das atividades coletivas como a caça, as cerimônias religiosas etc., nas paredes das cavernas, impulsionou o surgimento de um novo código de interação humana. Como os GEMUA são gêneros que lançam mão de variados recursos multimodais, recorreremos a esses estudos para mostrar como tais recursos de língua(gem) são bastante antigos, como eles são estudados enquanto constituintes da comunicação humana e, principalmente, o que podemos apreender desses estudos para a nossa proposta de descrição dos gêneros multimodais animados.

A relação entre os recursos verbais e visuais utilizados na elaboração de textos sempre se deu de modo bastante dinâmico, apesar de só recentemente os estudos linguísticos estarem começando a observar esse fenômeno mais sistematicamente, como dissemos na Introdução desta tese. De forma geral, até há pouco tempo, os estudos que se debruçavam sobre os gêneros tendiam a dar ênfase ora às estratégias verbais, ora às visuais, como se fossem elementos desconectados e independentes entre si.

Durante a Pré-história, a imagem era a única maneira de registrar os acontecimentos sociais, como guerras, caçadas, cerimônias religiosas etc. As atividades coletivas dos povos daquele período, seus costumes e crenças, foram pintados em paredes de cavernas e compõem o inventário da organização social humana até o surgimento da escrita. Esse tipo de escrita, embora facilmente compreendida pelos povos que a desenvolveram, não facilitava as atividades comerciais consolidadas entre egípcios, mesopotâmicos e comerciantes pertencentes a outras culturas não familiarizadas com os hieróglifos do Egito ou com o silabário cuneiforme dos assírios e babilônicos. As necessidades relativas às atividades financeiras impulsionaram uma lenta, mas irreversível simplificação dos caracteres egípcios e cuneiformes indispensáveis para a escrita. Esse movimento, de acordo com Cagliari (2009, p. 08), “foi muito além das tentativas egípcias e cuneiformes, produzindo um modelo extremamente simplificado com as escritas chamadas de *proto-sinaísticas*”.

Juntamente com os egípcios e os babilônicos, os fenícios tiveram grande influência no processo de evolução da escrita que deu origem ao alfabeto tal como o conhecemos. Apesar de utilizarem o sistema egípcio e babilônico no campo econômico, a escrita fenícia já estava estabelecida no século XIII a.C. De acordo com Cagliari (2009), o sistema fenício de escrita passou por várias modificações até que, por volta do século XI a.C., contava apenas com 22 caracteres que contribuiriam para a formação de vários códigos escritos. A partir dessas transformações, o caráter pictórico do alfabeto foi dando lugar a uma escrita mais vinculada à representação dos fonemas por meio de letras cada vez menos relacionadas com a imagem dos objetos representados.

Sobre o fato de o surgimento da escrita estar ligado aos registros imagéticos pré-históricos, Kress (2010) afirma que, num estágio particular da história de certas culturas, surgiu a necessidade de registrar transações de vários tipos, associadas normalmente ao comércio, religião ou poder. Esses registros eram inicialmente altamente icônicos, isto é, a relação entre o objeto a ser registrado e as formas e meios de registro eram próximas e transparentes. Segundo os autores, o número de talhos num pedaço de madeira representaria o número de objetos armazenados, comercializados ou possuídos.

A representação do objeto também seria normalmente transparente: uma linha ondulada se tornaria o ideograma chinês para “água”; a imagem hieroglífica da cabeça de um touro que inicialmente significa ‘touro’ se torna a letra *aleph*, *alpha*, *a*. (KRESS, 2010, p.18-

19). Foi no Oriente Médio que surgiram os rudimentos da linguagem verbal, por meio da escrita *fonético-pictográfica* – letras relacionadas ao som e à forma dos objetos que representam. Em outras palavras, a origem da escrita não pode ser dissociada nem da relação que o homem estabeleceu entre imagens e práticas sociais, nem das convenções criadas a partir dessa relação.

Até a Idade Média, imagem e elemento verbal se harmonizavam na composição de textos. Meses eram gastos na confecção das iluminuras que circundavam o texto escrito. A função das figuras presentes nos manuscritos medievais era não só enfeitar a página, mas também agir como mecanismo de memorização (WYSOCKI, 2004). Esses textos eram verdadeiros artigos de luxo na medida em que custavam muito caro e sua produção durava meses. O alto custo e o longo tempo de produção desses manuscritos eram resultado do aparato tecnológico da época e tinham a ver também com uma estrutura social na qual só os ricos podiam pagar pelos livros manufaturados. Além de estar associada à noção de riqueza, a quantidade de tempo gasto na produção dos manuscritos, segundo Wysocki (2004, p. 125), era um resultado da ideia de que as apresentações visuais das páginas serviam para criar um processo de leitura onde os leitores movessem lentamente as páginas, contemplando palavras e pinturas, e usando a apresentação visual das páginas como um auxílio à memória.

Com o surgimento da imprensa, por volta do século XIV, a produção e divulgação textuais ampliaram-se e tiveram seu custo reduzido. Isso gradualmente causou a supressão do elemento visual pela palavra escrita nos textos impressos, uma vez que o processo de confecção, a partir de então, demandava rapidez, bem como exigia do leitor uma leitura mais linear. Conforme argumenta Wysocki (2004), durante o processo de leitura, as pessoas do nosso século privilegiam a transmissão rápida e eficiente de informação e esperam encontrar, nos textos, *layouts* que as ajudem a conseguir o que desejam sem distração ou lentidão.

O advento da publicidade e a criação de novas tecnologias deram origem a novas formas de comunicação, possibilitando, dessa maneira, o desenvolvimento de novos modos de leitura e produção textuais. Além disso, também determinaram a necessidade de uma nova abordagem teórica que contemplasse as relações multissemióticas que se processam nos textos e se distanciasse das noções imanentistas segundo as quais, de acordo com Mozdzenski (2009, p. 21), “os modos de representação comunicacional dos textos verbais (fala e escrita) e

não-verbais (imagens, sons, gestos etc.) eram tratados de maneira isolada e estanque, consoante suas especificidades”.

Na década de 1960, Barthes (cf. KRESS, 2010, p. 16) afirmava que o significado das imagens (e de outros códigos semióticos como roupa, comida etc.) estaria sempre, de certa forma, dependente do texto verbal. Para o semiólogo francês, como explica Kress (2010, p. 16), por si só as imagens eram muito *polissêmicas*, muito abertas a uma variedade de possíveis significados. Para se alcançar um significado definitivo, a linguagem escrita devia vir em socorro. Ressaltamos que a multimodalidade vai além da imagem e que, mesmo que um texto seja composto predominantemente pela linguagem verbal, ainda assim, se trata de um construto multimodal. Concordamos com Mozdzenski (2009, p. 86) ao evidenciar essa ideia quando afirma que, mesmo nesses textos com aparente pouca informatividade visual, alguma informação – ainda que extremamente limitada – é fornecida ao leitor por meio de elementos formais, tais como “o parágrafo, o adentramento, as margens, as iniciais maiúsculas e a pontuação”.

A esse respeito, Maroun (2007, p. 79) assevera que, de acordo com a perspectiva multimodal, não é possível ler textos de maneira eficiente considerando somente a linguagem escrita, pois esta consiste apenas em um elemento representativo que coexiste com uma série de outros, como a diagramação da página (*layout*), o formato e a cor das letras, o uso de imagens e todo tipo de informação advinda de quaisquer modos semióticos que estão presentes no texto. Pesquisas que lidem com os gêneros multimodais são fundamentais para a elucidação de questões como essas, haja vista a ciência linguística não poder se esquivar da realidade óbvia a qual a língua(gem) sempre foi multimodal, mesmo que em graus diferentes.

Os tempos hodiernos e sua intrínseca dinamicidade aliados à relação linguagem e tecnologia instaura um terreno fértil para o frenesi sócio-comunicativo que suscita fenômenos como os GEMUA. Dessa maneira, discutimos, nesta tese, uma proposta metodológica que permite a compreensão mais ampla dos processos multimodais de leitura e produção de gêneros discursivos dessa natureza e evidencia a relação estabelecida entre diversos códigos semióticos na atribuição de papéis para a construção de sentido. Os estudos da multimodalidade nos interessam sobremaneira em virtude de considerarmos as categorias nela propostas como inspiradoras para a apresentação de parâmetros que possam ampliar as óticas de observação dos GEMUA.

Como os modos de representação são produzidos e reproduzidos, eles contribuem para a produção e para reprodução das sociedades humanas e das subjetividades de seus membros (KRESS, 2010, p.40). Essa realidade é visivelmente constatada em diversos domínios discursivos, os quais estão diretamente vinculados aos acontecimentos da sociedade, exercendo sua função social na comunicação em momentos específicos e em contextos particulares. As práticas semióticas relacionam, organizam e separam esses domínios em diferentes formas; o ponto importante, aqui, é considerar como diferentes formas de articulação constroem relações sociais por meio de práticas semióticas (KRESS, 2010, p. 129).

Como afirma Kress (2010, p. 45), as estruturas ilustradas não reproduzem simplesmente as estruturas da realidade. Ao contrário, elas produzem imagens da realidade as quais estão intimamente conectadas com os interesses das instituições com as quais as ilustrações são produzidas, postas em circulação e lidas, por isso o *corpus* dessa pesquisa contempla diversos domínios discursivos, com o fito de observarmos como diversos domínios discursivos operam para construir sentidos.

A premissa dos semioticistas sociais é a de que tanto a linguagem verbal como a não-verbal constroem sentidos pertencentes às culturas, sendo por elas estruturados, surgindo considerável grau de congruência entre as duas formas de semioses (KRESS, 2010, p. 17). O significado visual é muito indefinido, é uma *corrente flutuante de significados*. Opondo-se a essa linha de raciocínio, é que Kress e van Leeuwen (1996) procuraram desenvolver uma estrutura descritiva que pudesse ser usada como ferramenta com o objetivo prático e crítico para análise visual: a *Gramática do Design Visual* (Doravante GDV). Gramática, aqui, refere-se à maneira como pessoas, lugares, coisas e imagens são retratadas em uma combinação para um significado global. E o seu objetivo é descrever como tais pessoas, lugares e coisas retratadas se combinam em estruturas visuais de maior ou menor complexidade e extensão.

A GDV, ambientada nos estudos sobre a multimodalidade, apresenta um novo enfoque da comunicação, na qual múltiplas articulações trabalham juntas para a produção de significado (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996). Ela oferece uma estrutura para o entendimento da cultura e da produção cultural, atentando para os modos e para as modalidades, engajadas em qualquer momento ou a um texto ou artefato em particular. Tal

estrutura advém dos estudos da Linguística Sistêmico-Funcional, especialmente dos conceitos de *metafunções*.

As *metafunções* da Semiótica Social relacionam-se às metafunções de Halliday (2004; 1985), o qual teorizou que as pessoas constroem representações do que acontece no mundo e nas suas experiências do mundo por meio de recursos *ideacionais* de um modo. Na linguagem, esse modo se realiza na escolha de palavras para representar pessoas, lugares e coisas no mundo. As relações entre os atores sociais são constituídas e ordenadas por meio de recursos *interpessoais*, que os caracterizam como ativos, passivos ou reacionários. Esses significados precisam ser organizados em textos, e isso se baseia em recursos *textuais* de um modo. As abordagens multimodais assumem o conceito de metafunções que é aplicado a todos os recursos semióticos. Essas metafunções podem ser entendidas, também, como significados potenciais, isto é, *o que pode ser dito ou o que pode ser feito* com um conjunto particular de recursos semióticos (JEWITT, 2011, p. 23).

A respeito das metafunções, Kress e van Leeuwen (1996, p. 41) argumentam que o visual, assim como todos os modos semióticos, tem de servir a diversos requisitos comunicacionais, em razão de funcionar como um sistema completo de comunicação. Para os autores, cada sistema semiótico tem de ser capaz de representar, em um sentido referencial ou *pseudo* referencial, aspectos experienciais do mundo exterior, ao seu sistema particular de signos. Em outras palavras, ele deve ser capaz de representar objetos e suas relações em um mundo fora do sistema representacional. Sistemas semióticos oferecem um conjunto de escolhas, de modos diferentes nos quais objetos podem ser representados, e diferentes modos que podem ser relacionados entre si. Essa é a *metafunção ideacional*.

Ainda, todo sistema semiótico tem de ser capaz de projetar as relações entre o produtor do significado ou o complexo de significados, e o receptor/reprodutor daquele significado. Todo sistema semiótico deve ser capaz de projetar uma relação social entre o produtor, o *viewer* e o objeto representado: *metafunção interpessoal*. Finalmente, todo sistema semiótico tem de ter a capacidade de formar textos complexos de significados que são coerentes internamente e com o contexto no qual e para o qual eles foram produzidos: *metafunção textual*. As metafunções *ideacional*, *interpessoal* e *textual* da linguística sistêmico-funcional correspondem, na teoria de Kress e van Leeuwen (1996), às funções *representacional*, *interpessoal* e *textual*, respectivamente, a seguir detalhadas.

3.1 Função representacional

A *função representacional* diz respeito aos elementos que compõem a imagem, denominados por Kress e van Leeuwen (1996, p. 46) *participantes representados*. Essa função pode apresentar uma estrutura *narrativa*, quando ações são desempenhadas pelos participantes; ou pode ainda ser *conceitual*, se os participantes aparecem como subdivisões de um conjunto maior, como partes de um todo ou como marca da identidade de participantes. Mesmo cientes de que para Kress (2010), qualquer modo semiótico é atravessado pelas três funções, salientamos que a função representacional não será diretamente aplicada, porque as manifestações estruturais intrínsecas a ela dizem respeito à imagem estática, principalmente, e, a nosso ver, não pode ser redimensionada para outras facetas multimodais dos GEMUA que, necessariamente, lida com imagens em movimento.

Mesmo assim, procedemos com a explicitação da *função representacional*, tanto para explicitar como essa função contempla, satisfatória e exclusivamente, a imagem estática quanto para manter paralelismo à ideia de fazer um levantamento sucinto da teoria a qual pode servir de arcabouço para outros pesquisadores, assim como nos é bastante inspirador. Considerando isso, então, as representações narrativas da *função representacional* são classificadas em:

- Ação: quando um vetor tem origem em um participante (ator) e se dirige a uma meta identificável em uma composição. Quando ator e meta podem alternar seus papéis, ocorre uma ação *bidirecional*.
- Reação: quando o vetor se origina no olhar de um participante (reator). Se o alvo (denominado *fenômeno*) do olhar for identificável na composição, tem-se uma *reação transacional*. Caso o fenômeno não seja detectado, a estrutura é chamada *reação não-transacional*.
- Processo verbal: quando o vetor é um balão com a fala do participante representado. Nesse caso, o participante é chamado de *dizente*, e tem que apresentar, necessariamente, traços humanos, enquanto o conteúdo da fala, seu *enunciado*.
- Processo mental: quando o vetor é um balão que representa o pensamento do participante. Aqui, o participante é intitulado *experienciador* e aquilo que pensa é o *fenômeno*.

O processo de ação é caracterizado pela presença de, no mínimo, dois participantes (ator e meta). Nesse tipo de composição, o ator desempenha – em relação à meta – uma ação que é materializada na imagem por meio de vetores que se formam a partir da inclinação, do ângulo ou do movimento do ator. Em algumas imagens em que o processo de ação é o principal recurso composicional, os dois participantes se revezam nos papéis de ator e meta; essas estruturas são chamadas de *bidirecionais*, e seus participantes de *iteratores*. Nessas estruturas, tanto o ator quanto a meta se engajam em ações recíprocas, o que possibilita o revezamento de papéis.

O processo de *reação* acontece quando o que determina a ação é o vetor oriundo do olhar de um dos participantes. Como afirmamos acima, quando esse vetor aponta para algo ou alguém dentro da composição, tem-se uma *reação transacional*. Quando não se pode perceber qual é o objeto do vetor, a estrutura é chamada *reação não-transacional*. Nos processos de reação, é imprescindível que os atores, agora denominados *reatores*, apresentem características humanas. Nessas estruturas narrativas, as metas passam a ser chamadas de *fenômeno*. Em algumas estruturas composicionais, a linguagem verbal desempenha um papel fundamental na identificação de vetores. Há imagens cujo vetor é constituído por um balão que representa a fala ou o pensamento do participante em destaque. Nesses casos, a composição é analisada em termos de *processos verbais* do ponto de vista do *dizente* (aquele que fala), ou de *processos mentais* da ótica do *experienciador* (aquele que pensa).

A função representacional pode ser encontrada em textos pictóricos não só assinalando ações desempenhadas por atores ou eventos dos quais fazem parte, mas também “representando participantes em termos de sua essência mais generalizada ou mais ou menos estável e a temporal, no que se refere à classe, estrutura ou significado” (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p. 79). Esse recurso composicional é conhecido como *representações conceituais* e se divide em *processos classificacionais*, *processos analíticos* ou *processos simbólicos*.

Os processos conceituais classificacionais têm como traço principal o fato de representarem a relação entre os participantes como uma espécie de taxonomia camuflada, em que haverá sempre um grupo de participantes os quais desempenharão o papel de *subordinados* em relação a, pelo menos, outro grupo de participantes, os *superordenados*. Uma característica crucial desses processos é a equivalência entre os elementos subordinados:

eles são colocados num mesmo plano e todos têm em comum o elemento superordenado (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p. 81).

Os processos conceituais analíticos relacionam os participantes de forma metonímica, ou seja, parte age como *portador* (o todo) da composição, enquanto outra parte exerce a função de *atributos possessivos* (as partes). A representação conceitual analítica ainda se subdivide em *estruturada*, quando as partes aparecem rotuladas ou acompanhadas de descrição; e *desestruturada*, caso não esteja clara a relação entre parte e todo. Uma característica importante desses processos é que, de acordo com Kress e van Leeuwen (1996, p. 90), somente “os traços essenciais dos atributos possessivos são mostrados e, por essa razão, desenhos com vários graus de esquematização são geralmente preferíveis a fotografias ou trabalhos artísticos muito detalhados”. Por sua vez, os processos simbólicos dizem respeito “ao que o participante significa ou é” (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p. 108).

Em outras palavras, por meio de recursos que imprimem destaque (tamanhos, cores, luzes e sombras etc.), distinguem, entre os participantes, os papéis de portador e de atributo simbólico. Os estudiosos defendem que, em composições visuais, os atributos simbólicos apresentam pelo menos uma das seguintes características:

- (1) Eles são salientados na representação de um jeito ou de outro, por exemplo, pela colocação em primeiro plano, pelo tamanho exagerado, por serem especialmente iluminados, por serem representados em detalhes especialmente claros ou foco nítido, ou por meio de suas cores e tons proeminentes. (2) Eles são destacados por meio de um movimento que não pode ser interpretado como uma ação além da ação de ‘destacar o atributo simbólico para o espectador’ [...]. (3) Eles parecem deslocados no todo da composição. (4) Eles são associados a valores simbólicos (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p. 108).

Esse tipo de representação conceitual subdivide-se em *atributivos* e *sugestivos*. A primeira forma destaca o portador (dos seus atributos), manipulando seu posicionamento na composição, o tamanho, iluminação etc. Já o segundo tipo é composto por apenas um participante cujo significado é apresentado na forma de destaque ou realce do contorno ou da silhueta. A representação conceitual sugestiva é expressa “por meio da mistura de cores, da suavidade do foco ou da acentuação da luminosidade” (FERNANDES; ALMEIDA, 2008, p. 17). Normalmente, nos processos simbólicos, os participantes posam para o espectador ao invés de estarem engajados em alguma ação.

As outras duas funções, embora façam parte da teoria da GDV, que foca no aspecto visual, apresentam elementos analíticos que nos interessam diretamente, pois o escopo dessas funções permitem a ampliação de uso de tais elementos sem fragilizá-los.

3.2 Função Interpessoal

A *função interpessoal* diz respeito à relação que se estabelece entre produtor e leitor através da composição visual. Kress e van Leeuwen (1996, p. 119) esclarecem que observar essa relação é possível porque a comunicação visual também possui recursos para constituir e manter outro tipo de interação (além da interação entre pessoas, lugares e coisas presentes nas imagens), a interação entre o produtor e o leitor das imagens. Outra forma de dizer isso é que as imagens articulam dois tipos de participantes, os *participantes representados* (as pessoas, os lugares e coisas descritos nas composições), e os *participantes interactantes* (os participantes da interação, da enunciação).

A identificação ou distanciamento entre produtor da imagem e seu leitor são forjados com a ajuda de quatro mecanismos: *contato*, *distância social*, *perspectiva* e *modalidade*. Essa função diz respeito à relação entre leitor e imagem, ou seja, a uma dimensão maior que a imagem, pois envolve o interlocutor. Por esse motivo, vislumbramos o redimensionamento das estruturas internas dessa função a serem funcionais também para a nossa descrição de GEMUA, pois podemos usar a base conceitual proposta pelos semioticistas sociais e aplicar ao nosso *corpus*, uma vez que nossa perspectiva é tanto semasiológica (de interpretação de sentidos) quando onomasiológica (de produção de sentidos).

A primeira estrutura intrínseca à *função interpessoal* é o *contato* que se classifica como *demanda* ou *oferta*. Esses dois processos são definidos pela direção do vetor que se forma entre os olhos do participante representado e se projeta para fora da imagem. De acordo com Kress e van Leeuwen (1996), existe uma diferença fundamental entre imagens cujo participante representado olha diretamente nos olhos do espectador e imagens onde isso não ocorre. Para nós, contudo o fato de os participantes olharem e interagirem com os interlocutores pode ocorrer também com as imagens em movimento, ou seja, essa estrutura cabe na descrição de GEMUA.

No primeiro caso, quando o vetor se dirige claramente ao espectador, é estabelecida uma relação de *demanda*, que convoca o observador (participante interactante) a interagir com a imagem e seu produtor, ora num movimento de identificação, ora de afastamento. O que determina a natureza do elo entre os participantes (afinidade social, súplica, ordem etc.) é o conjunto de gestos e expressões dos participantes envolvidos. A *oferta*, por outro lado, ocorre se o olhar do participante representado não incide diretamente no participante interactante, mas em outro ponto dentro ou além da figura. Aqui, o participante da imagem é oferecido ao observador como elemento de informação ou objeto de contemplação, de forma impessoal, não há relação direta entre eles.

Outro recurso utilizado para delimitar o significado e a identidade dos participantes é a *distância social*. Kress e van Leeuwen (1996, p. 130) destacam que “a escolha da distância pode sugerir diferentes relações entre participantes representados e espectadores”. Em outras palavras, essa função interativa sugere um maior ou menor grau de afinidade entre participantes representados e interativos por meio de três formas de enquadramento: plano fechado, plano médio e plano aberto. Esse recurso também é importante para a descrição de GEMUAs uma vez que a distância mostrada entre os interlocutores também pode ser aferida em imagens animadas.

O *plano fechado* limita-se a mostrar a cabeça e os ombros do participante representado como forma de provocar uma identificação entre essa figura e o espectador. Esse recorte põe em evidência um traço do participante representado, possibilitando a identificação ou o afastamento entre ele e o observador da imagem. Em *plano médio*, a figura do participante é exibida não de maneira muito próxima, mas a uma distância em que se possa ver até seus joelhos, sem muito espaço para o ambiente. Esse modo de enquadrar um participante revela que não é de intimidade a relação entre ele e o espectador – como acontece quando o enquadramento se dá por plano fechado –, mas é um recurso utilizado para forjar afinidades entre ambos, ou entre o observador e a situação na qual se encontra o participante representado. O *plano aberto* cria uma maior distância social entre espectador e o participante representado na composição visual. Enquanto o plano fechado limita ao máximo o alcance da visão do espectador e o plano médio permite uma observação menos restritiva do participante representado, o plano aberto exhibe o participante de corpo inteiro e o ambiente composicional onde ele se encontra.

Outra estratégia que também funciona como um eficaz meio para atribuir significado ao participante representado ou criar entre ele e o participante interactante um determinado nível de identificação é a *perspectiva*. Para Kress e van Leeuwen (1996, p. 135) a composição de uma imagem “envolve não só a escolha entre ‘oferta’ e ‘demanda’ e a seleção de certo tamanho de frame, mas também e, ao mesmo tempo, a seleção de um ângulo, um ‘ponto de vista’ e isso implica a possibilidade de expressar ‘atitudes subjetivas’ em relação a participantes representados, humano ou não”.

Verifica-se a perspectiva ou ponto de vista de uma composição, observando-se as formas de angulação: *frontal*, *oblíqua* e *vertical*. O ângulo frontal implica um alto grau de cumplicidade entre produtor e espectador via composição imagética. Quando a imagem se encontra no nível do olhar do observador, a relação de poder (entre produtor e leitor) é representada como igualitária. Diferentemente do efeito de sentido provocado pelas figuras mostradas de frente para o observador, o *ângulo oblíquo* confere à relação entre os participantes um tom de alheamento. De certa forma, para Kress e van Leeuwen (1996, p. 143), o ângulo oblíquo indica que o que está sendo mostrado “*não é parte do nosso mundo*”. Usado, principalmente, para marcar relações hegemônicas e hierárquicas em composições imagéticas, o *ângulo vertical* é outro recurso que aponta para a relação que se estabelece entre participantes representados e o espectador. A esse respeito, Kress e van Leeuwen (1996, p. 146) escrevem:

se um participante representado é visto de um ângulo mais alto, então a relação entre o participante interativo (o produtor da imagem, e dessa forma também o espectador) e os participantes representados é mostrada como uma na qual o participante interativo exerce poder sobre o participante representado – o participante representado é visto do ponto de vista do poder. Se o participante representado é visto de um ângulo baixo, então a relação entre os participantes interativo e representado é mostrada como uma na qual o participante representado exerce poder sobre o participante interativo.

O último aspecto relacionado à função interpessoal é a *modalidade*. Essa noção diz respeito aos recursos imagéticos utilizados nas composições para construir maior ou menor veracidade. Para Fernandes e Almeida (2008, p. 22), o valor de verdade de uma composição é definido por “mecanismos que ajustam o nível de realidade que a imagem representa, e que tornam possível a criação de imagens que representam coisas, ou aspectos como se não existissem”. Os marcadores de modalidade são os seguintes: a *utilização da cor*, *contextualização*, *iluminação* e *brilho*.

A utilização da cor é marcada em três níveis: a *saturação*, a *diferenciação* e a *modulação das cores*. A saturação é observada numa escala que varia da saturação completa da cor à sua total ausência, “na qual só os valores de brilho das cores, sua ‘escuridão’ ou ‘iluminação’, permanece” (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p. 164). A diferenciação de cores é mostrada em termos da vasta diversificação de cores em oposição ao monocromatismo de uma composição. Em outras palavras, a utilização de várias cores ou, ao contrário, a escassez delas contribui para a construção de sentido da composição. Por fim, a modulação das cores classifica a imagem de acordo com critérios que vão do uso de vários tons da mesma cor ao seu uso imodulado (isto é, uso de apenas uma única tonalidade).

A *contextualização* relaciona-se à manipulação do pano de fundo da imagem para conferir maior ou menor veracidade à composição. A análise desse aspecto composicional é realizada com base na ausência ou na presença de um cenário; no quão detalhado é esse cenário; e em técnicas de profundidade e perspectiva. A análise da iluminação de uma imagem está vinculada à utilização do jogo de luzes e sombras ou à ausência total desse artifício numa composição.

Kress e van Leeuwen (1996, p. 167) asseveram que “composições visuais naturalistas representam os participantes sendo afetados por uma fonte particular de iluminação”. Imagens menos naturalistas, por outro lado, podem abstrair a iluminação e mostrar sombras apenas nomeada em que são necessárias para modelar o volume, especialmente de objetos redondos. Já o *brilho*, como recurso modalizador de uma composição, é analisado com relação a variações que vão desde o uso de diferentes graus de brilho à utilização de apenas dois graus (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p. 167): preto e branco, ou cinza escuro e cinza claro, ou duas variações de brilho de uma mesma cor. A *iluminação*, por sua vez, é o brilho intenso e concentrado em dados focos do cenário, dos participantes etc.

3.3 Função textual

De acordo com Kress e van Leeuwen (1996), a função textual aponta para possíveis construções de sentido através da articulação entre os elementos representacionais e os elementos interativos de uma imagem. A atribuição de significados aos elementos de uma composição é baseada em três fatores: o *valor de informação*, a *saliência* e a *estruturação* (*framing*). O *valor de informação* evidencia o vínculo entre o grau de informatividade dos

elementos e o local que eles ocupam na imagem em relação uns aos outros e ao espectador. Nesse sentido, são observados os valores de polarização relacionados à localização dos participantes (esquerda/direita, topo/base), e os valores de centralização ligados ao centro e à margem da composição.

A área esquerda de uma imagem é ocupada por elementos associados ao *dado*, ou seja, àquilo que já é sabido pelo espectador, constituindo o ponto de partida da mensagem. O lado direito da imagem exhibe o *novo*, um elemento não familiar ao espectador, ou uma nova forma de olhar algo conhecido. Em alguns gêneros multimodais animados, a dicotomia dado/novo serve de base para a elaboração de imagens que sugerem a passagem do tempo, opondo passado e futuro, por exemplo.

Outra maneira de polarizar os elementos é posicioná-los no topo ou na base de uma composição, conferindo-lhes valores de *ideal* ou *real*, respectivamente. A parte superior de uma composição, segundo Kress e van Leeuwen (1996), tende a fazer um apelo *emocional*, e nos mostra *o que poderia ser* (ideal), ao passo que a base da composição é mais objetiva e nos mostra *o que é* (real). A oposição *centro-margem* numa composição, por sua vez, sinaliza o núcleo da mensagem, o elemento de maior destaque na imagem, em contrapartida aos elementos marginais, periféricos ao núcleo.

A *saliência* explicita a relação de maior ou menor importância hierárquica entre elementos em uma composição. Essa hierarquia é estabelecida, de acordo com Kress e van Leeuwen (1996, p. 183), pela maneira como os participantes são apresentados para o observador: sua colocação em primeiro plano ou ao fundo da imagem, seu tamanho relativo, contrastes de tons ou cores, diferenças no detalhamento etc. Outro recurso imagético relacionado à função composicional é a estruturação ou *framing*. O *framing* diz respeito ao modo como os participantes da composição se integram. Quando os elementos da imagem estão todos interligados de forma que nenhum se destaque, formando uma espécie de bloco, tem-se o que se chama *conexão*, ou estruturação fraca. Caso contrário, isto é, se um elemento se destaca dos demais, isso caracteriza a *desconexão* ou estruturação forte.

Pela exposição dos conceitos pensados por Kress e van Leeuwen (2010; 1996), podemos concluir que os pressupostos das obras desses semioticistas e as categorias elencadas por eles se limitam à imagem. São muitas as classificações, que, mesmo detalhadas, coerentes

e produtivas, assim são para a análise da imagem, especificamente a estática. Embora esta constitua parte significativa da linguagem contemporânea, há outros elementos multimodais que também perfazem a dinâmica e plástica língua(gem) moderna, especialmente os GEMUA, que são constituídos por variados recursos multimodais. Dos postulados dos semioticistas sociais, nos interessaram classificações que, em virtude da recorrente audiência dos GEMUA, por nossa parte de pesquisador, suscitaram relações de familiaridade, tais como *distância*, *perspectiva*, *valor informativo*, *utilização da cor*, *iluminação*, *brilho*, *contextualização*, *saliência* etc.

Tais classificações são perceptíveis elementos constitutivos do *corpus* desta pesquisa, quer seja da maneira que foi posta pela teoria da multimodalidade quer seja por manipulações que serão feitas por nós com o objetivo de ajustar as lentes de observação dos dados emanados pelos GEMUA, como, por exemplo, a fusão das classificações *distância* e *framing* em uma só ou o deslocamento de classificações como considerar o *valor de informação* pertencendo a outro aspecto distinto da imagem. A discussão teórica não se encerra aqui, contudo, pois existem outras nuances multimodais que não são contempladas pela teoria da multimodalidade e que têm tanta força constitutiva e textual-discursiva quanto a que resguardamos como inspirações. E é dessas outras nuances e traços multimodais que passamos a nos ocupar investigativamente no próximo capítulo, buscando sustentação teórica que dialogue com nossos objetivos.

A COMUNICAÇÃO NÃO-VERBAL

“A comunicação como um todo é o que as palavras e as não-palavras dotam de significado a nossa intenção comunicativa.”

(FIORILLO E TORRES, 2003, p. 962).

No capítulo anterior, expusemos uma teoria que defende que a língua(gem) é constituída a partir de mais de um código semiótico e que Kress e van Leeuwen (2010; 1996) apresentaram uma sólida e importante ferramenta analítica para o estudo de textos multimodais, contudo, limitada a algumas semioses e, com isso, incompleta para o estudo de gêneros multimodais animados. Por tal motivo, foi preciso investir em outras teorias que contemplassem reflexões a respeito de outros traços multimodais constitutivos dos GEMUAs. Neste capítulo, inventariamos algumas teorias que discutem os elementos não-linguísticos presentes na comunicação humana e perscrutamos como elas podem contribuir fornecendo subsídios que nos auxiliem atingir o objetivo geral desta tese, tanto com conceitos quanto com classificações apresentadas, ambos potencialmente compatíveis com as classificações discutidas anteriormente.

A comunicação não-verbal está presente sempre que falamos e não só. Muitas vezes, comunicamos mesmo sem palavras, através dos nossos gestos, expressão fisionômica, voz, olhar. A forma como olhamos, como nos comportamos, o tom de voz que utilizamos diz mais de nós ao outro do que imaginamos. Todos esses recursos multimodais despertaram a atenção de estudiosos que se debruçaram sobre esses elementos comunicativos e sobre isso desenvolveram reflexões científicas diversas. Sobre o começo dessas pesquisas, concordamos com Cestero (2009), ao afirmar que os primeiros estudos sobre comunicação não-verbal começaram com Darwin, em 1872, com seu livro *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (CESTERO, 2006, p. 58).

Foram muitas as técnicas utilizadas para comunicar quando a palavra ainda não era conhecida, e a mais usual é a linguagem gestual que, para muitos investigadores, é quase universal (BIRDDWHISTELL, 1970). No entanto, “é impreciso o momento em que o ser humano começou a criar mecanismos de comunicação e utilizar uma simbologia carregada de

significação para interagir com seus semelhantes” (SANTOS, 2003, p. 16). O homem foi evoluindo e os gestos também. Hoje em dia, a importância que é dada aos gestos é quase nula, por muitas áreas do saber, uma vez conhecida a palavra que pensamos ser suficiente para expressar os nossos pensamentos. E assim como evoluiu o ser humano, também evoluiu a linguagem do corpo, que não se utiliza da palavra para dizer o que o corpo verdadeiramente quer expressar.

Só a partir dos anos 50, alguns estudiosos se mostraram interessados em aprofundar o seu conhecimento nesta área (RODRIGUES, 2003). Continuando no trilho desta autora, “ao longo de todas estas décadas tem vindo a ser estudada não só por psicólogos e sociólogos, mas também por antropólogos, etólogos, e só muito recentemente também por linguistas.” (RODRIGUES, 2003, p. 67). No entanto, estamos habituados a desconsiderar a importância da comunicação não-verbal e sua relevância na comunicação humana, o que, para nós, é um problema que tende a prejudicar a compreensão de uma série de gêneros discursivos, por exemplo, na análise de gêneros multimodais, em que o aspecto linguístico é uma das estratégias discursivas em meio a várias outras.

No final dos anos 50, depois de já ter sido considerada como disciplina a par de outras disciplinas da Linguística relacionadas com a fala, os antropólogos Ray Birdwhistell e Edward Hall apresentam os seus estudos sobre linguagem corporal, onde incluem a cinésica, a proxêmica e a cronêmica⁷ (CESTERO, 2006). Neste seguimento, a comunicação não-verbal passou a estar associada ao comportamento enquanto se fala, e que, segundo Cestero (2006, p. 58), se concretiza em “as verbalizações e as atividades não-verbais”.

A partir de 1975, a comunicação não-verbal aparece inserida na Análise da Conversação (CESTERO, 2006), seguindo a linha da Etnometodologia e da Antropologia Cognitiva, tendo como objetivo principal a descrição das estruturas conversacionais, além dos seus mecanismos organizadores e que, segundo Marcuschi (1986), se definem como sendo as funções básicas da comunicação. Paes da Silva (2002) resume tais funções do seguinte modo: a) como complemento da comunicação verbal: sinais que reforçam, reiteram ou complementam o que é dito verbalmente, propiciando uma decodificação mais precisa da mensagem;

⁷ Esta área é contemplada na tese, especificamente, como parâmetro de observação, quando usamos o *tempo de duração* dos GEMUA.

- b) como substituto da comunicação verbal: significa a realização de qualquer sinal não-verbal em substituição das palavras;
- c) como contradição do que é dito: o comportamento não-verbal pode contradizer o verbal em alguns casos. Pode ser uma resposta natural a uma situação em que o comunicador não quer falar a verdade nem deseja mentir. O resultado desta ambivalência pode ser uma mensagem contraditória;
- d) como demonstração de sentimentos: para Davis (2009), esta é a função principal da comunicação não-verbal.

Estas funções básicas estão presentes em dois tipos de conversação referidas por Marcushi (1986):

- a) as conversas casuais e que se resumem àquelas que temos num bar ou num café e mesmo em casa ou ao telefone e que envolvem certo grau de intimidade;
- b) as conversas em contextos institucionais, como a sala de aula, o tribunal, o consultório, em que os falantes têm funções previamente definidas e estão sujeitos a regras sociais.

São muitos os estudiosos que adentraram pelo caminho de estudar os elementos multimodais na comunicação humana e cada um tratou de definir e propor caminhos para se analisar tais recursos comunicativos não-verbais. A este propósito, Corraze (1982) diz que a comunicação não-verbal é um meio, entre outros, de transmitir informação (CORRAZE, 1982). Já Galhano declara que “por comunicação não-verbal entende-se, em geral, as informações transmitidas através dos movimentos e posições de diversas partes do corpo” (GALHANO, 2003, p. 67). A comunicação não-verbal é também um conjunto de signos culturais que refletem os hábitos e costumes de uma língua e de um povo. Cestero (2006), investigadora no campo da comunicação não-verbal, partilha o mesmo pensamento afirmando que

a comunicação não-verbal alude a todos os signos e sistemas de signos não-linguísticos que comunicam e se utilizam para comunicar, portanto, se incluem dentro dela os hábitos e os costumes culturais em sentido amplo e os denominados sistemas de comunicação não-verbal (CESTERO, 2006, p. 57).

Estes sistemas de comunicação não-verbal, referidos por Cestero (2009; 2006), aludem ao que o estudioso Mehrabian denomina de linguagem corporal e que, segundo o mesmo autor, é responsável por 55% das mensagens não-verbais que transmitimos. Ainda

segundo o mesmo estudo, a voz é responsável por 38% e as palavras escritas por 7% do ato comunicativo (MEHRABIAN, 1981). A este propósito, Mehrabian (1981, p. 67), escreve:

Há quem afirme que, em uma conversação normal entre duas pessoas, os componentes verbais somam menos de 35% do significado social da situação e que os outros 65% desse significado estão do lado do não-verbal.

Além dos estudiosos referidos, ressaltamos uma das conclusões de Pease (2011, p. 78) que esclarece que “93% da comunicação humana é feita através de expressões faciais e movimentos do corpo”. Sabemos que, desde os primórdios, o homem necessitou de arranjar formas de comunicar quando a palavra ou a escrita ainda não eram conhecidas. No caso desta pesquisa, tais elementos não-verbais são profundamente importantes na constituição dos GEMUAs, pois, na tentativa de construir a ilusão de dar vida a coisas e seres inanimados, os produtores desses gêneros forjam personagens que se comunicam de forma multimodal lançando mão de palavras, faladas e escritas, desenhos, expressões fisionômicas, gestos, toques, tom de voz etc., ou seja, traços característicos da comunicação humana, exatamente para *animá-los*.

Recorrendo aos pensamentos de Fiorillo e Torres, “o ser humano tende a enviar mensagens sempre e de forma voluntária” (2003, p. 962). Isto é, tudo o que fazemos transmite sempre uma mensagem nossa ao outro e transforma o que dizemos e fazemos num ato comunicativo. Para estas autoras, a comunicação define-se como o conjunto do que dizemos e de como o fazemos. A verdade é que, muitas vezes, somos contrariados pela nossa linguagem não-verbal que transmite o que na realidade a linguagem verbal não mostra (ALBALADEJO, 2007) e que pode ser através da entoação que damos às palavras ou pelas nossas expressões faciais, corporais ou gestos. Poyatos (1994) reforça esta ideia, dizendo que quando um falante comunica, acompanha ou alterna com a parte estritamente linguística de seu discurso, apóia ou contradiz as mensagens essenciais transmitidos por suas palavras e frases com sua configuração entonativa e utiliza também outros elementos sutilmente estruturados (POYATOS, 1994, p. 129-130).

A comunicação não-verbal como objeto de pesquisa passou, deste modo, a integrar para além dos gestos, do espaço e do tempo na comunicação, elementos relacionados com o modo como se fala, a paralinguagem (CESTERO, 2006). Por sua vez, Galhano (2003), na sua tese de doutoramento, apresenta as modalidades da comunicação não-verbal presentes nos

dois tipos de conversação referidos por Marcushi (1986) e que, segundo a autora, foram estudadas e desenvolvidas ao longo dos tempos:

o aspecto exterior, a proxêmica, os movimentos da cabeça e do tronco, o olhar, os movimentos dos braços e das mãos, ou seja, os gestos, e a mímica (que inclui osorriso, o riso, o erguer das sobrancelhas, os movimentos de muitos outros músculos faciais) (...) e os gestos (...) (GALHANO, 2003, p. 67).

Em contrapartida, Cestero prefere a designação de sistemas da comunicação não-verbal e refere que existem quatro até ao momento, ideia partilhada pelo linguista Leathers, sendo eles, a paralinguagem, a cinésica, a proxêmica e a cronêmica (CESTERO, 1999):

Os sistemas principais de comunicação não-verbal são quatro: o paralinguístico (qualidades da voz, modificadores da voz, elementos quase-léxicos, pausas e silêncios significativos, que a partir de seu significado ou de algum de seus componentes inferenciais, comunicam ou matizam o sentido dos enunciados verbais; o cinésico (movimentos e posturas corporais que comunicam ou matizam o significado dos enunciados verbais); o proxêmico (concepção, estruturação e uso do espaço) e o cronêmico⁸ (concepção, estruturação e uso do tempo) (CESTERO, 1999, p. 10-11).

De acordo com Alcure; Ferraz e Carneiro, “o gesto reforça, substitui ou mesmo pode anular as palavras” (2005, p. 30). Efetivamente, a transmissão de mensagens é levada a cabo de muitas formas diferentes, através do recurso ao sistema linguístico, mas também a outros sistemas ainda mais utilizados do que este. Uma mensagem pode ser transmitida por palavras, mas é nos gestos, na entoação ou nos tempos de fala que, grande parte das vezes, se encontra o complemento para que a comunicação atinja a expressividade total (CESTERO, 1999), ideia partilhada por Albaladejo que afirma que “nosso corpo, o tom de nossa voz, o não-verbal de nossa mensagem está informando a todos aquilo que nos rodeia do que queremos comunicar” (ALBALADEJO, 2007, p. 02).

De posse do levantamento realizado sobre alguns estudos concernentes aos recursos multimodais diversos usados na comunicação não-verbal, rastreamos o que há de consenso entre os autores citados neste capítulo em relação a conceitos e a classificações de elementos multimodais não-verbais, incluindo a denominação dada a cada tipo de recurso multimodal. Organizamos as classificações e conceituações propostas nesse capítulo, nos utilizaremos dos termos *cinésica*, *proxêmica* e *paralinguística*. Elencamos esses recursos e tecemos considerações sobre esses conceitos e classificações de modo a relacionar também como tais aportes teóricos serão alinhavados a nossa proposta descritiva dos GEMUAs.

⁸ A noção de *tempo* é considerada nesta pesquisa, mas como um grupo de fator, como é explicitado no capítulo de metodologia, pois, consideramos tratar o tempo muito mais apropriado como parâmetro de observação (como potencial elemento de interferência na produção de sentidos nos GEMUA) a considerá-lo como recurso constitutivo da animação.

4.1 Cinésica

Para Davis (2009), a cinésica “é a ciência que estuda os movimentos do corpo. É ainda considerada uma ciência embrionária, que tem despertado a atenção de muitos estudiosos e especialistas envolvidos com a decodificação do comportamento não-verbal. Todavia, essas pesquisas ainda são bem recentes” (DAVIS, 2009, p. 14). Podemos distinguir como categorias básicas de signos cinésicos: os *gestos*, os *movimentos faciais e corporais*, as maneiras ou formas convencionais de realizar as ações ou os movimentos e as *posturas corporais*, resultantes na realização de certos movimentos, como o *toque*. A cinésica engloba, pois, “a capacidade de efetuar comunicação mediante gestos e outros movimentos corporais, incluindo a expressão facial, o movimento ocular e a postura, entre outros.” (BIRDWHISTELL, 1970, p. 04).

Este antropólogo dedicou-se ao estudo da cinésica e concluiu que, sempre que nos comunicamos com o nosso interlocutor, há um infindável número de movimentos corporais que fazemos que, em alguns casos, comunicam mais que as próprias palavras (BIRDWHISTELL, 1970). Apesar de ter sido o pioneiro, outros autores lhe seguiram os passos, declarando que “pela linguagem do corpo, você diz muitas coisas aos outros. Eles também têm muitas coisas a dizer para você. Também o nosso corpo é antes de tudo um centro de informações para nós mesmos” (WEIL; TOMPAKOW, 2001, p. 07).

Em síntese, o corpo fala, quer seja o dos humanos ou dos personagens projetados nos GEMUAs, quando utilizam a linguagem verbal, uns mais que outros, dependendo do seu estado emocional, de alegria, tristeza, desespero e até da forma como fomos educados, não esquecendo a cultura da sociedade na qual estamos inseridos. Knapp (1982) e Hall (1986), antropólogos, consideram que há vários tipos de gestos, mas os mais estudados podem ser divididos em:

a) gestos independentes da fala, além dos casos de deficiência auditiva que levam ao uso da linguagem dos sinais, os gestos isolados também se desenvolvem em outras situações nas quais leves mudanças em como o gesto é feito, ou no contexto na qual ele está inserido, afetam o significado da comunicação;

b) gestos relacionados com a fala, que geralmente enfatizam uma palavra ou discurso, que apontam objetos presentes, que descrevem uma relação espacial, o ritmo de um evento ou uma ação corporal.

Conhece-se como primeira manifestação não-verbal de comunicação a utilização dos gestos como meio de sobrevivência (DAVIS, 2009). Davis (2009) fala dos gestos como sendo a primeira língua do homem e do que as pessoas aprendem a linguagem não-verbal desde muito cedo. Contudo, o ser humano, sem se dar conta, utiliza a linguagem não-verbal quando comunica, pois à força de transmitir a sua mensagem, gesticula e mistura a linguagem verbal com a não-verbal, tendo consciência de que a mescla desses recursos multimodais comunica tanto quanto as palavras faladas e escritas.

Cestero (2006) pronuncia-se acerca deste tema referindo que há dois tipos de gestos: os faciais e os corporais. Nos gestos faciais, a contração dos músculos é constante à medida que falamos e, portanto, gesticulamos frequentemente controlando minimamente o que queremos e como queremos transmitir a mensagem, tornando assim movimentos faciais voluntários. Mas Ekman (1997) fala de expressões faciais que são involuntárias em qualquer parte do mundo. A este respeito menciona o autor no seu livro sobre expressão ou comunicação:

eu proponho que todas as expressões faciais de emoção são involuntárias; elas nunca são de um modo voluntário ou deliberado. Notem, eu disse todas as expressões faciais de emoção, não todos os movimentos faciais. (EKMAN, 1997, p. 342).

Além dos gestos, em muitos atos comunicativos nos GEMUAs, por exemplo, os personagens carregam consigo expressões faciais que podem corresponder à mensagem verbal que querem transmitir, ideia partilhada por Knapp (1982) e Hall (1986) que referem que a face é um sistema de multimensagem que pode comunicar informações referentes à personalidade, interesse e receptividade durante uma interação, estados emocionais verdadeiros e aqueles que as pessoas gostariam de apresentar aos outros. Assim, para manter a atenção do nosso receptor, é normal que utilizemos estratégias baseadas nos gestos que fazemos e que nem sempre são involuntários, onde se enquadram, para além dos gestos, o olhar, o sorriso e a postura.

4.2 A Proxêmica

Davis (2009) refere que o indivíduo está protegido pela sua pele e que se desloca dentro de uma bolha invisível que é composta pela quantidade de ar que ele próprio definiu como a distância que deve haver entre si e os outros (DAVIS, 2009, p. 35). Sobre o mesmo tema, Hall (1986), antropólogo e pioneiro nos estudos relativos à proxêmica, a define como o estudo da estruturação do microespaço humano e defende que o ser humano estabelece uma distância física com os seus semelhantes que, normalmente, está associada à cultura da sociedade na qual está inserido, podendo, deste modo, surgir mal-entendidos relativamente à distância criada entre indivíduos de culturas diferentes (HALL, 1986).

Analogamente, Cestero (2006) refere que as culturas diferentes mencionadas por Hall (1986) podem ser definidas como culturas de contato ou culturas de não contato. Segundo a autora, os espanhóis mantêm uma distância com o seu interlocutor de 50 a 75 cm, o que, para um alemão ou norueguês, seria uma invasão do seu espaço próprio (CESTERO, 2006, p. 67). Cestero concorda com Hall (1986), na medida em que acredita que os povos mediterrânicos fazem parte das chamadas culturas de contato, e os norte-americanos da cultura de não-contato (HALL, 1986) e apresenta um exemplo caricato. Hall observou uma vez uma conversa entre um latino e um norte-americano, que começou em uma esquina de um corredor de dez metros e, finalmente, terminou na outra; o deslocamento se deu por uma série contínua de passos do latino atrás do norte-americano e igual ritmo de passos este fazia diante de seu interlocutor (HALL, 1986, p. 35). Hall (1986) considera quatro tipos de distâncias interpessoais:

- a) distância íntima - do toque a 45 centímetros em que a presença do outro se impõe através do cheiro, do calor do corpo, do ritmo da respiração e do sopro do hálito;
- b) distância pessoal - de 45 a 75 centímetros que é a distância sem contato que corresponde ao afastamento mantido espontaneamente pelos indivíduos;
- c) distância social - de 75 cm a 4m que é a distância em que ninguém toca ou espera ser tocado. É o modo comum de as pessoas trabalharem ou de se reunirem informalmente;
- d) distância pública - acima de 4 metros em que a voz adota um estilo formal e o contato com os olhos se torna opcional sendo normalmente o caso dos discursos proferidos em público.

Em resumo, o espaço comunica muito acerca dos seus interlocutores e, quando assumimos uma posição numa conversa, num grupo, mantemos a distância que nos é francamente mais favorável, deixando antever a posição que queremos ocupar dentro do grupo e a intimidade que queremos criar com os outros (DAVIS, 2009).

4.3 A Paralinguística

A paralinguística é considerada um sistema básico da comunicação, pois os componentes fônicos intervêm diretamente em qualquer ato comunicativo (CESTERO, 2006, p. 59) a qual Davis (2009) descreve como ritmos dos encontros humanos. Por sua vez, Poyatos (1994) apresenta a paralinguística como uma componente da comunicação não-verbal e que se pode expressar através das qualidades físicas do som que englobam o tom de voz, o timbre, a quantidade e a intensidade com que transmitimos a mensagem e os modificadores fônicos ou tipos de voz dependentes do controle exercido por nós nos órgãos envolvidos na articulação e na fonação, culminando na forma como gesticulamos com a boca para falar (POYATOS, 1994).

Esse controle está dependente do nosso estado de espírito e que pode causar mal-entendidos, se interlocutores não se situarem no mesmo contexto. Igualmente, as pausas e os silêncios fazem parte do modo de falar, porque nos podem transmitir informações importantes sobre o estado de espírito do emissor ou sobre a própria mensagem. Poyatos (1994) refere que as pausas podem representar a mudança de interlocutor, em algumas culturas, uma vez que, e segundo Cestero (2006), no caso dos espanhóis, estes têm uma forma muito particular de procederem a essa mudança, pois não fazem pausas, continuando em interação, e não se interrompem uns aos outros. Para esta linguista, “os silêncios podem ser representativos da concordância ou não com o que foi dito ou podem ser no seguimento de uma pergunta que exige uma resposta” (CESTERO, 2006, p. 61).

Neste capítulo, apresentamos mais alguns conceitos e classificações no campo dos estudos semióticos que interessam a nossa proposta de descrição dos GEMUA e as escolhas teóricas que fizemos para subsidiar os procedimentos metodológicos vindouros, que serão discutidos no capítulo que segue. Dentre nossas escolhas, os conceitos (e o que eles englobam) de *cinésica* e de *proxêmica* interessam sobremaneira na matriz de análise que será apresentada a seguir, em virtude de eles resguardarem correspondências com características do comportamento dos personagens afins às humanas. Isso viabiliza a leitura de nuances plurissensoriais dos GEMUAs, os quais costurados textual-discursivamente, culminam na produção da *animação* propriamente dita.

Além dessas áreas, a *paralinguística* nos interessa diretamente quando tratamos dos aspectos sonoros presentes, especificamente, na fala dos personagens. No próximo capítulo, discutiremos a metodologia aplicada nesta tese para a consecução dos nossos objetivos. Nele, mostraremos a operacionalização dos conceitos explicitados até aqui.

METODOLOGIA

“Trata-se de uma construção que é certamente sempre incerta, porque o sujeito encontra-se inserido na realidade que pretende conhecer. Não existe o ponto de vista absoluto de observação nem o meta-sistema absoluto. Existe a objetividade, embora a objetividade absoluta, assim como a verdade absoluta constitua enganos. (...) Pensar é construir uma arquitetura das idéias, e não ter uma idéia fixa.”

(MORIN, 2003, p. 37-38).

Apresentado o arcabouço teórico que subjaz à sustentação desta tese, este capítulo tem o objetivo de explicitar a orientação epistemológica e a caracterização da pesquisa, a constituição e delimitação do *corpus* e os procedimentos de análise usados para o alcance de nosso objetivo geral. As decisões e os passos metodológicos que precisamos tomar foram fulcrais para a análise empreendida e a proposta de descrição dos GEMUAs apresentada. Nossa metodologia resguarda peculiaridades significativas para a compreensão do processo total desta pesquisa, pois, em virtude do escopo da tese, a metodologia foi construída a partir da observação dos dados, isso significa dizer que este capítulo pode ser uma contribuição para futuras pesquisas que venham abordar gêneros multimodais animados, além de ter contemplado os nossos intentos.

5.1 Orientação epistemológica e caracterização da pesquisa

A adoção de um paradigma de investigação não é neutra. Por um lado, é bem conhecido que *paradigma* e *problema* se condicionam mutuamente (STRAUSS; CORBIN, 1990) e que o sucesso de um projeto de investigação supõe, antes de tudo, uma harmonização coerente entre ambos. Por outro lado, as escolhas subjacentes a essa adoção não é estranha à própria mundividência do investigador, isto é, o seu modo de olhar o mundo, incluindo a sua experiência e prática profissional (DEZIN; LINCOLN, 1994). Mundividência que, por sua vez, acaba sempre por ser influenciada pelo modo como o investigador se assume enquanto tal, isto é, pelo paradigma que adota (GUBA; LINCOLN, 1994).

Nosso objetivo geral é ***descrever os gêneros multimodais animados, considerando seus aspectos enunciativos e sua natureza multimodal***, então, julgamos necessário optar por

um paradigma que nos confira autonomia para investigar o objeto de pesquisa de modo a construir o *corpus*, já que estamos lidando com uma manifestação de linguagem bastante complexa e (trans)interdisciplinar, que exige um olhar diferente. Tal escolha de paradigma nos ampara, ao permitir que observemos cientificamente o objeto e, a partir disso, investiguemos suas particularidades. Não queremos confirmar, nem refutar hipóteses somente, queremos conhecer cientificamente como os GEMUAs são construídos e como funcionam.

Como investigadores, mergulhamos no *corpus* escolhido para estudarmos nosso objeto de pesquisa, *gêneros multimodais animados*, a fim de apresentarmos uma descrição que será realizada a partir de amostras variadas. Para isso, optamos por enveredar pela perspectiva epistemológica qualitativo-interpretativa⁹, porque pretendemos dar ênfase à descrição detalhada dos dados e suas interpretações subjacentes, em detrimento de procedimentos de caráter quantitativo, para apresentar uma proposta de descrição dos *gêneros multimodais animados*.

Assim, a escolha do paradigma interpretativo tem a ver não apenas com a temática do estudo, mas também com os tipos de questões que nele pretendemos abordar, de natureza aberta, globalizante e compreensiva, e com a convicção da relevância deste paradigma para o tipo de investigação em Linguística que pensamos que vale a pena empreender. O paradigma interpretativo valoriza a explicação e compreensão holística das situações, o caráter complexo e essencialmente humano da atividade de interpretação do real e o papel privilegiado que nessa atividade toma o plano da inter-subjetividade resultante do encontro e interação de múltiplos atores sociais entre os quais se inclui o investigador. O paradigma introduz uma dimensão que se distancia dos cânones positivistas clássicos.

De fato, tal paradigma não visa ao estabelecimento de relações causa-efeito, não se orienta para a verificação de leis gerais, nem para a previsão de comportamentos, mas, antes, para o desenvolvimento do conhecimento de situações inseridas em contexto, conhecimento que assume um caráter plural, feito a muitas vozes e inevitavelmente fragmentário. Como

⁹ Salientamos que a tese também lançou mão de leituras quantitativas na análise dos dados, embora essa leitura não tenha sido a orientação epistemológica que predominou. Ressaltamos que o paradigma quantitativo foi muito importante para uma adequada leitura qualitativo-interpretativa almejada por nós, sendo usado como ponte para procedermos ao estudo do corpus a fim de atingirmos o nosso objetivo geral.

nota Erickson (1989, p. 196), o objetivo da investigação neste paradigma situa-se no “significado humano da vida social e na sua clarificação”.

Por isso, essa concepção de pesquisa vê a possibilidade de o investigador assumir um ponto de observação externo como uma das possibilidades, não a melhor. Contesta a supremacia das medidas quantitativas na análise e a validade universal do método hipotético-dedutivo, usualmente associado às ciências exatas para a compreensão de fenômenos onde se entrecruza a complexidade das interações humanas e dos contextos de vida. Daí que este paradigma transporte algumas das perspectivas geralmente associadas à pós-modernidade (LYOTARD, 1979): a recusa de uma verdade única, exclusiva, externa, objetiva, cuja fonte definitiva fosse a racionalidade positiva; a indissociabilidade entre o real, o seu contexto e as mediações através das quais um e outro são percebidos; o processo sempre aberto de construção e desconstrução das significações.

Do ponto de vista deste trabalho, é relevante sublinhar que o paradigma interpretativo se inscreve na corrente mais ampla da investigação qualitativa (BOGDAN; BIKLEN, 1999). Lembramos que a usual distinção qualitativo/quantitativo tem mais a ver com as opções metodológicas de fundo acima referidas do que, exclusivamente, com os instrumentos de análise utilizados. Bogdan e Biklen (1999) enumeram um conjunto de características da investigação qualitativa que vale a pena reter: (i) o seu caráter descritivo; (ii) a valorização do ambiente natural dos fenômenos; (iii) a atitude indutiva (parte-se de dados e não de premissas); (iv) a importância dada ao processo de investigação (por contraposição à valorização exclusiva dos resultados); e (v) a importância primordial do significado. O ponto fundamental é o enfoque naquilo que os sujeitos envolvidos “experimentam, o modo como interpretam as suas experiências e o modo como eles próprios estruturam o mundo social em que vivem” (BOGDAN; BIKLEN, 1999, p. 51).

O paradigma interpretativo é, essencialmente, indutivo, no sentido lato (não estritamente técnico) da palavra: parte-se da realidade empírica que se procura compreender e não de premissas a verificar (GOETZ; LECOMPTE, 1984). A credibilidade dos seus resultados baseia-se assim: (i) na validade conceitual que supõe a caracterização dos conceitos-chave e dos critérios de classificação de dados (PONTE, 2006); (ii) na construção progressiva de um patrimônio de conhecimentos que aos poucos vai permitindo a emergência de explicações de caráter menos particular; (iii) na postura do investigador, que clarifica no

início as suas motivações e concepções de modo a tornar explícito o seu impacto no estudo (DENZIN, 1989); (iv) no envolvimento dos participantes no próprio processo interpretativo (GOETZ E LECOMPTE, 1984), fator este associado à validade interna que Ponte (2006) refere como essencial para validar o estudo; (v) na validade externa, ou seja, na comparabilidade com outros estudos (ERIKSON, 1989; LUDKE E ANDRÉ, 1986) o que, ainda segundo Goetz e LeCompte (1984) supõe a definição clara dos objetivos, limites e métodos de cada um. A seguir, explicitaremos o que é e como chegamos ao *corpus* que materializa o nosso objeto de pesquisa.

5.2 Constituição e delimitação do *corpus*

GEMUA, como foi dito anteriormente, significa *gêneros multimodais animados*. Dizer que determinados gêneros são multimodais não implica dividir os gêneros em multimodais ou não, como discutimos no capítulo *A Multimodalidade*, pois não existem gêneros monomodais. O que almejamos com essa designação é destacar que os gêneros objeto desta tese são construídos por meio de vários recursos multimodais de modo bastante acentuado, ou seja, os recursos modais que compõem os GEMUA são necessariamente linguísticos e não-linguísticos de modo simbiótico e dialético, em que os constituintes desses gêneros são combinados e se influenciam reciprocamente para produzir dados efeitos de sentido.

Animados, por sua vez, quer dizer que os gêneros multimodais os quais nos interessam nesta pesquisa são aqueles sob os quais é instaurada a ilusão de que seres inanimados ganham vida e personalidade¹⁰. A técnica de animação foi criada inicialmente para espetáculos de circo e de teatro, onde bonecos, artefatos e sombras se combinavam aos sons, à luz e a outros truques cênicos para causar a sensação de os personagens estarem vivos. Embora a animação, nos moldes ditos há pouco, ainda existir e ser bastante produtiva no mundo das artes, a

¹⁰ Reiterando o que dissemos na Introdução desta tese, p. 21, nota de rodapé 03: Não estão nessa lista os filmes com atores humanos, por razões lógicas: nesses casos a animação não é um recurso multimodal criado com fins comunicativos e, sim, uma consequência inerente à vida deles. A animação só nos interessa como traço multimodal se for como simulacro da realidade construído intencionalmente por seus produtores por meio de estratégias textual-discursivas de composição e funcionamento semântico-pragmático. Com isso, a animação simula vida humana e tudo o que subaz a isso a seres que não têm, originalmente, consciência da própria vida, de suas emoções, ideias e ações. O escopo da animação que interessa nesta pesquisa é a animação como tentativa de tornar humano o que na nossa realidade empírica não é.

animação a qual nos interessa nesta pesquisa¹¹ é a gerada digitalmente, cujos elementos do ciberespaço e da computação gráfica suscitam a sensação de *animar* os personagens.

Delimitado o objeto de pesquisa e esclarecidos os pressupostos epistemológicos que orientam esta tese, é preciso destacar que constituímos o *corpus* a partir da observação dos GEMUA nos espaços e suportes em que circulam, a saber: repositório virtual de vídeos (YouTube), sites de busca e filmes em DVDs. O critério inicial para se buscar os GEMUA foi selecionar termos de busca afins ao nosso objeto de pesquisa, tais como: a classificação *animação* ou *anime*, nas capas de DVDs¹², os termos-chave *animação de longa metragem*, *curta de animação*, *animação*, *animações*, *filmes de animação*, *vídeos animados*, *vídeos de animação*, *desenhos animados*, *seriados animados*, *seriados de animação* e *séries animadas* em sites de busca na internet¹³, como *Google* (www.google.com.br) e *Yahoo* (www.yahoo.com.br). A pesquisa de coleta da constituição do *corpus* ocorreu durante os meses de janeiro a dezembro de 2015 e apresentou, ao fim desse período, o universo de 750 exemplares.

Após esse procedimento de busca, salvávamos os vídeos em mídias variadas para resguardar o arquivo e assistimos a cada vídeo para realizar a primeira triagem: selecionar os GEMUA cujo recurso da *animação* fosse produzido somente de modo digital. GEMUA em que a animação dos personagens fosse feita por recursos outros como o fantoche (manipulação por humanos) ou sombras, excluímos. Embora consideremos que humanos podem produzir animações usando fantoches, bonecos de marionete, ventrículo, sombras, jogo de luz etc., esse tipo de produção não está no escopo do nosso interesse, já que vislumbramos estudar os GEMUA produzidos com colaboração e recursos digitais.

A segunda triagem feita diz respeito à qualidade da imagem e do som. Os vídeos em que ou a imagem estivesse distorcida ou o áudio fosse muito baixo ou apresentassem ruídos descontextualizados, ou seja, aquelas amostras que estivessem em precárias condições de visibilidade ou de inteligibilidade foram descartadas. Já o terceiro fator de triagem foi a integralidade dos vídeos; os GEMUAs que estivessem incompletos e com comprometimento

¹¹ As razões pela escolha do *mídium* digital são explicitadas no capítulo de *Introdução*, onde construímos o nosso objeto de pesquisa.

¹² Pesquisados tanto em lojas de venda e aluguel de filmes, quanto em sites especializados em cinema, tais como: <http://www.adorocinema.com/>; <http://www.abca.org.br/>; <https://omelete.uol.com.br/>; <http://www.papodecinema.com.br/>; <http://portaldecinema.com.br/>.

¹³ Ainda neste capítulo será discriminado o *corpus* e as referências correspondentes.

da totalidade de sua composição também foram descartados. Esse terceiro critério para triagem lembra o que Bakhtin (2002) chama de *acabamento do gênero*, inclusive. A seleção foi necessária por considerar que as situações citadas anteriormente podiam comprometer a leitura dos GEMUAS, conseqüentemente, trazer complicações para a análise.

A quarta fase do processo de triagem do *corpus* diz respeito aos produtores responsáveis pela autoria do GEMUA. Escolher vários exemplares de GEMUA produzidos pelos mesmos enunciadores não iria trazer, a nosso ver, contribuições significativas aos nossos objetivos, pois o estilo dos produtores certamente iria interferir¹⁴ em nossas análises, já que o estilo, ou seja, o perfil característico de traços da autoria de quem produziu os GEMUA seria muito próximo nos exemplares construídos por um ou outro autor. Baseados nisso, optamos por limitar o número de exemplares de GEMUA partindo da autoria deles. Limitamos até 03 exemplares por autor/produtor¹⁵ para que a descrição dos GEMUA parta de um conjunto significativamente heterogêneo de produtores¹⁶. Com efeito, a fim de contemplarmos o nosso objetivo geral, precisávamos investir na submissão dos GEMUA às categorias mais próximas possíveis já existentes e que pudessem ser satisfatórias ao estudo de gêneros multimodais e que servissem de ponto de partida. Para isso, nos inspiramos, nesse ponto da pesquisa, em categorias discutidas nos capítulos de fundamentação teórica para, a partir delas, desdobrarmos caminhos suscitados pelo próprio objeto de pesquisa.

Após essas fases do processo de triagem, chegamos ao número de 157 exemplares de GEMUA. Como os GEMUA têm traços característicos em comum, não seria um número maior de exemplares do gênero um fator que provocaria revelações significativas. Sobre isso, nos ancoramos em Bakhtin (2002, p.159) quando afirma que “o gênero possui sua lógica orgânica, que, em certo sentido, pode ser entendida e criativamente dominada a partir de poucos protótipos ou até de fragmentos de gênero”. O que provoca tais revelações, para nós, é a análise de caráter interpretativo que faremos desses gêneros, com temas bastante variados,

¹⁴ Ressaltamos que não é objetivo desta tese estudar o estilo dos produtores dos GEMUA em detrimento de outros, mas, sim, descrever os GEMUA composicionalmente.

¹⁵ Tal identificação pode ser feita facilmente haja vista a autoria dos GEMUA ser revelada quer seja no próprio GEMUA (créditos iniciais ou finais) ou na descrição do GEMUA no repositório YouTube, quando oriundos da internet, quer seja nas capas dos DVDs quando esse era o suporte. Além disso, esse critério de seleção também justifica a escolha de um ou outro episódio/clipe/fase de um GEMUA com histórias em série, por exemplo, o GEMUA *O show da Luna* (G55) já possui dezenas de exemplares, mas apenas um deles constitui o corpus da tese e assim ocorre com todos os outros que ocorrem em série.

¹⁶ Nossa concepção de autor/produtor dos GEMUA a autoria, a produção e a direção desses gêneros e não as empresas/estúdios/instituições que são responsáveis pela parte financeira, comercial e mercadológica dos GEMUA enquanto produtos de consumo. Assim, o estúdio Disney, por exemplo, é o responsável por muitos dos nossos exemplares em relação aos últimos aspectos citados há pouco, mas em relação aos aspectos que nos interessam realmente há vários e diferentes produtores responsáveis pela criação dos exemplares do *corpus*.

inclusive. Além disso, um número maior desses materiais de estudo não contribuiria à pesquisa, deixaria as análises repetitivas e improdutivas, considerando que o que deve ser exaustivo é a descrição dos GEMUA e não a demonstração deles.

Esse conjunto de GEMUA foi assistido diversas vezes novamente, agora com o fito de se atingir diretamente nosso objetivo geral, que é odesscrever como eles são constituídos e como funcionam do ponto de vista sócio-comunicativo. Nesse ponto da pesquisa, nos deparamos com um desafio: a escassez de estudos e, mais ainda, de pesquisas que apontem categorias que busquem o estudo de gêneros animados. Contudo, como nossa opção foi uma análise interpretativa, então o natural é que as categorias desponhem dos dados e não das pesquisas prévias existentes na literatura da área. Trata-se de um mergulho autoral mesmo, pois a elaboração de categorias em pesquisa interpretativa nasce da relação do pesquisador com os dados encontrados. Então, nessa nova etapa, já com a leitura dos GEMUA mais aguçada e detalhada, por conta das reiteradas audiências de nossa parte, precisávamos apontar caminhos de análise dos GEMUA, e a solução foi estudá-los diretamente dos espaços em que eles circulam, observando o comportamento pragmático-discursivo, nas mais variadas instâncias em que se mostraram presentes, e a composição multimodal que os engendra.

O estudo de observação do nosso objeto em seu espaço natural permitiu notar que os GEMUA podiam ser reunidos em grupos, de acordo com o que eram usados pelos produtores destes, além disso, os elementos semióticos usados na constituição dos GEMUA são diversos e passíveis de observação mais apurada. Considerando isso, organizamos o *corpus* em dois eixos de observação, que se imbricam, mas, por questões de detalhamento metodológico, optamos por distinguirmos dois macro-eixos: o *eixo do funcionamento* e o *eixo da composição*: este é o eixo em que discutimos quais os elementos multimodais fazem parte do repositório de opções dos produtores desses gêneros, e aquele, cujo espaço é reservado para a construção de considerações acerca das possibilidades de coerção que as instâncias pragmático-discursivas podem exercer nos GEMUA.

No que concerne ao *eixo do funcionamento*, distribuímos tais gêneros em grupos os quais, relacionados com esses gêneros, indiciam algum grau ou tipo de influência ou coerção sócio-comunicativa. Designamos tais grupos como *grupos de fatores* e fomos percebendo-os na medida em que os GEMUAs iam sendo assistidos, em inúmeras vezes, inclusive. Com efeito, percebemos que uma organização dos GEMUAs era necessária para se verificar as potenciais influências/coerções na adoção de dados recursos multimodais para a instauração

dos efeitos de sentido variados. Baseados nisso, distinguimos cinco grupos de fatores que poderiam interferir na composição e/ou na funcionalidade dos GEMUAs e distribuímos os exemplares do *corpus* assim: (i) *tempo de duração*, (ii) *temática abordada*, (iii) *domínio discursivo*, (iv) *período de produção* e (v) *técnica de animação usada*.

Para cada grupo de fator e subgrupos internos, optamos por limitar essa organização a uma quantificação que se mantivesse em todos os grupos, a fim de mantermos uma leitura analítica equânime. Com os 157 exemplares de GEMUAs, fizemos várias tentativas de distribuição do *corpus* até chegarmos ao número máximo de dez amostras por grupo e/ou subgrupo por considerar um número suficiente para ilustrar as diversas instâncias suscitadas quando da observação dos GEMUAs e viabilizar o estudo comparativo entre os grupos/subgrupos de forma equânime, haja vista a amostragem ter número preciso e, em cada caso, permitir que análises partam de dados matematicamente iguais, buscando o equilíbrio no número de amostragens. Dessa forma, nessa quinta e última fase da triagem do *corpus*, dos 157 exemplares selecionados para a análise, 150 foram efetivamente contemplados. Os 07 exemplares excluídos foram arquivados e compuseram um *corpus* reserva¹⁷ em potencial, caso alguma alteração precisasse ser feita.

Em relação ao primeiro grupo de fator, *tempo de duração*, observamos que os GEMUAs costumam ser produzidos/exibidos em três principais faixas de tempo, nomeadas por nós assim: (i.1) *curtíssima metragem*, que designamos como tempo máximo de cinco minutos de duração; (i.2) *curta metragem*, que compreende GEMUAs com duração entre 5min01s e até 20 minutos e (i.3) *longa metragem*, que localizamos na faixa de a partir de 20 minutos de duração.

Os GEMUAs classificados como *curtíssima metragem* no *corpus*, seguem discriminados:

¹⁷ Os GEMUA em questão são: *Nike Football*, *Vinhentas da Rede Globo*, *Trailer de segurança – Cinépolis*, *Dilma*, *Dunga e o Impeachment*, *O perfume invisível*, *Abertura da novela Amor à Vida* e *Reconstituição do caso Isabella Nardoni*.

QUADRO 01 - Curtíssima metragem

GEMUA	TEMPO DE DURAÇÃO
Cat Man Do ¹⁸	01min40s
O gigante de pedra ¹⁹	46s
Touros ²⁰	1min
O avestruz e o pinguim ²¹	1min14s
Animais inflados ²²	1min43s
Bad Eggs ²³	1min52s
Fugu ²⁴	1min21s
Ormie the pig ²⁵	3min58s
Peck Pocketed ²⁶	2min16
Chicken or the egg ²⁷	3min20s

Fonte: Elaboração própria

Os de curta metragem, por seu turno, são:

QUADRO 02 - Curta metragem

GEMUA	TEMPO DE DURAÇÃO
Cupido ²⁸	7min23s
La luna ²⁹	6min57s
Partly Cloudy ³⁰	5min49s
Os fantásticos livros voadores ³¹	15min06s
Invenção do amor ³²	9min44s
O vendedor de fumaça ³³	6min26s

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EFtpjigvumQ>. Último acesso em: 05/10/2015.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0fBmNfgjfj0>. Último acesso em: 05/10/2015.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yO-1c96wb8w>. Último acesso em: 07/10/2015.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QunyXMua0KM>. Último acesso em: 08/10/2015.

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QOCcxo2Dv0o>. Último acesso em: 09/10/2015.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZG4coPHkTmQ>. Último acesso em: 09/10/2015.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oolJWcOhHCw>. Último acesso em: 09/10/2015.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EUm-vAOmV1o>. Último acesso em: 09/10/2015.

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qmCWjjZketo>. Último acesso em: 10/10/2015.

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YZwucmg4YT0>. Último acesso em: 12/10/2015.

²⁸ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=Pe0jFDPHkzo&ebc=ANyPxKpAAWSU75xW4w4_9DrJhzq5dHsU1OsQThcOFEZPasGFz9DU-UJycOK1K7U989BUwPTJpeQEDO0SJZQkhXJZCCPJYy2pRA. Último acesso em: 03/10/2015.

²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UD3NN1qDrhM>. Último acesso em: 19/07/2016.

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-FI9Gw58MdA>. Último acesso em: 14/11/2015.

³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LjkdEvMM5xs>. Último acesso em: 12/09/2015.

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V0vCK3MHxRo>. Último acesso em: 07/09/2015.

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hkNhuGfbceI>. Último acesso em: 07/09/2015.

Vida Maria ³⁴	8min34s
A ilha ³⁵	8min47s
French Roast ³⁶	8min17s
Comportamentos obsessivos ³⁷	6min44s

Fonte: Elaboração própria

Já os de *longa metragem* são os que seguem no quadro abaixo:

QUADRO 03 - Longa metragem

GEMUA	TEMPO DE DURAÇÃO
O galinho chicken little	01h02min
Vida de inseto	01h15min
Hotel Transilvânia 1 ³⁸	01h31min
Turma da Mônica – Uma aventura no tempo	01h20min
Kung Fu Panda 1	01h32min
A era do gelo 1	01h13min
Wall E	01h38min
101 dálmatas	01h19min
Tinker Bell 1	01h34min
Deu a louca na Chapeuzinho 1	01h14min

Fonte: Elaboração própria

Já no que diz respeito ao grupo de fator *temática abordada*, distribuímos os GEMUAs pelos temas que abordam. Observamos, durante a audiência dos GEMUAs, que os exemplares discutem diversos temas³⁹, entre os quais os que seguem:

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k-A-g-BfGrI>. Último acesso em: 19/07/2016.

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7C3Ug43Xzaw>. Último acesso em: 10/10/2015.

³⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S7uwC9V_4Rk. Último acesso em: 10/10/2015.

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n5ErZW2x1wc>. Último acesso em: 01/03/2016.

³⁸ Sempre que um GEMUA for parte de uma sequência, designaremos por numeral cardinal qual a posição em que ele foi produzido. O exemplo Hotel Transilvânia 1 (**G023**), por exemplo, indica que ele é o primeiro de uma sequência de filmes homônimos que narram outras aventuras vividas pela maior parte dos personagens em outros enredos, não sendo necessariamente continuções cronológicas.

³⁹ Outros temas também encontrados: esportes, meio ambiente e sustentabilidade, economia, religião, diversão e entretenimento, informações jornalísticas etc., contudo, não encontramos exemplares em número mínimo de amostragens compatível com os demais grupos (dez, pelo menos), por isso optamos por não incluí-los nessa listagem.

QUADRO 04 – Temática abordada

RELIGIÃO	POLÍTICA	INFANTIL
A turma do Alan ⁴⁰	Parabéns, Dona Constituição! ⁴¹	Galinha pintadinha ⁴²
O poder da oração ⁴³	Proposta de Emenda à Constituição ⁴⁴	Patati Patatá ⁴⁵
O melhor presente ⁴⁶	Dilma na ONU ⁴⁷	Peppa Pig ⁴⁸
O nascimento de Jesus ⁴⁹	Indústria da seca ⁵⁰	Pocoyo ⁵¹
A parábola do filho pródigo ⁵²	Turma do Tributo ⁵³	O show da Luna ⁵⁴
A parábola da ovelha perdida ⁵⁵	A fábula da corrupção ⁵⁶	Angry Birds ⁵⁷
Queima Jesus ⁵⁸	O sistema político brasileiro ⁵⁹	Turma do Chaves ⁶⁰
Senhor Cara Legal ⁶¹	Imagine uma menina com cabelos de Brasil ⁶²	Mickey ⁶³
O verdadeiro discipulado ⁶⁴	Um pedacinho do Estatuto da criança e do Adolescente ⁶⁵	Snoopy
O precursor ⁶⁶	Convivendo com as diferenças ⁶⁷	Rio 1

Fonte: Elaboração própria

⁴⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=suGO9wWc_CA. Último acesso em 19/07/2016.

⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u8vtowwpNW0>. Último acesso em 19/07/2016.

⁴² Especificamente o clipe *A Barata*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l7VsurR48Ew>. Último acesso em 19/07/2016.

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JbJURz-0twA>. Último acesso em 19/07/2016.

⁴⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YSRHGDYl_qY. Último acesso em: 19/07/2016.

⁴⁵ Especificamente o clipe *Alecrim*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iKr_ySBisbY. Último acesso em: 19/07/2016.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FANlnv7nXZU>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DEB4uKrdu0Q>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁴⁸ Especificamente o episódio *Acampamento escolar*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KlfZHBiXWlc>. Último acesso em 19/07/2016.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jA3vNOHh4jg>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TkNOr9C-NMM>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁵¹ Especificamente o episódio *Chave para tudo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kiG4e0zb-XI>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LBeTb9eo70A>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6pgXY6GG44Y>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁵⁴ Especificamente o episódio *Como a água vira chuva?* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WpOkQ7ayUxQ>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁵⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RJPyzA04lpA>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p7f3jhRxprY>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁵⁷ Especificamente o episódio *Sink or Swim*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J_fwX_Te8s. Último acesso em: 19/07/2016.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Vp-xyxJgco>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BN39aYGgbGk>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁶⁰ Especificamente o episódio *O entregador de pizza*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iRN5mE2oXB8>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YDbZ3lEYulK>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QElvf7yOLYU>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁶³ Especialmente o episódio *A casa dos sonhos de Pluto*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zIzAFPbbdtY>. Último acesso em 20/07/2016.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lf-Qhp3ky1o>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁶⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5IAtRb_YYJg. Último acesso em: 19/07/2016.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sfQ9MNoBYo>. Último acesso em: 19/07/2016.

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DP2xOWsF4Uc>. Último acesso em: 19/07/2016.

Além do tempo de duração e da temática abordada, vimos que os GEMUA podem ser organizados de acordo com o *domínio discursivo* predominante. No que concerne a isso, é importante destacarmos que domínio discursivo não significa tema, na verdade, os domínios discursivos engendram gêneros, assim sendo, o domínio discursivo pedagógico, por exemplo, produz gêneros pedagógicos e assim por diante. O tema não faz isso, este é, na verdade, o conteúdo que está sendo abordado. Os GEMUA desse grupo de fator são:

QUADRO 05 – Domínio discursivo⁶⁸

PEDAGÓGICO	PUBLICITÁRIO	LITERÁRIO
Do átomo grego ao átomo de Bohr ⁶⁹	Assolan ⁷⁰	A maior flor do mundo ⁷¹
O brincar e o planeta ⁷²	Dolly ⁷³	A cigarra e a formiga ⁷⁴
Conscientização e autismo ⁷⁵	Comfort ⁷⁶	O patinho feio ⁷⁷
Alimentação saudável ⁷⁸	Vacinação contra febre aftosa ⁷⁹	A pequena vendedora de fósforos ⁸⁰
História do Brasil ⁸¹	Leitura ⁸²	A bruxa ⁸³
Escovar os dentes ⁸⁴	Hapvida ⁸⁵	Rua das Tulipas ⁸⁶
Saúde ⁸⁷	Ministério da Saúde ⁸⁸	Até o sol raiá ⁸⁹
AnimaDengue ⁹⁰	Bavaria ⁹¹	Túnel do tempo ⁹²
De onde vem o papel ⁹³	São João do Nordeste ⁹⁴	Na sua estante ⁹⁵

⁶⁸ Outros domínios discursivos apareceram na busca, como, por exemplo, o humorístico, o erótico, o jornalístico etc. Não listamos tais domínios no corpus, por eles não apresentarem número mínimo de amostragens compatível com os demais, com isso, optamos por manter o padrão de listar somente aqueles que contemplam, pelo menos, dez amostragens.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=esreyoKP1sc>. Último acesso em: 20/07/2016.

⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yfKCCXMsCKQ>. Último acesso em 20/07/2016.

⁷¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YUJ7cDSuS1U>. Último acesso em 20/07/2016.

⁷² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OR_J8KUkXMI. Último acesso em: 20/07/2016.

⁷³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b4lOK_5rhis. Último acesso em 20/07/2016.

⁷⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IezC65lMZKY>. Último acesso em 20/07/2016.

⁷⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3lqLNmlh3ZE>. Último acesso: 20/07/2016.

⁷⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TYWqCgc4PuE>. Último acesso em 20/07/2016.

⁷⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KmNfGi4xzzg>. Último acesso em 20/07/2016.

⁷⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NZgK8e1zzHQ>. Último acesso em 20/07/2016.

⁷⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BeQPiT05m-A>. Último acesso em 20/07/2016.

⁸⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5DqThMP6SG4>. Último acesso em 20/07/2016.

⁸¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xaKhpgDmC28>. Último acesso em 20/07/2016.

⁸² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IKLzR_Eu5vk. Último acesso em 20/07/2016.

⁸³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jFxaNN7JMag>. Último acesso em 20/07/2016.

⁸⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ViT6V7xN-zk>. Último acesso em 20/07/2016.

⁸⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=52vdBjn_gyk. Último acesso em 20/07/2016.

⁸⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HvsmuJDTNFo>. Último acesso em 20/07/2016.

⁸⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=anRyaXoJcXY>. Último acesso em 20/07/2016.

⁸⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pe7pr9IQ1r8>. Último acesso em 20/07/2016.

⁸⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xBY18HuLFbE>. Último acesso em 20/07/2016.

⁹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mDfJbRLdcDk>. Último acesso em 20/07/2016.

⁹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7zIyqJF2H8c>. Último acesso em 20/07/2016.

⁹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S00eL27UZGg>. Último acesso em 20/07/2016.

⁹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rjUaQW0VG0k>. Último acesso em 20/07/2016.

⁹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EGTA3Bnf-kY>. Último acesso em 20/07/2016.

Guardiões da biosfera ⁹⁶	Liquida Porto Alegre ⁹⁷	First flight ⁹⁸
-------------------------------------	------------------------------------	----------------------------

Fonte: Elaboração própria

Durante as várias sessões de audiência dos GEMUA, percebemos também que o período em que eles foram produzidos podia interferir na produção de sentidos, não apenas pela tecnologia usada, mas pela relação desses gêneros com os utentes da língua(gem) contextualizados diacronicamente. Com isso, elencamos também o grupo de fator *período de produção*, como indicado abaixo em faixas de tempo, sendo o que segue imediatamente é o das décadas de 30 a 60:

QUADRO 06 – Décadas de 30 a 60

GEMUA	ANO
Branca de Neve e os Sete Anões	1938
Pinóquio	1940
Dumbo	1941
Bambi	1942
Você Já Foi à Bahia?	1945
Cinderela	1950
Alice no País das Maravilhas	1951
Peter Pan	1953
A Dama e o Vagabundo	1955
A Bela Adormecida	1959

Fonte: Elaboração própria

Das décadas subsequentes, temos o seguinte recorte de escolhas:

QUADRO 07 – Décadas de 70 ao ano 2000

GEMUA	ANO
Aristogatas	1971
Robin Hood	1973
As Aventuras do Ursinho Pooh	1977
A Pequena Sereia	1989
A Bela e a Fera	1991
Aladdin	1992

⁹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DP3j6hgS4VY>. Último acesso em 20/07/2016.

⁹⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iLV0OkYQZ_c. Último acesso em 20/07/2016.

⁹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OSC9HVR6aO8>. Último acesso em 20/07/2016.

⁹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YU7wrHu9jDY>. Último acesso em 20/07/2016.

O Rei Leão 1	1994
O Corcunda de Notre Dame	1996
Mulan 1	1998
Tarzan	1999

Fonte: Elaboração própria

Para concluir esse grupo de fator, selecionamos para a última faixa de tempo, anos 2000, os GEMUA abaixo discriminados:

QUADRO 08 – Anos 2000

GEMUA	ANO
Lilo & Stitch	2002
Procurando Nemo	2003
Os Incríveis	2004
Carros 1	2006
A Princesa e o Sapo	2009
Enrolados	2010
Valente	2012
Os Croods	2013
Frozen: Uma Aventura Congelante	2013
Divertida Mente	2015

Fonte: Elaboração própria

Além dos grupos anteriormente mencionados, vimos ainda que os GEMUA ganham vida, por assim dizer, por meio de técnicas⁹⁹ distintas. São elas: *animação tradicional*, *stop motion* e *computação gráfica*.

QUADRO 09 – Técnica de animação usada

Animação Tradicional	Stop Motion	Computação gráfica (3D)
Pocahontas 1	O Estranho Mundo de Jack	Toy Story 1

⁹⁹ Todas as técnicas consideradas aqui são desenvolvidas digitalmente, conforme um dos critérios da triagem do *corpus*, isso significa afirmar que em todas elas o ciberespaço é acionado na produção da animação, quer seja parcial quer seja integralmente. No caso da *animação tradicional*, os desenhos são feitos inicialmente à mão e posteriormente tem seu acabamento por meio da utilização eletrônica, isto é, o recurso da animação é aplicado sob desenhos manufaturados, por assim dizer. No caso da animação por *stop motion*, não são desenhos e, sim, esculturas feitas de massa de modelar (em geral, embora outros materiais possam ser usados como papel machê, por exemplo) que tem o acabamento final realizado com o auxílio do computador. Nesses casos, os recursos tecnológicos digitais concluem um processo que se inicia de modo artisticamente manual. Já a animação em *3D* ou *computação gráfica*, é que todo o processo se dá no computador, do início ao fim. De todo modo, as três técnicas lançam mão do suporte tecnológico do computador para produzir o efeito de animação.

Hércules	A Fuga das Galinhas	Madagascar 1
Mogli: o menino lobo	Wallace e Gromit	Calango!
Gato Félix ¹⁰⁰	Coraline e o Mundo Secreto	FormiguinhaZ
Gasparzinho	O Fantástico Sr. Raposo	Shrek 1
Ursinhos carinhosos ¹⁰¹	A Festa do Monstro Maluco	Os Smurfs 1
Looney Tunes ¹⁰²	A Noiva Cadáver	Ratatouille
Pica-pau ¹⁰³	Frankenweenie	Bee-movie
Pokémon ¹⁰⁴	Minhocas	Monstros S/A 1
Os cavaleiros do zodíaco ¹⁰⁵	Pax ¹⁰⁶	Meu malvado favorito 1

Fonte: Elaboração própria

A técnica de *computação gráfica*, ou *animação digital*, é uma técnica que pertence à área da computação destinada à geração de imagens em geral — em forma de representação de dados e informação, ou em forma de recriação do mundo real. Ela pode possuir uma infinidade de aplicações para diversas áreas, desde a própria informática, ao produzir interfaces gráficas para software, sistemas operacionais e sites, quanto para produzir animações e jogos.

Já a *animação tradicional* (também conhecida como animação por célula, animação clássica ou animação desenhada à mão) é a mais velha e historicamente a mais popular forma de animação. Em um desenho animado de forma tradicional, cada quadro é desenhado à mão. Essa técnica foi a forma dominante de animação no cinema até o advento da animação digital. A técnica de *stop motion*, por seu turno, é uma técnica de animação com recursos da máquina de filmar, de uma máquina fotográfica ou do computador. Utilizam-se modelos reais em diversos materiais, sendo os mais comuns o papel machê e a massa de modelar. Os modelos são movimentados e fotografados quadro a quadro. Esses quadros são, posteriormente, montados em uma película cinematográfica, criando a impressão de movimento.

¹⁰⁰ Especificamente o episódio *O anjo da guarda idiota*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_WvC5ygdpmM. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁰¹ Especificamente o episódio *O gigante adormecido*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Pr7Gzc6DDI>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁰² Especificamente o episódio *As aparências enganam*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zz31t9mKCxQ>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁰³ Especificamente o episódio *A granja do pica-pau*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ctnVs4bLGEE>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁰⁴ Especificamente o episódio *Eu escolho você!* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w2HL4RjP5ck>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁰⁵ Especificamente o episódio *Lendas de uma nova era*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_82SKc2UoNQ. Último acesso em: 20/07/2016.

¹⁰⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=miOyLb93e_8. Último acesso em: 20/07/2016.

A observação desses gêneros no que tange ao *eixo da composição*, partindo das categorias discutidas na fundamentação teórica, permitiu que montássemos um quadro de aspectos composicionais dos GEMUAs, partindo dos elementos multimodais que foram usados nas amostras elencadas no *eixo do funcionamento*, não necessariamente todos os aspectos foram acionados em todas as amostras, sendo assim, o quadro suscitado na observação dos gêneros em estudo foi arquitetado vislumbrando o efetivo uso de um ou outro aspecto, incluindo aqui as categorias subjacentes aos aspectos composicionais. A seguir, expomos o quadro panorâmico dos aspectos composicionais dos GEMUAs:

QUADRO 10 – Quadro de aspectos composicionais dos GEMUAs

Aspectos linguísticos	Aspectos sonoros	Aspectos proxêmicos	Aspectos cinésicos	Aspectos imagéticos
- Fala - Escrita	- Música - Efeitos sonoros - Elementos supra-segmentais: (Sons gerais emitidos pelos enunciadores na enunciação) *Contornos entonacionais *Tom de voz *Ritmo *Velocidade *Alongamento vocal	- Distâncias: *Íntima *Pessoal *Social - Perspectiva: *Subjetividade *Objetividade - Valor informativo: *Dado/Novo *Real/Ideal *Centro/Margem	- Expressões fisionômicas - Gestos - Posturas corporais - Olhar (Contato: demanda ou oferta) - Toques	- Utilização da cor - Iluminação - Brilho - Contextualização *Cenário *Perspectiva - Saliência - Textura

Fonte: Elaboração própria

Em relação aos *aspectos linguísticos*, que correspondem ao conjunto de signos verbais usados nos GEMUAs, consideramos as modalidades *fala* e *escrita*. A *fala* corresponde ao conjunto de palavras e enunciados proferidos pelos enunciadores, já a *escrita* diz respeito ao conjunto de palavras usadas pelos enunciadores de modo registrado grafematicamente, ou seja, por letras.

No que concerne aos *aspectos sonoros*, os quais correspondem às sonoridades não-verbais dos GEMUAs, pertencem às amostras as categorias *música*, *efeitos sonoros* e *elementos supra-segmentais*. Sobre a *música*, consideramos aqui todo tipo/estilo de música

produzida por instrumentos (erudita contemporânea, popular etc.) ou vozes. No entanto, é necessário que esta música desperte a atenção para as possibilidades de sentido. Já os *efeitos sonoros* dizem respeito àqueles efeitos de som que têm predominância no registro da imagem/ação por sua necessidade de constituir signo e que se referem a um objeto concreto ou às ações desenvolvidas pelos enunciadores. São os sons ambientais, passos, barulhos de motores, de chuva, sinos, ou ainda efeitos produzidos eletrônica ou digitalmente. Os *elementos supra-segmentais* (chamados também de elementos prosódicos da fala nos estudos de Fonologia), por sua vez, tratam de sons emitidos pelos enunciadores que são significativos na enunciação, especificamente, no que diz respeito aos contornos entonacionais, ao tom de voz, ao ritmo, à velocidade, à altura da voz, aos alongamentos vocais etc. quando os enunciadores fazem uso da fala, lançam mão do aspecto linguístico por meio da oralidade.

Os *aspectos proxêmicos*, por seu turno, dizem respeito às relações entre os enunciadores e o espaço, bem como a relação dos enunciadores com o leitor e podem ser desdobrados em *distância*, *perspectiva* e *valor informativo*. Sobre a *distância*, que pode ser íntima, pessoal e social, corresponde às aproximações ou afastamentos entre os enunciadores e os leitores, vai do mais próximo ao mais distante. Já a *perspectiva*, que concebemos como do tipo *subjetividade* ou *objetividade*, porquediz respeito à maneira como o produtor do GEMUA explora os ângulos usados para registrar as sequências de cenas dos GEMUAs. O *valor informativo* (dado/novo, real/ideal, centro/margem) está relacionado à forma como os elementos do GEMUA estão dispostos no espaço da fotografia das sequências de cenas.

No que tange aos *aspectos cinésicos*, que engloba movimentação física, temos as seguintes possibilidades de abordagem específica: as *expressões fisionômicas*, as quais correspondem aos contornos faciais, sorriso etc.; os *gestos*, códigos corporais dotados de uma simbologia específica, tais como dedo indicador sobre os lábios (silêncio), cabeça se movimentando para os dois lados (negativa) etc.; as *posturas corporais*, ou seja, movimentos das mãos, pés, pernas, ombros etc.; o *olhar*, condutas dos olhos e o tipo de contato (demanda ou oferta); os *toques*, isto é, relações de toques entre os personagens, como aperto de mãos, abraços, tapas etc.

Os *aspectos imagéticos*, que abrangem elementos da imagem, incluem os seguintes pontos norteadores: *utilização da cor* nos modos saturado, rarefeito, escuro, claro, mono ou policromático etc.; *iluminação*, relacionada ao brilho intenso em focos específicos; *brilho*,

atinentes às variações de brilho que vão de dois pontos distintos, por exemplo, preto e branco; *contextualização*: profundidade e cenários; *saliência*: destaque de algum elemento visualmente falando; *textura*: aspecto de rugosidade, maciez, aspereza etc. Na seção seguinte, esmiuçamos os procedimentos pelos quais os objetivos específicos vão sendo construídos para contemplar o objetivo geral.

5.3 Procedimentos de análise

Cada GEMUA foi discriminado a partir de fichamentos individuais visando ao mapeamento de composição multimodal de cada um em relação à presença ou não de certos traços multimodais. Tal levantamento auxiliou no exercício de comparação entre esses gêneros e aponta quais traços composicionais pertencem de fato ao repositório de elementos constitutivos dos GEMUA, quais são preponderantes e quais são casuais. Cada GEMUA pertencente ao *corpus* foi mapeado por meio de fichamentos, cujos resultados serviram de base para as análises construídas em relação à composição desses gêneros.

A *animação*, propriamente dita, não é um simples recurso multimodal, na verdade ela é construída pela articulação bem encaixada de recursos multimodais, é muito mais um resultado de uma complexa teia de traços multimodais atuando em conjunto num fluxo rápido. A percepção desse elo, contudo, nos obriga a puxar os fios que compõem esse recurso-consequência, por assim dizer, a fim de entendermos como o tecido *animação* é feito. Por isso, se fez imperativo entender as nuances de modo discretizado primeiramente, para depois se entender a completude dos GEMUA. Operacionalmente, os fichamentos funcionaram para mapear os gêneros multimodais animados e registrar uma espécie de estrutura subjacente intrínseca aos GEMUA, servindo-nos como um RAIO-X para entender o que está por dentro da composição de cada amostra estudada. As fichas, cuja matriz segue abaixo, foram construídas a partir dos parâmetros de observação do *macro-eixo da composição*:

QUADRO 11 – Fichamento dos traços multimodais na composição dos GEMUAs

GEMUA:	Nº¹⁰⁷
---------------	-------------------------

¹⁰⁷ Essa numeração contribui para a rápida identificação dos GEMUAs quando das inúmeras vezes que foi necessário consultar os fichamentos durante as discussões apresentadas no capítulo de análises. Tais gêneros foram identificados em ordem numérica crescente exatamente na mesma ordem que são descritos na seção anterior, quando explicitamos a constituição do *corpus* e serão codificados nas análises pela letra **G** por conta de ser a primeira letra do vocábulo GEMUA e a **numeração que corresponde à ordem apresentada** na seção anterior, exemplo: O GEMUA nº 25 – *Kung Fu Panda* será codificada por **G025**. O leitor poderá recuperar o

Detalhamento - G001				
<i>Tempo de duração:</i>				
<i>Ano de produção:</i>				
<i>Temática abordada:</i>				
<i>Domínio discursivo:</i>				
<i>Técnica de animação:</i>				
<i>Produtor/Autor:</i>				
<i>Mídia de circulação:</i>				
<i>Sinopse:</i>				
Aspectos linguísticos				
- Fala: Sim ☐ Não ☐ <i>De que modo a fala é usada?</i>		- Escrita: Sim ☐ Não ☐ <i>Como a escrita é acionada?</i>		
Aspectos sonoros				
- Música: Sim ☐ Não ☐ <i>Como atua na produção de sentidos?</i>	- Efeitos sonoros: Sim ☐ Não ☐ <i>Representando o quê? Como eles somam à geração de sentido?</i>		- Elementos supra-segmentais: Sim ☐ Não ☐ <i>Quais e como eles são significativos?</i>	
Aspectos proxêmicos				
- Distâncias: Íntima ☐ Pessoal ☐ Social ☐ <i>Como interfere?</i>	- Perspectiva: Subjetividade ☐ Objetividade ☐ <i>Como os ângulos da câmera ajudam na produção de sentidos?</i>		- Valor informativo: Dado/Novo ☐ Real/Ideal ☐ Centro/Margem ☐ <i>Atua de que maneira?</i>	
Aspectos cinésicos				
- Expressões fisionômicas: Sim ☐ Não ☐ <i>Como as expressões do rosto dos enunciadores são significativas na produção de sentidos?</i>	- Gestos: Sim ☐ Não ☐ <i>De que modo os gestos contribuem para a geração dos sentidos enunciados?</i>	- Posturas corporais: Sim ☐ Não ☐ <i>O que é mais importante no comportamento físico dos enunciados?</i>	- Olhar: Demanda ☐ Oferta: ☐ <i>Como esse recurso favorece a produção de sentidos?</i>	- Toques: Sim ☐ Não ☐ <i>Quais toques realizados pelos enunciadores são efetivamente importantes?</i>
Aspectos imagéticos				

significado de cada codificação acompanhando o apêndice desta tese, que apresenta a ficha completa de codificação de todo o *corpus*.

- Utilização da cor: Sim ☐ Não ☐ Quais tipos de recursos do uso da cor como traço multimodal?	- Iluminação: Sim ☐ Não ☐ Como a iluminação é usada na produção de sentidos?	- Brilho: Sim ☐ Não ☐ Onde recai o brilho como recurso significativo?	- Contextualização: Sim ☐ Não ☐ Como a contextualização é usada na produção de sentidos?	- Saliência: Sim ☐ Não ☐ O que é mais saliente?	- Textura: Sim ☐ Não ☐ Que tipo de aspecto de textura é trabalhado?
---	--	---	--	---	---

Fonte: Elaboração própria

A identificação desses elementos multimodais orientou as análises referentes ao *eixo do funcionamento* dos GEMUA, pois, como dissemos, a relação entre os eixos do *funcionamento* e o da *composição* se imbrica diretamente de modo dialético, em que ambos se influenciam mutuamente. Após o fichamento de cada GEMUA ser empreendido, alinhamos essas fichas aos grupos de fatores do *eixo do funcionamento* para se analisar como cada grupo de fator organiza a composição multimodal dos GEMUA. Assim, cada gênero do *corpus* foi atrelado a um grupo já indicado, formando-se, portanto, cinco macro-conjuntos de análises: (i) *tempo de duração*, (ii) *temática abordada*, (iii) *domínio discursivo*, (iv) *período de produção* e (v) *técnica de animação usada*.

Após as análises de cada grupo de fator alinhado aos fichamentos dos traços multimodais na composição dos GEMUA, procedemos com a articulação cruzada entre os aspectos composicionais entre si, considerando subjacentes os grupos de fatores usados na organização do *corpus*, ampliando a investigação do comportamento dos GEMUA e sua relação direta com os modos de composição multimodal subjacente. Desse modo, a articulação cruzada entre os parâmetros de observação no eixo do funcionamento resulta nos seguintes pontos de abordagem analítica:

QUADRO 12 – Articulações cruzadas entre os aspectos composicionais

Aspectos linguísticos	↔	Aspectos sonoros
Aspectos linguísticos	↔	Aspectos proxêmicos
Aspectos linguísticos	↔	Aspectos cinésicos
Aspectos linguísticos	↔	Aspectos imagéticos
Aspectos sonoros	↔	Aspectos proxêmicos
Aspectos sonoros	↔	Aspectos cinésicos
Aspectos sonoros	↔	Aspectos imagéticos

Aspectos proxêmicos	↔	Aspectos cinésicos
Aspectos proxêmicos	↔	Aspectos imagéticos
Aspectos cinésicos	↔	Aspectos imagéticos

Fonte: Elaboração própria

Além de explicar como procedemos com os parâmetros de análise, precisamos detalhar como lidamos com os dados, uma vez que eles são eminentemente digitais e animados, ou seja, complexos em sua composição, além de necessitar de procedimentos específicos, já que muitos dos traços multimodais utilizados para se compor um GEMUA não são perceptíveis apenas na materialidade do papel e, quando o é, não é do modo como deveria, integralmente, pois, se os GEMUA não tiverem a mídia necessária para sua exibição/construção, a leitura e a produção desses gêneros não são satisfatórias, talvez até impossibilitadas.

Ademais, não podemos deixar de mencionar que o relatório escrito dessa pesquisa necessita da materialidade do papel, já que o gênero apresentado é a tese, um trabalho acadêmico de grau. Em virtude dessas peculiaridades, optamos como estratégia de ilustração das análises, recortes dos GEMUA e, para isso ser feito, eles foram assistidos em computadores ou notebooks, que permitem o congelamento da imagem e sua respectiva captura de tela (por meio do recurso *print screen*). Essa captura foi levada ao programa *Paint* que permite editar¹⁰⁸ as imagens captadas e assim foram expostas:

Figura 01 – Exemplo de captura de imagem e sua identificação

Figura X – Prancheta do Dr. Esportes¹⁰⁹



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=gG7Z-0Sy-xU>. Acesso em 05/04/15.

¹⁰⁸As únicas edições realizadas nas imagens capturadas diretamente dos GEMUAs dizem respeito ao tamanho da imagem e a sua disposição no espaço do papel para a melhor visualização e ocupação adequada nas páginas desta tese, bem como o acréscimo de caixas de texto ou símbolos que foram necessários à indicação de certas informações para se facilitar a compreensão por parte do leitor. Além disso, por adequações às regras de normatização de trabalhos acadêmicos, foi preciso, ainda, identificar cada imagem como figura, intitulado-a e identificando-a numericamente juntamente com a fonte de onde foi retirado (YouTube ou DVD). Afora isso, as imagens foram mantidas conforme os GEMUAs originais.

¹⁰⁹ Exemplo retirado do GEMUA *Alimentação Saudável (G064)*, do grupo de fator *Domínio Discursivo* especificamente do subgrupo *Domínio Discursivo Pedagógico*.

Esta estratégia foi suficiente para contemplar os *aspectos linguísticos*, (especificamente na *modalidade escrita*) e os *proxêmicos*, *oscínésicos* e os *imagéticos*, mas não se mostraram produtivos na modalidade *fala* em relação ao *aspecto linguístico* e o *aspecto sonoro*. Para estes, usamos uma estratégia distinta, usando codificações específicas para cada ocorrência relacionada aos sons. No quadro abaixo, discriminamos os símbolos usados e, em seguida, explicitamos o uso de cada codificação:

QUADRO 13 – Codificações para os elementos multimodais relacionados ao som

Codificação	Significado
☞ (Designação do Enunciador)	Fala do personagem
{ 🎵 Tipo de música }	Música
[🔔 Descrição do evento que gera o efeito sonoro, por exemplo, barulho de chuva]	Efeito sonoro
<Especificação escrita dos elementos paralinguísticos na fala dos enunciadores>	Traços supra-segmentais

Fonte: Elaboração própria

No caso da modalidade *fala*, transcrevemos as falas dos personagens por escrito, codificada em *itálico* e precedida pelo símbolo ☞. Não obstante, a transcrição de falas, quando necessária, foi escrita sempre como parágrafo seguinte ao que vinha sendo discutido (assim como todas as outras codificações). Ressaltamos, ainda, que a indicação do enunciador da fala é colocada entre parênteses¹¹⁰. Exemplo:

☞ (Dr. Esportes) *Olá, amiguinhos, hoje vamos falar sobre saúde!*¹¹¹

¹¹⁰ Ou pelo nome dado no GEMUA ou por referências que remetam a ele. No exemplo dado, usamos o nome do personagem, dito logo no início do texto multimodal animado.

¹¹¹ Os exemplos usados para ilustrar o uso das codificações relacionadas ao som pertencem todas ao GEMUA *Alimentação Saudável*, do grupo de fator *Domínio Discursivo* especificamente do subgrupo *Domínio Discursivo Pedagógico*. Não será necessária uma codificação específica para tratar as designações dos GEMUAS, nas análises, porque eles serão nominalmente explicitados, já que as análises empreendidas tratam dos GEMUAS pelos títulos organizados por grupos de fatores, inclusive.

Já para representar a *música*, no que tange aos *aspectos sonoros*, utilizamos o código  a fim de indicarmos a ocorrência dela nos GEMUAs acompanhada de uma descrição, entre chaves, do tipo de música que se trata, como o exemplo seguinte indica:

{  Rock }

No que concerne aos *efeitos sonoros*, procedemos de modo similar à indicação de músicas, dessa vez sinalizando com o símbolo  seguido da descrição, entre colchetes, do efeito sonoro utilizado. Exemplo:

[ Barulho de bloco de pedra caindo no chão].

Para explicitarmos os *elementos supra-segmentais* significativos à produção de sentidos nos GEMUAs, que acompanham as falas dos personagens, procedemos do seguinte modo: na própria transcrição das falas, usaremos, entre < >, rubricas explicitando o modo como os enunciados foram proferidos, semelhante ao texto dramático. Reiteramos que esse recurso foi aplicado somente quando o uso prosódico foi relevante para a construção de sentidos. Exemplo:

 (Dr. Esportes): *Prestem muita atenção!* <prolongando a sílaba mui>.

Importante destacarmos que, quando foi preciso intervir na transcrição para explicarmos algo a fim de fazermos algum tipo de esclarecimento quanto à transcrição, marcamos nossa fala também entre os seguintes símbolos <> haja vista considerarmos essas intervenções como rubricas. Exemplo:

 (Dr. Esportes): *Quem quer ter um corpo saudável, ágil e flexível para pular, correr, jogar bola e andar de bicicleta? Eu, eu, eu* <vozes eufóricas de crianças respondem ao médico>.

Não podemos deixar de mencionar que as análises dos dados suscitaram a necessidade de incluirmos informações quantitativas, uma vez que, ao articular cruzamentos de grupos de fatores e discriminar traços multimodais usados na composição dos GEMUAs, a pesquisa precisou de informações objetivas, aferidas quantitativamente, tanto para vislumbrar a dominância de um ou outro elemento multimodal segundo o grupo de fator em foco quanto

para termos o panorama de como os GEMUAs se comportam em relação à submissão de suas amostras em estudo comparativo entre grupos de fatores combinados. Isso é muito importante para a certificação da viabilidade da nossa proposta de descrição, pois, em virtude do caráter de apresentação de uma proposta nova, vimos a necessidade de provar que os elementos multimodais percebidos por nós na constituição dos GEMUAs de fato são acionados na arquitetura desses gêneros.

Ressaltamos que, mesmo que os dados tenham instaurado a necessidade de se usar algumas ferramentas quantitativas, tais como gráficos e porcentagens, nossa pesquisa as usou como meio para atingir os objetivos da tese e não como fim em si mesmo. As leituras quantitativas foram realizadas para se operacionalizar procedimentos metodológicos que visam a uma interpretação qualitativa de como os dados encontrados se combinam para descrever os gêneros multimodais animados e o que isso revela como desdobramentos pragmático-discursivos de produção de múltiplos efeitos de sentido nos GEMUAs, cuja análise é engendrada no capítulo que segue.

ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

“O que conta mesmo em pesquisa científica é construção do objeto. Em geral, essa construção não é algo que aconteça de uma hora para outra ou sem grandes esforços, não é um plano que se desenhe antecipadamente, à maneira de um engenheiro: é um trabalho de grande fôlego, que se realiza pouco a pouco, por retoques sucessivos, por toda uma série de correções e emendas.”

(BOURDIEU, 2007, p. 27)

Neste capítulo, apresentamos os resultados revelados pela análise dos dados obtidos por meio da investigação dos fichamentos. A organização do *corpus* em grupos de fatores amplia significativamente o alcance da busca dos elementos que compõem os GEMUA. Submetemos o *corpus* de 150 amostras aos parâmetros de observação em relação aos aspectos *linguísticos, sonoros, proxêmicos, cinésicos e imagéticos* considerando o eixo composicional¹¹². A análise do *corpus* por meio dos fichamentos engloba os grupos de fatores na investigação de cada aspecto composicional isoladamente e articulados entre si, haja vista o fato de eles estarem subjacentes à produção dos GEMUA.

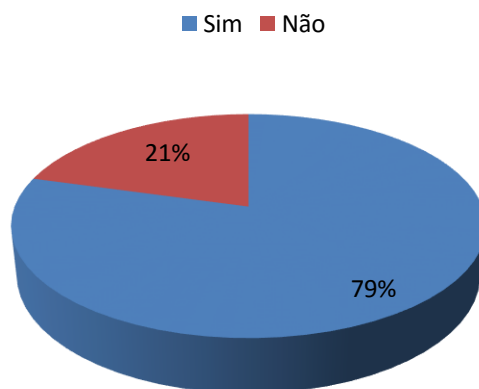
6.1 Aspectos Linguísticos

Os GEMUA foram analisados tendo em vista o fichamento individual de cada um dos 150 constituintes do *corpus*, seguindo os critérios e os parâmetros de observação detalhados no capítulo de Metodologia. Nesse primeiro momento da discussão e análise dos resultados, trazemos à tona os dados oriundos do estudo dos aspectos linguísticos nos GEMUA e o que estes revelam acerca dos códigos multimodais *fala e escrita*. Em relação à *fala*, lembramos que essa modalidade linguística diz respeito, nesta tese, às manifestações linguísticas orais proferidas pelos enunciadores dos GEMUA.

¹¹² Em virtude da extensa lista de constituintes do *corpus* e, principalmente, da complexidade estrutural dos GEMUA, escolhemos enveredar por apenas um dos eixos, no caso, o da composição. Além disso, uma pesquisa que contemplasse os dois eixos de observação não caberia em uma tese apenas, pois o escopo exige muito mais tempo de análise. No que diz respeito ao outro eixo, o do funcionamento, e seus grupos de fatores organizacionais *tempo de duração, período de produção, temática abordada, técnica de animação usada e domínio discursivo*, enfatizamos que eles parecem contribuir significativamente na diversificação de amostras tomando por base vários caminhos de sistematização e que isso tende a ser muito importante para a ampliação do estudo dos dados revelados, pois múltiplos cruzamentos e articulações de parâmetros de observação certamente potencializariam maior investigação, como apontamos na Metodologia. Futuros estudos de continuidade desta tese partirão precisamente para a investigação do eixo do funcionamento, alinhando com essa pesquisa.

Ela é, então, considerada o conjunto de discursos orais produzidos pelos enunciadores dos GEMUA. A *fala* é, portanto, um traço multimodal potencialmente característico desses gêneros e atua como simulação de falas humanas objetivando suscitar vida àquilo que naturalmente é inanimado. O gráfico abaixo mostra como é a representatividade do uso da fala nos GEMUA como recurso composicional:

Gráfico 01 - Uso da fala



Fonte: Elaboração própria.

Dos 150 GEMUA constituintes do *corpus*, 119 deles lançam mão do recurso multimodal *fala*, representando 79%, em detrimento de 31 amostras que não utilizam tal recurso, o que perfaz 21% do total. Com isso, podemos dizer que a *fala*, embora não seja um recurso obrigatório na composição dos GEMUA, é um traço multimodal acionado com significativa frequência na composição desses gêneros.

Tais indicativos podem ser explicados em virtude de a fala ser uma das habilidades mais proeminentes da espécie humana, inclusive, com poder de distinção entre outras espécies e, se os GEMUA são produzidos, entre outras coisas, para mostrar a perícia dos produtores desses gêneros em simular o comportamento humano, parece bastante natural que a fala seja um dos recursos mais utilizados por esses produtores de gêneros, já que é um código multimodal tão comum aos humanos.

Destacamos que o gráfico em questão não faz uma dicotomia entre o uso da fala e da escrita; trata, na verdade, do uso ou não da fala, independentemente do uso concomitante com a escrita. Além disso, tais dados não se referem ao uso exclusivo do recurso *fala*. Com isso, a frequência de uso de 79% apontada diz respeito aos GEMUA que usam a fala como recurso

composicional entre outros códigos multimodais, incluindo a escrita, por exemplo, e, não necessariamente, que tal código seja exclusivo, até porque isso seria impossível, já que estamos lidando com gêneros multimodais. Os outros 21%, então, representam as 31 amostras que não utilizaram a fala como elemento constituinte, mas que usaram outros códigos como traços de construção.

No que diz respeito aos GEMUA que acionaram a fala em sua composição, percebemos dois tipos de uso: a *fala propriamente dita* e a *fala cantada*. A fala propriamente dita é a simulação direta da fala humana, usada em diálogos entre os enunciadores do GEMUA ou entre enunciadores e interlocutores dos gêneros, tipo mais comum. Já a fala cantada é quando a fala é acompanhada necessariamente de uma melodia musical, seja parcial ou integralmente. Parcial quando o enunciador usa a fala cantada, por assim dizer, em parte do GEMUA, por exemplo, como em algumas passagens de GEMUA de longa metragem infantis ou publicitários. Já o uso integral da fala cantada se dá quando toda a fala do GEMUA acontece por meio da intrínseca relação com a música em toda a execução e andamento do curso do gênero, o que acontece, por exemplo, em clipes musicais. A seguir exemplificamos cada situação de uso da fala apontado pelos dados. O primeiro exemplo que segue ilustra a fala transcrita do **G067** e representa uma amostra da fala propriamente dita:

🗣️ (Dr. Esportes): *Quem quer ter um corpo saudável, ágil e flexível para pular, correr, jogar bola e andar de bicicleta? Eu, eu, eu (crianças eufóricas falam). Então, amiguinho, eu, Dr. Esportes, Zé Gandula e Amarelinha vamos ensinar a vocês as três regrinhas de ouro para mantermos o nosso corpo em forma e com boa saúde. A primeira é higiene, a segunda é boa alimentação e a terceira, exercícios. A higiene é algo muito importante, por isso devemos estar sempre limpinhos e cheirosos, afinal, quem gosta de ficar perto de alguém com cheiro ruim, roupas sujas e bafo de leão? Ninguém, não é mesmo? Além disso, a sujeira pode trazer muitas doenças, pois nela existem milhões de bichinhos muito pequeninhos chamados germes e bactérias que nos fazem muito mal. Ahhh (grito do menino). Mas não se assustem, pessoal. Para dar um fim a eles, nós contamos com dois amigos: a água e o sabonete. Então, minha gente, chuveiro neles, mas, após o banho gostoso, não se esqueça de se enxugar bem para evitar uma doença de pele chamada micose. Também não devemos nos esquecer de limpar os ouvidos, o nariz, os olhos, escovar os dentes três vezes ao dia. Outra coisa importante é lavar as mãos antes das refeições. E por falar em refeição, a minha amiga Lili, que é nutricionista, me ensinou que uma boa alimentação também é fundamental, não é mesmo Zé Gandula? Afinal, alguém já viu um carro andar sem combustível como álcool ou gasolina? Não? Nem eu! Com o nosso corpo é a mesma coisa. Precisamos de energia para mantê-lo vivo e em movimento. E o nosso combustível são os nutrientes, são as vitaminas, as proteínas, as gorduras, a água, os carboidratos e os minerais. E sabe onde encontramos tudo isso? Nos alimentos! Alimentos que são energéticos, isto é, são os responsáveis pela produção de calor, energia e o movimento, como a batata, o macarrão, o arroz, os cereais, as farinhas, os doces, os açúcares, o óleo, o azeite e a manteiga. Mas não é só de energia que o*

nosso corpo precisa. Também precisamos construir e fortalecer os tecidos, ossos, nervos e músculos. E para isso são necessários os alimentos construtores, que são o peixe, o frango, os ovos, o leite, queijos, feijão, carne, soja, ervilha e lentilha. Mas agora vocês devem estar pensando: cadê as frutas? E as verduras, que todo mundo diz ser tão saudáveis? Para que elas servem? Bem, as frutas, as verduras e também os legumes são alimentos reguladores, quer dizer ajudam a transformar os alimentos que ingerimos em matérias do nosso corpo, como sangue, ossos, músculos, por isso elas são fundamentais para a nossa saúde! Então, pessoal, já deu para perceber que é importante comer vários tipos de alimentos para que o nosso corpo funcione direitinho, não é mesmo? Isso é o que chamamos de dieta balanceada. Mas lembre-se: além de escolher o que comer, é importante também saber como comer. Sempre mastigando bem devagar, triturando e engolindo os alimentos com tranquilidade. Muito bem, amiguinhos, vocês já entenderam que precisam tanto de limpeza, quanto de uma boa comida para ficarem saudáveis. Mas ainda falta uma regrinha de ouro: os exercícios. Afinal, nosso corpo não foi feito para ficar parado, são as atividades físicas que nos tornam fortes e flexíveis. Se ficarmos parados, vamos acabar enferrujados como uma bicicleta esquecida no fundo do quintal. Além de fazer bem para a nossa saúde, os exercícios também nos ajudam a nos relacionar com os outros, pois nos ensinam a trabalhar em grupo e desenvolver capacidades importantes como tentar, persistir e tomar decisões. Os exercícios são tão importantes que acompanham a humanidade desde a pré-história como mostram os desenhos nas paredes das cavernas e todos os povos de todas as partes do planeta desenvolveram diferentes formas de se exercitar que foram evoluindo com o tempo, mas não pensem que para fazer exercícios é preciso uma quadra oficial. Na calçada, na praça ou no quintal podemos improvisar vários jogos divertidos. Vocês viram, amiguinhos, como é fácil, gostoso e divertido mantermos uma boa saúde? Basta obedecer as três regrinhas de ouro: higiene, boa alimentação e exercícios. Se fizermos tudo direitinho, nosso corpo nunca irá reclamar e, sim, nos agradecer, pois poderá desfrutar de todos os sons, cheiros, sabores, toques e cores que a vida oferece.

Na fala transcrita anteriormente, podemos observar o uso da fala propriamente dita, pois atua como manifestação verbal oralizada pautando o diálogo entre o médico, Dr. Esportes, e um grupo de crianças, como se pode ver no trecho “Muito bem, amiguinhos, vocês já entenderam que precisam tanto de limpeza, quanto de uma boa comida para ficarem saudáveis. Mas ainda falta uma regrinha de ouro: os exercícios”. Desse grupo, são destacadas duas crianças, Zé Gandula e Amarelinha, as quais o médico, por vezes, se dirige direta ou indiretamente como se vê em “E por falar em refeição, a minha amiga Lili, que é nutricionista, me ensinou que uma boa alimentação também é fundamental, não é mesmo Zé Gandula?”.

Além do que foi dito, o diálogo também é instaurado entre o médico e os interlocutores do GEMUA por meio dos conhecimentos e informações repassadas pelo profissional da saúde ao público-alvo do gênero, qual seja crianças, como em “Vocês viram, amiguinhos, como é fácil, gostoso e divertido mantermos uma boa saúde? Basta obedecer as três regrinhas de ouro: higiene, boa alimentação e exercícios. Se fizermos tudo direitinho, nosso corpo nunca

irá reclamar e, sim, nos agradecer, pois poderá desfrutar de todos os sons, cheiros, sabores, toques e cores que a vida oferece”. A partir desses exemplos trazidos da transcrição do **G067**, podemos notar que a fala propriamente dita é usada nos GEMUA de modo praticamente idêntico à fala humana a qual é acionada com finalidade muito similar a dos GEMUA: comunicação verbal oral para diálogo com outrem (seja com os participantes do próprio GEMUA ou com os interlocutores do gênero: os leitores em potencial) e consigo mesmo (monólogo, nesse caso), ela é, portanto, um importante e significativo recurso de composição nesses gêneros.

A fala cantada, por sua vez, acontece em menor escala dentre os GEMUA estudados, por isso entendemos que ela é um recurso específico utilizado pelos produtores desses gêneros quando se almeja unir a fala à música e, com isso, gerar um traço de composição a mais, criado quando se quer potencializar o uso da fala ou quando se deseja agregar valores dramáticos e/ou cênicos à fala, em contextos peculiares, especialmente, no domínio discursivo publicitário e artístico como no exemplo que segue trazendo o GEMUA **G089**:

Te vejo errando e isso não é pecado / Exceto quando faz outra pessoa sangrar / Te vejo sonhando e isso dá medo / Perdido num mundo que não dá pra entrar / Você está saindo da minha vida / E parece que vai demorar / Se não souber voltar / Ao menos mande notícia / Cê acha que eu sou louca / Mas tudo vai se encaixar / Tô aproveitando cada segundo / Antes que isso aqui vire uma tragédia / E não adianta nem me procurar / Em outros timbres, outros risos / Eu estava aqui o tempo todo / Só você não viu / E não adianta nem me procurar / Em outros timbres, outros risos / Eu estava aqui o tempo todo / Só você não viu / Você tá sempre indo e vindo, tudo bem / Dessa vez eu já vesti minha armadura / E mesmo que nada funcione / Eu estarei de pé, de queixo erguido / Depois você me vê vermelha e acha graça / Mas eu não ficaria bem na sua estante / Tô aproveitando cada segundo / Antes que isso aqui vire uma tragédia / E não adianta nem me procurar / Em outros timbres, outros risos / Eu estava aqui o tempo todo / Só você não viu / E não adianta nem me procurar / Em outros timbres, outros risos / Eu estava aqui o tempo todo / Só você não viu / Só por hoje não quero mais te ver / Só por hoje não vou tomar minha dose de você / Cansei de chorar feridas que não se fecham, não se curam / E essa abstinência uma hora vai passar.

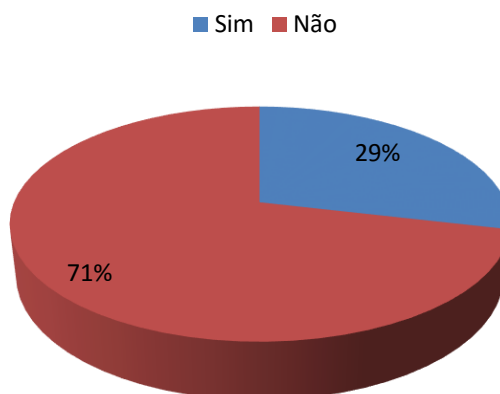
O GEMUA anteriormente transcrito ilustra uma amostra do *corpus* que representa o que estamos tratando por fala cantada, especificamente, um exemplar cuja fala é integralmente musicada, no caso, um clipe de uma música de rock da cantora brasileira Pitty. À medida que a narração do GEMUA vai sendo falada musicalmente no aspecto linguístico (além do sonoro também), os personagens envolvidos na história falada musicalmente agem sincronizando as palavras às ações. Tal GEMUA é constituído integralmente (no que diz respeito ao uso da fala) de uma história a qual é narrada por meio da fala cantada, além do uso

de outros códigos multimodais que entram no processo de produção de efeitos de sentido variados inerentes ao clipe musical, incluindo a percepção sonora.

Ressaltamos que, embora a fala cantada inclua a sonoridade subjacente a esse subtipo de fala, de acordo com o que estamos discutindo, observamos uma distinção entre música e fala cantada. Nesta, o foco multimodal é a fala em si incorporada da musicalidade/melodia e, por conta do propósito comunicativo, precisa da sonoridade musical para existir; naquela a música precisa somente da sonoridade para se tornar música, independentemente do uso do aspecto linguístico, isto é, o foco é a sonoridade trabalhada, por isso a fala cantada está sendo discutida nesta seção, e não na seguinte, que discute os aspectos sonoros.

No que concerne ao uso da escrita, o outro código multimodal englobado pelos aspectos linguísticos, os dados revelam que este recurso composicional é menos utilizado que a fala, é quase inversamente proporcional, de acordo com o gráfico a seguir:

Gráfico 02 - Uso da escrita



Fonte: Elaboração própria.

Como podemos apreender do gráfico, a frequência de uso da escrita se dá em 29% dos GEMUA do *corpus*, que equivale a 43 amostras do total de 150. Os outros 107 que perfazem 71% não lançam mão deste traço código multimodal. Além dessas constativas informações, é importante que ressaltamos que o gráfico mostra a incidência da escolha da escrita por parte dos produtores dos GEMUA sem mostrar, contudo, a intensidade com que tal código é usado. Diferentemente do que acontece com a fala, que, além da frequência de uso ser maior que o dobro, quando comparada à escrita, o uso é intenso, ou seja, tal código é usado de modo intenso, perpassando boa parte do texto engendrado pelos GEMUA que a utilizam, já com a

escrita é diferente, pois, além de a frequência de uso ser menor que a fala, a utilização dela é modesta, não tendo tanta participação na produção de sentidos.

O que podemos inferir desta constatação é que a escrita é um código multimodal de baixa potencialidade de uso nos GEMUA, tendo seu uso restrito a funções específicas com tendências a participações curtas e pontuais. Entre os potenciais usos da escrita, apontamos cinco possibilidades, a saber: *introdução, reiteração de ideias, conclusão, contextuais (de enredo) e orientação*.

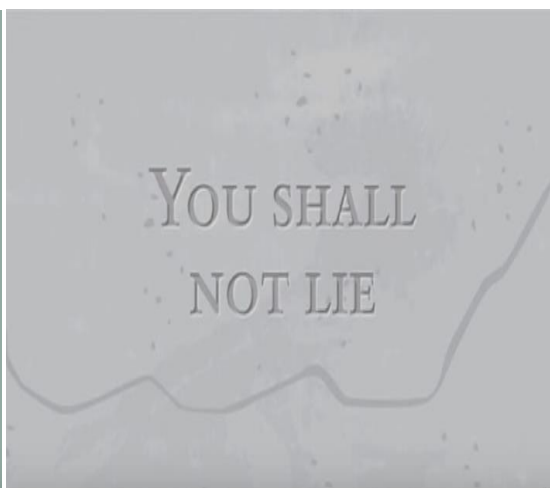
A escrita de *introdução*, por assim dizer, é aquela em que este código é acionado seja para iniciar o GEMUA, apresentando-o aos interlocutores diretamente, já no início, o título, as informações de produção, direção, dublagem de vozes (quando tem) seja para introduzir o enredo/tema a ser desenvolvido. No primeiro caso, a figura 02 da amostra **G038** ilustra a apresentação do GEMUA *O senhor cara legal*, apresentando a imagem do personagem protagonista e informações prévias sobre o tema vindouro:

Figura 02 – Abertura de GEMUA



Fonte:
https://www.youtube.com/watch?v=IKLzR_Eu5vk. Acesso em 05/04/15.

Figura 03 – Mandamento



Fonte:
https://www.youtube.com/watch?v=IKLzR_Eu5vk. Acesso em 05/04/15.

Na figura 02, podemos perceber a escrita de *introdução* abrindo o GEMUA com as informações de quem está promovendo o texto, bem como iniciando o diálogo com o interlocutor, fazendo uma pergunta direta, qual seja: *Are you good person?* (Você é uma boa pessoa?) e adiantando o tema a ser discutido, quando traz a informação verbal *featuring Mr.*

Nice Guy (Caracterizando o Senhor Cara Legal). A figura 03, por sua vez, ilustra um exemplo da escrita como *reiteração de ideias*, pois, à medida que o enunciador do GEMUA em questão vai esmiuçando o perfil do personagem-protagonista, ele evoca alguns dos 10 mandamentos bíblicos e, ao proferir, a mensagem verbal aparece para reiterar o que acabara de ser dito, enfatizando a informação transmitida. No caso, *you shall not lie* (Não trairás), reforçando a mensagem que o enunciador constrói para os interlocutores é que muitas pessoas pecam sem perceber que muitas atitudes corriqueiras são pecaminosas, pois não interpretam corretamente as próprias ações. Tal ênfase mostra a importância de se reiterar a ideia de evitar o pecado.

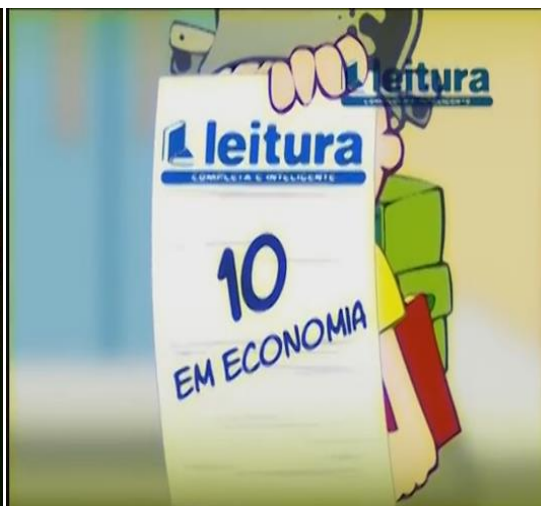
Ainda sobre o uso da escrita como *reiteração de ideias*, o GEMUA **G075** também tem algumas passagens que servem como representação adicional desse uso da escrita, como podemos notar a seguir:

Figura 04 – Ônibus



Fonte:
https://www.youtube.com/watch?v=IKLzR_Eu5vk. Acesso em 05/04/15.

Figura 05 – Propaganda



Fonte:
https://www.youtube.com/watch?v=IKLzR_Eu5vk. Acesso em 05/04/15.

Nas figuras 04 e 05, há o nome dos produtores do gênero, que é uma conhecida livraria brasileira. Tal identificação fica estampada no canto superior direito durante toda a exibição do texto. Ressaltamos também que a figura 04 destaca o nome da livraria no anúncio da parte traseira do ônibus escolar, ou seja, o enunciador organiza o texto de modo a propagar o nome da empresa dentro do contexto de personagens estudantes em época escolar, chamando a atenção, portanto, tanto dos adultos que têm interesse financeiro em ver os descontos, quanto

das crianças por conta da maneira como o enunciador elaborou o GEMUA, de forma lúdica. Por meio da referência linguística verbal, ambos os públicos tendem a se lembrar quando o assunto for sobre o retorno das atividades letivas ou volta às aulas.

A figura 05 expõe a expressão *10 em economia* em alusão à nota máxima atribuída em provas e trabalhos escolares, instaurando, com isso, uma metáfora própria do contexto escolar, qual seja comparar a capacidade de a livraria oferecer bons descontos e boas condições de compra e venda aos melhores alunos que tiram nota 10 em seus estudos. A frase em destaque na figura 04 reitera a ideia de que a livraria Leitura é o melhor lugar para se efetuar as compras de material escolar. A figura 06, por seu turno, também contribui para a reiteração da ideia de promover economia nas compras ao propagar que os valores podem ser parcelados em *até 6X sem juros no cartão*.

Figura 06 – Encerramento



Fonte:

https://www.youtube.com/watch?v=IKLzR_Eu5vk. Acesso em 05/04/15.

A figura 06 também representa um exemplo de outro uso da escrita: a *conclusão*. Finalizando as informações do GEMUA, o enunciador conclui o anúncio enfatizando o nome da livraria *Leitura*, o slogan da marca, a saber: *completa e inteligente*, bem como um importante aviso sobre a forma de pagamento o qual já comentamos anteriormente. Ressaltamos que o uso da escrita como conclusão acontece, na maioria dos GEMUA que lança mão do código multimodal *escrita*, de modo bastante simplificado, pois o término desses gêneros é sinalizado pela tradicional expressão inglesa *the end* (fim). Tal uso da escrita

é, então, basicamente associado à marcação propriamente dita do fim do enredo/tema do GEMUA ou à última reiteração de ideias, como no caso da figura 06.

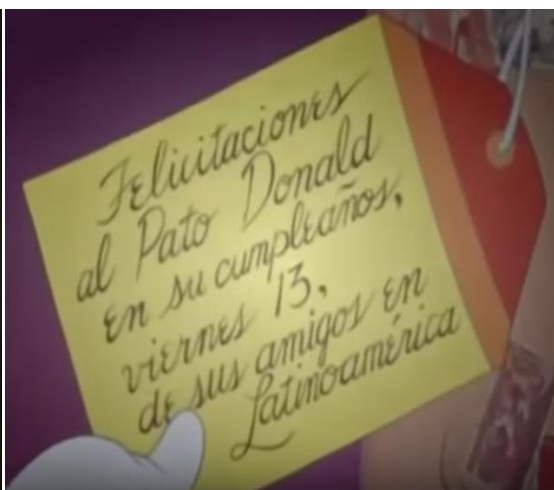
Outro uso da escrita revelado pelos dados é a de *contextualização* do enredo/tema. Estamos considerando a escrita como contextualização nos casos em que tal código multimodal representa um momento fundamental dentro da estrutura narrativa, ocasião em que a participação que envolve a escrita está diretamente vinculada ao enredo de uma história, atuando como ponto de partida para o desenvolvimento da história em si, não necessariamente introduzindo-a, pois a introdução das narrativas dos GEMUAs pode ser produzida utilizando-se outros códigos. A escrita, nesse caso, surge depois de muitas passagens de introdução, como ilustramos no GEMUA **G095**:

Figura 07 – Encomenda



Fonte: DVD – Você já foi à Bahia?

Figura 08 – Bilhete



Fonte: DVD – Você já foi à Bahia?

A figura 07 mostra um grande pacote com um bilhete feito em papel amarelo pendurado na parte externa. A cena que retrata a chegada do pacote não é a cena introdutória, na verdade, antes dela, alguns acontecimentos já apareceram como a rotina de alguns personagens, paisagens do local onde eles vivem, alguns traços do comportamento deles etc., além da escrita como introdução, quando o título *Você já foi à Bahia?* é exibido, ou seja, o GEMUA é apresentado aos interlocutores, começa a mostrar elementos importantes para a narração até que a chegada do pacote com o bilhete funciona como ponto fundamental do enredo.

Na figura 08, já se vê o bilhete desdobrado e sendo lido pelo personagem com a mensagem de que, naquele pacote, havia o necessário para ele fazer uma viagem à América Latina como cortesia de seus amigos em virtude do aniversário do Donald, destinatário do bilhete. A escrita atua aqui como código que desencadeou o início do enredo, o motivo pelo qual Donald teve condições de viajar para o Brasil e, neste local, viveu muitas aventuras com os amigos que o presentearam. A função da escrita nessa passagem do GEMUA foi de contextualizar o enredo que sustenta a história, qual seja uma viagem inesquecível a um lugar tido como exótico pelos enunciadores.

É a partir do texto escrito do bilhete, lido pelo personagem Pato Donald, que o enredo começa propriamente. A função da escrita, nesse caso, difere da função da escrita usada para intitular e apresentar as informações de elenco de dublagem, de produção, direção, roteiro etc. Embora a escrita já tivesse aparecido no GEMUA, ela teve outras finalidades, a de fazer começar o GEMUA, apresentar dados importantes, mas não de contextualizar narrativamente alguma ação desencadeadora de outras ou propulsora de momentos-chave na narração.

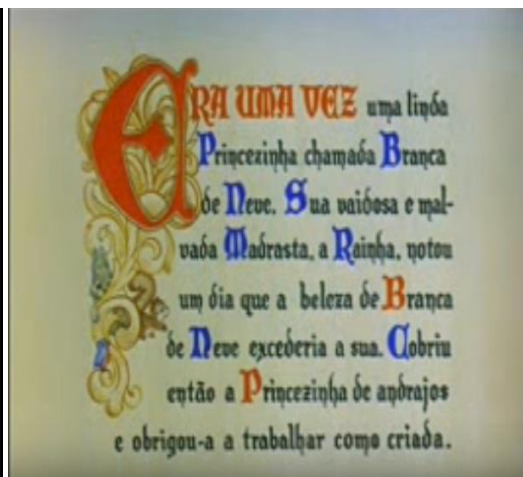
As figuras que seguem ilustram outro exemplo que também revela o uso da escrita como elemento de contextualização na narrativa do GEMUA **G091**:

Figura 09 – Livro



Fonte: DVD – Branca de Neve e os sete anões.

Figura 10 – Iluminura



Fonte: DVD – Branca de Neve e os sete anões.

As figuras 09 e 10 são flagrantes de passagens do GEMUA *Branca de Neve e os sete anões* e ilustram outro exemplo de uso da escrita como *contextualização*, dessa vez seguida logo de imediato da escrita como *introdução*. A figura 09 mostra a capa de um livro com o

título da história, e a figura 10 ilustra a primeira página do mesmo livro, já com a escrita atuando como *contextualização*, pois o enredo se inicia já a partir do surgimento da escrita do livro. Ressaltamos, com isso, que os usos da escrita não se excluem mutuamente, na verdade, eles podem coexistir quase sempre, assim como acontece com o código multimodal fala.

A escrita como contextualização pode acontecer mais de uma vez no mesmo GEMUA, sempre que ela representar um acontecimento importante para a história, seja para desencadear o enredo, seja para marcar mudanças na estrutura da narrativa e na vida dos personagens. De um modo geral, este uso da escrita vem suportado em correspondências, tais como carta, bilhete, verso de cartão-postal ou gêneros afins e, diferente da escrita, usada como *orientação* que pode vir em vários suportes, como é mostrado no GEMUA a seguir:

Figura 11 – Aviso



Fonte: DVD – Deu a louca na Chapeuzinho 1.

Figura 12 – Placa



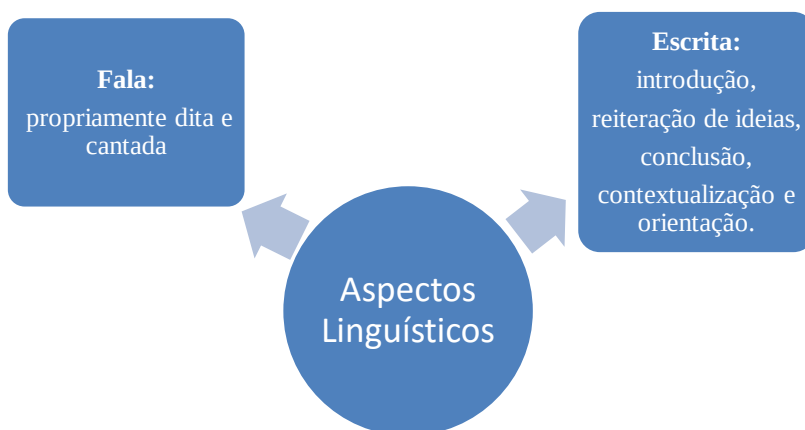
Fonte: DVD – Deu a louca na Chapeuzinho 1.

Do GEMUA **G30**, recortamos dois exemplos em que se pode notar a escrita sendo usada como orientação entre os personagens/envolvidos na história/tema se refere especificamente a orientações geográficas (indicações de lugares, mapas, placas e fachadas de estabelecimentos, letreiros comerciais etc.) e temporais (inscrições em relógios, calendários, agendas etc.). A escrita com a função de orientação age como marcadora de lugar e de tempo dentro do GEMUA, sinalizando para os atores envolvidos no texto e, de certa maneira, para os interlocutores, pois contribuem para a compreensão do texto multimodal.

As figuras 11 e 12 ilustram o uso da escrita como orientação, no caso, dão sinalizações aos personagens de *Deu a louca na Chapeuzinho 1* quando se perdem na floresta e tentam buscar o caminho de casa em meio às investigações empreendidas pelo grupo de amigos. Na placa *recipes stolen!* (receitas roubadas), exposta na figura 11, e em *snack shack* (lanchonete) e *out of business* (fora dos negócios), retratadas na figura 12, vemos a ala comercial da floresta, uma referência de lugar para os personagens. Além disso, há de se ressaltar que o fato de os estabelecimentos estarem de portas fechadas também suscita interpretações significativas para os personagens, que, como dissemos, estão empreendendo uma investigação.

Nesta seção, pudemos perceber que o aspecto linguístico é uma das potenciais estratégias de composição dos GEMUAs. Nele podemos bifurcar duas possibilidades de códigos multimodais: a *fala* e a *escrita*. A *fala*, recurso mais usado que a escrita, apresenta dois usos: a *fala propriamente dita* e a *fala cantada*. Já a *escrita*, com menor frequência de uso, pode apresentar cinco nuances de atuação, são elas: *introdução*, *reiteração de ideias*, *conclusão*, *contextualização* e *orientação*. Esquemáticamente, teríamos a seguinte organização:

Esquema 01 – Aspectos linguísticos



Fonte: Elaboração própria.

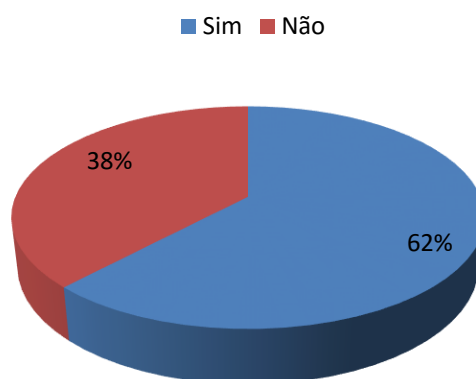
Lembramos que a nossa concepção de composição dos GEMUA é necessariamente associada ao múltiplo uso de códigos multimodais. A organização deste capítulo em aspectos discretizados e isolados uns dos outros é tão somente didática e tem a finalidade de mostrar os resultados comentando cada um dos aspectos em suas peculiaridades na produção de efeitos de sentido nos GEMUA. A seção seguinte aborda o estudo dos aspectos sonoros e como a sonoridade é explorada na composição dos gêneros multimodais animados.

6.2 Aspectos sonoros

O que estamos denominando por *aspectos sonoros* é o conjunto de códigos multimodais que correspondem às sonoridades não-verbais nos GEMUA. Englobamos nesse campo tudo o que diz respeito à produção de algum tipo de som. De acordo com a função que tais sonoridades revelaram ao analisarmos os fichamentos, quando do estudo da produção de sentidos nos GEMUA, podemos perceber três comportamentos distintos: a união de sons e ritmos harmônica e melódica que atua como *música*, as sonoridades que agem como *efeitos sonoros* para agregar sentido a ações diversas e certos sons que se incorporam aos aspectos linguísticos para criar nuances semânticas variadas: os *elementos supra-segmentais*.

Sobre *música*, partimos do princípio de que ela é a consequência de uma reunião organizada de sons e ritmos distintos com a finalidade de culminar num som específico, melódico e harmonioso entre si. Estamos considerando nesse escopo todo tipo ou estilo de música (clássica, gospel, popular regional etc.) produzida por instrumentos e/ou vozes. A análise dos fichamentos permitiu que percebêssemos que a participação deste aspecto sonoro pode se dá parcial ou integralmente, de acordo com a duração da música proporcionalmente à duração de exibição do GEMUA. O uso deste código multimodal apresenta a seguinte configuração de frequência:

Gráfico 03 - Uso da música

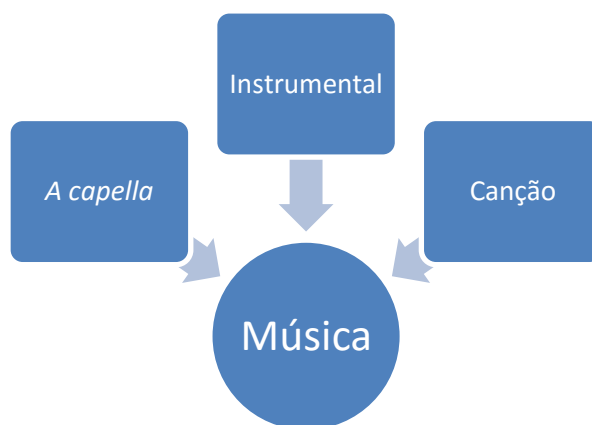


Fonte: Elaboração própria.

Das 150 amostras pertencentes ao *corpus*, 93 lançam mão da música como elemento composicional, perfazendo a maioria dos GEMUA com 62% contra 38% que não a utiliza em

suas composições, num total de 57 amostras. Ressaltamos que, mesmo que o código multimodal *música* apresente uma margem significativa de uso nos GEMUA, tal código não se apresenta com o mesmo formato estrutural. Quando os GEMUA a utilizam em suas composições, usam-na nas diferentes configurações estruturais com que a música pode ser produzida. Em alguns destes gêneros, a música é produzida somente por vozes, conhecida popularmente como músicas *a capella* (18 casos), em outros, ela é feita somente com o uso de instrumentos, *música instrumental* (13 situações) e há aqueles ainda em que se percebe a conjunção de vozes e instrumentos, chamada também de *canção* (62 exemplares) na engrenagem estrutural da música. Esquemáticamente, é assim que o código música se apresenta nas análises:

Esquema 02 – Elementos da música



Fonte: Elaboração própria.

A escolha de como a música irá se mesclar aos outros traços multimodais no GEMUA se dá em virtude das decisões tomadas pelos produtores dos gêneros e suas finalidades discursivas subjacentes, haja vista estarmos tratando de um sujeito bakhtiniano, enquanto produtor destes gêneros, portanto, cômico de suas escolhas das estratégias textual-discursivas a serem usadas na composição destes gêneros. Como dissemos anteriormente, o código *música* pode perpassar toda a duração do GEMUA (independente se a mesma música, o mesmo estilo ou o mesmo efeito de sentido gerado) ou pode, ainda, ser usada em parte dele (também independente em relação ao escopo que dissemos anteriormente). Além disso, o modo como ela é apresentada, isto é, o foco atribuído à música também é dependente das escolhas discursivas dos produtores/enunciadores deste tipo de gênero.

Há GEMUA em que a música é usada concomitantemente com o uso da fala e outros, por seu turno, usam somente a música, sem o acionamento do código *fala*. Nos GEMUA em que ocorre a concomitância da fala e da música, ou seja, a história/temática envolve

cenas/passagens em que há fala e música atuando juntas, em que esta acompanha aquela, de forma paralela às ações, inclusive. Nesses casos, ela vem apresentada com o volume acústico mais baixo que a fala, evidentemente, para evitar competição de inteligibilidade do que está sendo dito, ela, então, acompanha os outros códigos multimodais. A altura do som da música no GEMUA, obviamente, precisa ser mais baixa que a fala, por questões de manutenção da compreensão do que está sendo falado. A música, nesses moldes, portanto, serve à fala, acompanhando-a para acrescentar sentidos, tem participação mais modesta do que a da fala, comparando a duração temporal de ambas.

Ressaltamos que, em alguns casos específicos, nos GEMUAs de anúncios publicitários, por exemplo, ocorre alternância de volumes de som da música, dando espaço à inserção de *jingles* (gênero discursivo de curta duração, musical e repetitivo) com isso, é comum que a altura do som da música seja alternando entre baixo, acompanhando a fala, e alto, realçando algo importante que já vinha sendo dito, como estratégia de reiteração de ideias. Com essa função de *fundo musical*, a música tanto pode criar um clima cômico, divertido, leve etc. quanto pode gerar um clima trágico, dramático e de suspense, dentre outros, ou, ainda, um misto dessas ambientações sonoras.

Para ilustrar um exemplo do uso da música como acompanhamento da fala, recortamos uma passagem do GEMUA **G104** o qual passamos a discutir:

Figura 13 – Ariel



Fonte: DVD – A Pequena Sereia.

Figura 14 – Festa



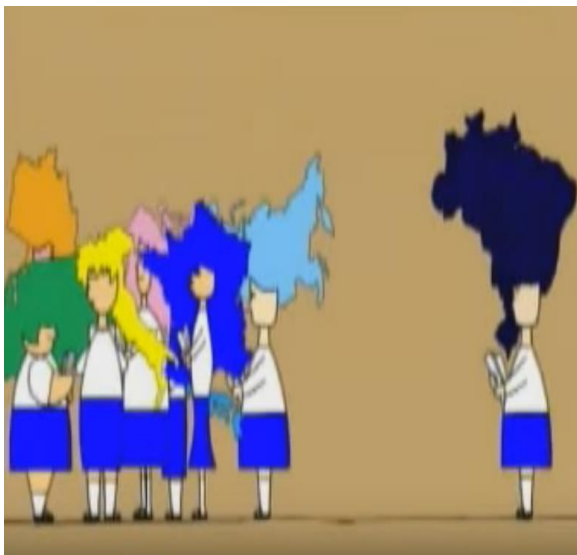
Fonte: DVD – A Pequena Sereia.

No GEMUA *A Pequena Sereia*, muitas passagens das falas dos personagens são acompanhadas por uma trilha sonora, dando musicalidade às falas. A figura 13 mostra dois personagens centrais da trama, *Ariel* e *Sebastian*, conversando normalmente, ou seja, o produtor deste texto usa a fala para mediar a comunicação entre os enunciadores citados. Já na figura 14, vemos vários personagens dançando; ao acompanhar a fala de *Sebastian*, eles dançam a música que entoa a fala do caranguejo-falante, a melodia musical acompanha o discurso do personagem ao explicar seu ponto de vista a respeito da vida no fundo do mar, local onde acontece a narrativa. Destacamos que a música é usada para potencializar os objetivos inerentes às falas, envolvendo os interlocutores no jogo pragmático de linguagem multimodal.

A arquitetura dos GEMUA e, conseqüentemente, todos os constituintes multimodais envolvidos e escolhidos pelos produtores destes gêneros, pode dar papel de destaque, de coadjuvante ou de mera figuração à música no texto. No caso citado no parágrafo anterior, a música fica a serviço da fala, figurando como subsídio adicional para a construção dos efeitos desejados pelo enunciador, mas existe também a circunstância de a música ter maior destaque, especialmente, quando os produtores almejam criar uma atmosfera diferenciada, pois recai sobre a música a responsabilidade maior que na situação anterior, pois ela não é apenas um subsídio a mais para a construção de sentidos, ela passa a ser um dos principais sustentáculos da geração de sentidos, já que precisa servir de elo entre os outros elementos multimodais, papel ocupado pela fala, quando esta existe.

A música, quando acionada na construção dos GEMUA sem que haja a presença do código *fala*, tende a tecer construções semânticas por si, acrescentando significados ao texto, sendo, pois, usada para incrementar sentidos. Nesses casos, a música não serve à fala, e, sim, a música serve ao GEMUA inteiro, a todas as engrenagens multimodais usadas na arquitetura do texto. A finalidade sócio-comunicativa do uso da música sem a fala é construída juntamente com os demais códigos e ganha ênfase ao produzir os efeitos de sentido almejados em virtude de a comunicação do enunciador/personagem ser enfatizada por um código de dupla função, que é informar e impressionar pelo modo escolhido para isso, no caso a música. Um exemplo do *corpus* que retrata isso é a amostra **G048**, *Imagine uma menina com cabelos de Brasil*, que aborda a questão política da globalização e o preconceito que os países subdesenvolvidos sofrem em relação aos mais ricos e bem desenvolvidos no cenário internacional:

Figura 15 – Meninas-nações



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=QElvf7yOLYU>. Acesso em 05/04/15.

Figura 16 – Brasil



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=QElvf7yOLYU>. Acesso em 05/04/15.

Para isso, o enunciador lança mão de personagens crianças cujo cabelo representa o mapa de vários países, como mostra a figura 15. Na referida imagem, é retratada uma das várias vezes em que o Brasil, personificado pela garota de cabelo roxo com formato do mapa geográfico brasileiro, fica isolado das nações ricas, animicamente representadas também por crianças cujo cabelo tem a forma das nações as quais representam. Há dois blocos separados, um com várias crianças e outro com a protagonista sozinha, numa metáfora visual explícita da situação dos blocos econômicos ricos que não mantêm alianças com nações que eles julgam improdutivas, evitando-as.

A imagem 16, por sua vez, mostra uma das tentativas encontradas pela criança de consertar o que julga ser o motivo das risadas debochadas e do desrespeito das colegas: o cabelo. A protagonista usa diversos artifícios para modificar o cabelo com formato do Brasil. Na imagem 16, vemos a menina usando uma espada de *laser* tamanho o desespero de não ter amigos na escola, de deixar de ser vítima do descaso. Todas as tentativas dela são exitosas apenas por um curtíssimo espaço de tempo, voltando o cabelo ao formato original, cujo jeito genuíno ela não quer aceitar. As tentativas da garota aparentemente são engraçadas, pois retratam métodos esdrúxulos para se atingir o objetivo dela, contudo, mascaram a dramaticidade fortalecida pelo alteamento do som musical da canção que serve de trilha

sonora, cujas exhibições desconstroem o riso disfarçando a dor, pois a música indica aos interlocutores a temática que subjaz a narrativa metafórica das crianças-nações.

A canção *Imagine*, internacionalmente conhecida na voz de John Lennon¹¹³, que também a compôs, é evocada como importante elemento composicional neste GEMUA haja vista ser uma estratégia de produção de sentidos, pois, a canção é trazida aos poucos, mesclando-se à história das crianças-países sempre quando o produtor do GEMUA almeja potencializar a finalidade do texto: sensibilizar àqueles que assistem ao GEMUA a entrarem em sintonia com a personagem principal e se envolver no que diz respeito à compreensão de que a paz é a solução dos grandes problemas que afligem o mundo.

Podemos analisar a partir da letra da canção *Imagine*, traduzida no parágrafo que segue, a mensagem construída pelo produtor do GEMUA em questão ao evocar a aliança com a referida canção de modo patente, pois, quando esta é usada sobreposta às cenas, alicerça o propósito do enunciador qual seja provocar uma reflexão social:

Imagine que não há paraíso / É fácil se você tentar / Nenhum inferno abaixo de nós / Acima de nós apenas o céu / Imagine todas as pessoas / Vivendo para o hoje / Imagine não existir países / Não é difícil de fazer / Nada pelo que matar ou morrer / E nenhuma religião também / Imagine todas as pessoas / Vivendo a vida em paz / Você pode dizer / Que sou um sonhador / Mas não sou o único / Tenho a esperança de que um dia / Você se juntará a nós / E o mundo será como um só / Imagine não existir posses / Me pergunto se você consegue / Sem necessidade de ganância ou fome / Uma irmandade do Homem / Imagine todas as pessoas / Compartilhando todo o mundo / Você pode dizer / Que sou um sonhador / Mas não sou o único / Tenho a esperança de que um dia / Você se juntará a nós / E o mundo viverá como um só.

Na tradução anteriormente mostrada, percebemos que o autor da canção faz um convite à reflexão social e humanista, convidando os interlocutores a dialogarem com ele a respeito dos mesmos ideais de disseminar a paz e a igualdade entre os homens, isto é, ele afirma que é possível mudar a realidade, desde que as pessoas se unam em prol do mesmo objetivo comum. Se compararmos a letra desta canção com a história/tema abordada no GEMUA, é

¹¹³ Letra original da música (versão em língua inglesa) *Imagine: Imagine there's no heaven / It's easy if you try / No hell below us / Above us only sky / Imagine all the people / Living for today / Imagine there's no countries / It isn't hard to do / Nothing to kill or die for / And no religion too / Imagine all the people / Living life in peace / You may say / I'm a dreamer / But I'm not the only one / I hope some day / You'll join us / And the world will be as one / Imagine no possessions / I wonder if you can / No need for greed or hunger / A brotherhood of man / Imagine all the people / Sharing all the world / You may say / I'm a dreamer / But I'm not the only one / I hope some day / You'll join us / And the world will live as one.*

possível identificarmos sentidos muito similares, pois a canção não é acionada aleatoriamente, ela tem uma função intertextual importante que é referendar o que vem sendo construído ao longo da história/temática.

Outro comportamento das sonoridades nos GEMUAs é o que estamos nomeando por *efeitos sonoros* que dizem respeito àqueles efeitos de som que servem para registrar sonoramente ações diversas e, nesse registro sonoro, agregam valores semânticos às ações que se referem, as quais podem ser ações físicas realizadas pelos personagens, tais como passos e estalar de dedos, sons ambientais da história, tais como barulho de chuva, de ventania, de cantos de pássaros, de sons onomatopaicos em geral, como toques de telefone, sons de equipamentos elétricos e eletrônicos em funcionamento, motores de automóveis etc.

Tal manifestação de som nos GEMUA é unânime e está presente em todas as amostras perfazendo um total de 100%. Com isso, podemos afirmar que não existem GEMUA sem sonoridade. Eles podem ser mudos, no sentido de não ter falas, mesmo assim, apresentam algum tipo de sonoridade que o compõe, ou seja, os dados apontam para a afirmação de que não há GEMUA sem algum tipo de efeito sonoro. As duas possibilidades de uso dos efeitos sonoros são em relação à concomitância ou não com outros aspectos sonoros. Com isso, a análise dos fichamentos nos possibilita dizer que os GEMUA usam os efeitos sonoros exclusivamente (em relação aos aspectos sonoros) ou em coexistência com outros elementos sonoros. Em relação ao primeiro caso, analisemos o GEMUA **G001**:

Figura 17 – Sono



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=EFtpjigvumQ>. Acesso em 05/04/15.

Figura 18 – Pancada



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=EFtpjigvumQ>. Acesso em 05/04/15.

A amostra do *corpus* **G001**, *Cat Man Do*, retrata um exemplo de GEMUA que utiliza os efeitos sonoros sem a simultaneidade de outro aspecto sonoro (ou seja, sem a presença de música ou de elementos supra-segmentais). Tal GEMUA mostra a relação doméstica de um gato e um homem, quando o felino tenta acordar seu dono para que este o alimente. Durante a narrativa que se passa basicamente em um quarto, especialmente na cama do homem, que dorme um sono pesado, isso é marcado no texto por meio de efeitos sonoros de *ronco*. O bichinho de estimação tenta acordá-lo por miados e por toques com as patinhas sutis, como se nota na figura 17, cujas unhas se prendem no manto que cobre seu dono. Tanto os miados quanto os passos e os toques do gato são registrados sonoramente por efeitos que correspondem a tais ações.

O tom humorístico do texto reside ainda na quebra de expectativa do interlocutor ao ver a atitude do gato, pois este, percebendo que as tentativas de acordar o dono eram inúteis, pega um cassetete, como se vê na figura 18, e o lança com força na cabeça do dono, provocando um som e uma pancada forte. Além disso, o rapaz, já acordado e espantado com o inesperado golpe, emite um grito de dor, outro efeito sonoro que colabora significativamente para a compreensão dos efeitos de sentido engendrados pelo enunciador. Um efeito sonoro provoca a ruptura que outros efeitos de som que vinha construindo a imagem de um gato indefeso; com a atitude abrupta, a mudança de construção da imagem do gato se modifica, agora ele não é mais visto como indefeso, e, sim, como esperto e capaz de resolver seu problema.

A narratividade do GEMUA se constitui em parte significativa pelo acionamento dos efeitos sonoros que contam o enredo deste texto. O desenrolar das ações do gato e o do homem são compostos basicamente pelos efeitos de som que imitam sons reais simulando o que seria escutado na realidade, ou seja, a análise dos dados nos permite inferir que os códigos multimodais englobados pelos aspectos sonoros têm potencial acarretamento semântico de contribuir para a simulação da vida real por meio dos efeitos sonoros bem mais que nos outros códigos, considerando os aspectos sonoros somente, haja vista ser este o código de frequência total em todas as amostras estudadas.

No GEMUA a seguir, trazemos mais uma ilustração do *corpus*, dessa vez, representando a exemplificação do uso dos efeitos sonoros simultâneo a outros códigos dos aspectos sonoros, quer seja a música quer sejam os elementos supra-segmentais:

Figura 19 – Agulhas



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=n5ErZW2x1wc>. Acesso em 05/04/15.

Figura 20 – Tecido



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=n5ErZW2x1wc>. Acesso em 05/04/15.

O GEMUA **G020** anteriormente mostrado em dois recortes específicos, figuras 19 e 20, ilustram a temática da obsessão da única personagem envolvida na ação repetitiva de tricotar. Os efeitos sonoros são vários: pegadas dela na terra rochosa, sons da batida da cadeira no chão, barulhos da natureza, especialmente do vento, sons da manipulação da tesoura e das agulhas de tricô. Este último referente tem crucial importância, pois é a repetição amiúde da manipulação das agulhas de tricô que sustenta o tema-título *Comportamentos Obsessivos*. Os efeitos sonoros das agulhas tilintando e tecendo a longa peça de tricô são acompanhados por uma trilha sonora instrumental que subjaz à velocidade e o frenesi da artesã.

A figura 19 retrata a principal ação da mulher que não para de produzir o artesanato na matéria de tecido de tricô, o efeito sonoro das agulhas de tricô sendo utilizadas num ritmo veloz cadencia a obsessão dela em tecer. A trilha sonora que acompanha tais efeitos sonoros é instrumental e denota a passagem do tempo que parece não ser percebida pela personagem. Não somente a noção do tempo, como a noção do perigo ao tecer tal peça na beira de um penhasco. Na figura 20, é mostrado o momento em que, de tão longa e pesada que está a peça, a mulher não consegue mais ter o controle do que está criando. Os efeitos sonoros usados para representar o barulho da ação do vento na pesada e comprida peça servem para ampliar o perigo que a personagem corre ao perder o controle de sua ação.

A ação conjunta dos efeitos sonoros e da música instrumental atua de modo referencial na compreensão do texto, porque o interlocutor é induzido a fazer inferências do mundo

ficcional construído pelo GEMUA tomando por base o mundo real e os sons que são passíveis de servirem de correspondência. Com isso, os interlocutores creditam coerência naquilo que veem em virtude de eles verem que situações proximais também ocorrem no mundo real. O par de códigos *efeitos sonoros* e *música* favorece e amplifica a geração de sentidos produzida pelo enunciador. A análise dos fichamentos sustenta a nossa afirmativa de que os aspectos sonoros contribuem significativamente na geração de sentidos que embasam a animação nos GEMUAs, independentemente se os efeitos sonoros vêm sozinhos ou não no que diz respeito aos códigos englobados nos aspectos sonoros.

No outro tipo de comportamento dos sons dentro da constituição dos GEMUA designamos por *elementos supra-segmentais* em alusão aos elementos prosódicos da fala, no escopo de estudos da Fonologia de uma língua, que tratam de sons emitidos pelos enunciadores que são significativos na enunciação verbal, isto é, dos contornos entonacionais, do tom de voz, do ritmo, da velocidade, da altura da voz, dos alongamentos vocais etc. quando os enunciadores fazem uso da fala/da oralidade no tocante aos aspectos linguísticos. Alguns, inclusive, têm valor gramatical.

Como estamos numa seara fronteiriça com os aspectos linguísticos, especificamente do código *fala*, recorreremos aos mesmos dados de porcentagem do uso da fala, por uma razão óbvia: só podemos discutir elementos supra-segmentais a partir da fala, já que tais elementos são potencialmente os que *modificam* a fala, interferindo semanticamente na projeção de sentidos atrelada à fala. Com isso, relembremos o que dissemos na seção anterior: dos 150 GEMUAs constituintes do *corpus*, 119 deles lançam mão do recurso multimodal *fala*, representando 79%, em detrimento de 31 amostras que não utilizam tal recurso, o que perfaz 21% do total.

Ressaltamos que a frequência acima citada, embora seja importante como ponto de partida para analisarmos como os elementos supra-segmentais atuam nos GEMUAs, não indica necessariamente que cada uso da fala tenha sido eivado de nuances diferentes das nuances instauradas da fala humana. Na verdade, os elementos supra-segmentais atuam nas falas dos GEMUAs independente se a *fala propriamente dita* ou a *fala cantada*, contudo, no caso da *fala cantada*, é acentuado o uso desses elementos, já que a fala vem acrescentada da musicalidade que parece atrair e explorar os elementos supra-segmentais. Partindo da peculiaridade citada, usamos como exemplo de análise o GEMUA **G088**, cuja transcrição segue:

Nosso encontro aconteceu como eu imaginava / Você não me reconheceu, mas fingiu que não era nada / Eu sei que alguma coisa minha, em você ficou guardada / Como num filme mudo antes da invenção das palavras / Afinei os meus ouvidos pra escutar suas chamadas / Sinais do corpo eu sei ler / Nas nossas conversas demoradas / Mas há dias em que nada faz sentido / E os sinais que me ligam ao mundo se desligam / Eu sei que uma rede invisível irá me salvar / O impossível me espera do lado de lá / Eu salto pro alto, eu vou em frente / De volta pro presente / Sozinho no escuro nesse túnel do tempo / Sigo o sinal que me liga à corrente dos sentimentos / Onde se encontra a chave que me devolverá / O sentido das palavras ou uma imagem familiar / Mas há dias em que nada faz sentido / E os sinais que me ligam ao mundo se desligam / Eu sei que uma rede invisível irá me salvar / O impossível me espera do lado de lá / Eu salto pro alto, eu vou em frente / De volta pro presente.

O referido GEMUA, *Túnel do Tempo*, é um clipe da música homônima do cantor Frejat. A canção retratada no GEMUA basicamente narra o episódio em que um homem e seu cãozinho de estimação se perdem um do outro, e o cachorro é preso num canil. Por vários desencontros e mal-entendidos, eles demoram a ficar juntos novamente, até que os dois se encontram, tendo o cachorro, inclusive, encontrado uma parceira. A canção mostra a dor da saudade de ambos os amigos, humano e animal. A figura 21, a seguir representada, ilustra a canção chegando ao local onde o cão se encontra, triste com o desencontro. O texto é intitulado de *Túnel do Tempo*, porque o enunciador evoca as memórias afetivas, como mostramos na figura 22, no parágrafo que segue, para se lembrar dos bons momentos vividos com o animal de estimação, desde quando este era apenas um filhote.

Figura 21 – Notas musicais



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S00eL27UZGg>. Acesso em 05/04/15.

Figura 22 – Violão



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S00eL27UZGg>. Acesso em 05/04/15.

Os elementos supra-segmentais são utilizados na música como meios de se construir a melodia que embala a canção. A melodia é instaurada pela manutenção de um padrão de alongamentos finais de sílaba, no fim da maioria das últimas palavras das frases do enunciador. Esse padrão rítmico de se manter o alongamento da última vogal, especificamente, reverbera sonoramente em um som agradável acompanhado das sonoridades das cordas do violão. A localização específica do uso de recursos supra-segmentais, ou seja, daqueles sons que estão intrinsecamente ligados às falas do enunciador, aos modos de dizer, às escolhas coadjuvantes sonoras que vêm enlaçadas às palavras, linguisticamente construídas, é apontada na descrição a seguir:

[🔊 Riscos na parede, barulhos de porta abrindo, latidos, pegadas, choro e granidos de cachorros]

🗣️ (Enunciador) *Nosso encontro aconteceu<pausa> como eu imaginava<alongamento da última sílaba>*{ 🎵 Som instrumental de violão} *Você não me reconheceu<pausa>, mas fingiu que não era nada<alongamento da última sílaba>*[🔊 Batida na porta]

Eu sei que alguma coisa minha, em você ficou guardada<alongamento da última sílaba>Como num filme mudo antes da invenção das palavras<alongamento da última sílaba>Afinei os meus ouvidos <alongamento da última sílaba>pra escutar suas chamadas<alongamento da última sílaba>Sinais do corpo eu <alteamento da primeira vogal>sei ler <prolongamento da sílaba>Nas nossas conversas demoradas [🔊 Uivo de cachorro] *<alongamento da última sílaba>Mas há dias em que nada faz sentido <alongamento da última sílaba>E os sinais que me ligam ao mundo <alongamento da última sílaba>se desligam <alongamento da última sílaba>Eu sei que uma rede invisível irá me salvar<alongamento da última sílaba>O impossível me espera do lado de lá <alongamento da última sílaba>Eu <alteamento da primeira vogal>salto pro alto, eu vou <alteamento da primeira vogal>em frente <alongamento da última sílaba, som fechado>De volta pro presente <alongamento da última sílaba, som fechado>*{ 🎵 Som instrumental de violão} *Sozinho no escuro nesse túnel do tempo <pausa> Sigo o sinal que me liga à corrente dos sentimentos <alongamento da última sílaba>Onde se encontra a chave <alongamento da última sílaba, som fechado>que me devolverá <alongamento da última sílaba>O sentido das palavras <alongamento da última sílaba><pausa>ou uma imagem familiar <alongamento da última sílaba><pausa>Mas há dias em que nada faz sentido <alongamento da última sílaba>E os sinais que me ligam ao mundo <alongamento da última sílaba><pausa>se desligam <alongamento da última sílaba><pausa>Eu sei que uma rede invisível irá me salvar*

<alongamento da última sílaba>*O impossível me espera do lado de lá* <alongamento da última sílaba>
Eu <alteamento da primeira vogal>*salto pro alto, eu vou* <alteamento da primeira vogal>*em frente* <alongamento da última sílaba, som fechado>*De volta pro presente* <alongamento da última sílaba, som fechado>{ 🎸 Som instrumental de violão } (repetição de alguns trechos da letra) [🔊 Latido de cachorro / motor de carro].

Como dissemos no capítulo de *Metodologia*, o que vem descrito entre os símbolos < > é a informação que aponta o que tem de diferente na maneira de dizer o que o enunciador diz, isto é, qual a modificação sonora usada pelo produtor do som. Ressaltamos que outros sons, efeitos sonoros, precisamente, além da música instrumental do violão, também são utilizados como elementos composicionais do GEMUA ora em estudo, no que diz respeito aos aspectos sonoros. Como se trata de um texto multimodal, evidentemente que outros códigos também pertencem à arquitetura genérica de *Túnel do Tempo*, tais como a imagem, as expressões fisionômicas, as palavras faladas etc.

Os elementos supra-segmentais atuam no **G088** desencadeando a melodia musical, porque assim planejou o produtor do clipe, mas, nos GEMUA em que não há a fala cantada e, sim, a fala propriamente dita, tais códigos sonoros contribuem significativamente também, nesses casos, na entonação e no compasso sonoro da fala, ampliando, por exemplo, as nuances de composição de prosódia e de dialeto de personagens e das falas dos enunciadores. A tendência mais forte é que os elementos supra-segmentais sejam usados em maior escala na fala propriamente dita em comparação à fala cantada, pois esta tem participação cronológica bastante inferior àquela.

Dos 79% dos GEMUA que usam o código *fala*, utilizam-na, na maior parte de exibição do texto, a fala propriamente dita, ou seja, o uso dos elementos supra-segmentais na fala propriamente dita foi apontado como a maior frequência nas análises dos fichamentos, já que, no que diz respeito à concomitância da fala (aspecto linguístico) e da música (aspecto sonoro) no mesmo GEMUA, a frequência do tempo de duração da fala propriamente dita é bem maior que a da fala cantada (com o acompanhamento musical, seja a música instrumental seja a música melodicamente produzida por padrões rítmicos de elementos supra-segmentais).

As amostras de GEMUA em que a fala cantada predomina sobre a fala propriamente dita se dá exclusivamente quando estes são clipes musicais, nos demais contextos, as passagens/cenas de falas cantadas são menores em tempo de duração. Tais dados apontam, então, para o indicativo de que os elementos supra-segmentais acionados na fala propriamente dita são traços composicionais poderosos semanticamente, já que auxiliam na simulação da fala humana, também repleta de sendas sonoras que a subjazem. Avançando na descrição dos GEMUA, a próxima seção resguarda a discussão a respeito dos aspectos proxêmicos que também têm particularidades envolvidas na produção dos efeitos de sentido, assim como o som.

6.3 Aspectos proxêmicos

Descritos os aspectos linguísticos e os aspectos sonoros da composição dos GEMUA, partimos para a análise de outra camada constituinte dos gêneros multimodais animados, desta vez numa seara de zonas de aproximação-afastamento: os *aspectos proxêmicos*. Tais aspectos se referem às relações espaciais, e os desdobramentos decorrentes disso, entre os interlocutores (aqueles que assistem aos GEMUA e aqueles que estão sendo retratados nesses gêneros) e entre os enunciadores/personagens entre si (isto é, entre os seres que estão envolvidos na narração, caso o texto seja narrativo, ou entre os enunciadores representados, se forem atores de outras sequências textuais).

A análise dos fichamentos do *corpus* nos permite afirmar que os aspectos proxêmicos são elementos obrigatórios na composição dos GEMUA já que, para construir esses gêneros, é inevitável dispô-los na relação espacial com alguém: ou o próprio interlocutor ou os outros participantes da história/tema. Nesta seção, então, partimos da premissa que é unânime o acionamento dos aspectos proxêmicos na constituição dos GEMUA, por isso, nossa análise é produzida tendo em vista como as proximidades contribuem na composição dos gêneros multimodais animados, sem discutir necessariamente as porcentagens de uso, diferentemente dos aspectos linguísticos e sonoros, trabalhados anteriormente, em que nossa análise usou dados rastreados de índices quantitativos sobre o uso ou não dos elementos relacionados à língua ou ao som, haja vista isso ser crucial para a compreensão de tais aspectos.

Estamos considerando, pois, as proximidades entre os sujeitos que fazem parte dos GEMUA e entre estes e os que os assistem. Inspirados nos estudos da Semiótica Social e no estudo analítico do *corpus* por meio dos fichamentos, observamos que os dados mostram três possibilidades de manifestação das proximidades espaciais entre os sujeitos utentes dos GEMUA: a *distância*, a *perspectiva* e o *valor informativo*. Por concordar com os estudos da Semiótica Social no que diz respeito ao tema desta seção, optamos por manter a mesma terminologia dessa área do conhecimento e o escopo de conceituação de cada um dos termos bem próximo daquilo que é sustentado pela teoria, ampliando a noção de que a zona de aproximação-afastamento é dinâmica, diferente da visão da Gramática do Design Visual, que concentra a análise das categorias na imagem estática. A dinamicidade da imagem, portanto, é o que gera o nosso interesse em investigar como as relações de proximidade são construídas com a imagem *animada*.

A primeira dessas possibilidades de acionamento das relações proximais nos GEMUAs a qual vamos discutir é o elemento *distância*, que diz respeito à aproximação ou o afastamento entre os interlocutores, precisamente entre quem assiste ao GEMUA e quem é retratado nele e entre os enunciadores do enredo/tema. Este tipo de relação proximal se apresenta em três comportamentos, quais sejam: *distância íntima*, *distância pessoal* e *distância social*. Como discutido nos capítulos de fundamentação teórica, o que distingue os tipos de distância, considerando a imagem estática, é o recorte feito visualmente em relação à exibição do enunciador: na distância íntima, o sujeito é retratado da cabeça até a altura dos ombros; na pessoal, a representação se dá da cabeça até os joelhos; e, na social, da cabeça aos pés.

Considerando a imagem dinâmica, os parâmetros de distinção entre os tipos de distância envolvem outros elementos, em que o recorte de moldura explicitado anteriormente é diluído e é mais amplo, especificamente em virtude de as imagens serem animadas, isto é, as imagens, conseqüentemente, os recortes feitos em relação à construção das distâncias, são movediços. A passagem das cenas é bastante acelerada e evoca os três tipos de distância frequentemente, já que é característica maior dos GEMUA, a simulação da vida real, cujos enunciadores têm olhares muito heterogêneos em relação ao que observam: ora eles veem algo com muita proximidade ora não. Para nós, o fato de tal característica ser eivada na construção desses gêneros é muito natural e coerente, pois, como já dissemos, os GEMUA simulam a vida real e lançam mão de múltiplas estratégias de composição para produzirem os

efeitos de sentido desejados. A vida real não é estática, é frenética, logo, já era de se esperar que o ritmo de passagem das imagens animadas fosse também acelerado.

Os parâmetros de observação elencados por nós no capítulo de metodologia não foram suficientes para marcarmos com exatidão a quantidade de cenas do *corpus* que lançam mão de um ou de outro tipo de distância. Tentar mensurar a quantidade de cenas de uma ou outra tipologia no mesmo GEMUA ou tentar apresentar um panorama de quantas vezes tais tipologias foram acionadas em todo o *corpus* se mostrou metodologicamente inviável e, principalmente, desnecessário, pois, a análise dos fichamentos aponta que nada se acrescentaria à descrição produtiva dos aspectos proxêmicos, então, concentramos atenção nas tendências apontadas pelos dados quando do uso das *distâncias*, isto é, como e em que circunstâncias o elemento *distância* e suas tipologias subjacentes contribuem na criação e na geração de sentidos dos GEMUA.

A primeira dessas distâncias, *íntima*, é escalada no elenco de elementos composicionais dos GEMUAs quando o enunciador almeja concentrar atenção em um elemento narrativo (personagem, tempo e local, especialmente), se for um GEMUA narrativo ou destaca uma informação, caso sejam GEMUAs de outro tipo, independentemente da quantidade de vezes que se fizer necessário destacar algo no gênero, a *distância íntima* se configura como a aproximação do que se deseja destacar e do interlocutor, ou seja, a cena em destaque fica bem próxima do interlocutor, sendo ampliada e tendo seus detalhes realçados, não necessariamente com foco no rosto dos enunciadores, por exemplo, mas com o foco explícito na situação que se deseja potencializar o propósito comunicativo. Tal realce pode ser o clímax da narrativa, em um cenário, em um personagem, na expressão fisionômica de alguém, em um objeto importante para a compreensão do desfecho de um conflito etc. Na amostra **G107**, ilustrada a seguir, exemplificamos o uso da *distância íntima* nos GEMUAs, no caso, mostrando o destaque de dados acontecimentos no enredo:

Figura 23 – Ameaça



Fonte: DVD – O Rei Leão 1

Figura 24 – Morte



Fonte: DVD – O Rei Leão 1

Na figura 23, observamos um momento crucial para a narrativa de *O Rei Leão 1*, em que o protagonista homônimo está em uma situação de perigo cujo antagonista tem o poder de salvá-lo ou soltá-lo propositalmente para ser pisoteado por um bando de animais. A cena é dramática e bastante significativa no enredo, por isso o enunciador ampliou-a e a trouxe para mais próximo do interlocutor, para que este tenha acesso aos olhares dos personagens e da posição em que eles se encontram. O interlocutor, com isso, vê com nitidez a vilania daquele que solta o Rei Leão. Nós, interlocutores, vemos o sujeito representado mais próximo possível do alcance visual, especificamente quando temos acesso aos detalhes do que está sendo retratado. Na imagem dinâmica, que é o caso dos GEMUA, percebemos que, para criar a atmosfera almejada pelo enunciador, este manipula a cena em relação à proximidade com quem assiste para que a dramaticidade seja instaurada.

Ainda em relação ao **G107**, na figura 24, temos a imagem em que o pequeno leão se depara com o corpo do pai, já desfalecido. O impacto dramático causado por essa descoberta trágica é realçado com o posicionamento dos personagens bem próximos um ao outro e destes em relação ao interlocutor que vê a cena de perto, como se estivesse presente no momento em que a situação acontece. Essa intimidade proximal entre os personagens é nítida e também ilustra outra dimensão da distância íntima: aquela em que os enunciadores denotam intimidade entre si, ou seja, aquela em que os personagens/enunciadores são colocados próximos uns aos outros, denotando uma relação de intimidade entre eles.

Ressaltamos que nas duas figuras, não há apenas o recorte da cabeça até os ombros, como é apregoado na teoria da Gramática do Design Visual. O não-cumprimento dessa regra em gêneros multimodais animados se dá em virtude de a intimidade entre os interlocutores ser instaurada com o realce da cena propriamente, ou seja, a proximidade ocorre não pela regra cabeça até ombros, por assim dizer, mas porque a cena foi trazida mais para frente diante do clima que se quis construir. As cenas do GEMUA vinham sendo retratadas em um formato e passaram, nas figuras trazidas, a outro, exatamente como estratégia de produção do efeito de sentido almejado. Tal movimentação de aproximação ou afastamento é construída por meio do *zoom* que a câmera faz para frente (aproxima de quem assiste) e para trás (afasta).

Enfatizamos que a escolha do uso do tipo *distância íntima* na construção dos GEMUA em relação à proximidade com o interlocutor acontece sempre que se fizer necessário chamar a atenção de modo especial dos interlocutores. Tais chamamentos de realce são recursos frequentes no mesmo GEMUA, isto significa dizer que não há limite de uso, na verdade, quantas vezes forem necessárias a instauração da intimidade proximal como estratégia, articulada com outros meios multimodais, de produção de efeitos de sentido e de alcance dos propósitos comunicativos do enunciador, serão acionadas essa possibilidade de distanciamento, bem como os demais tipos. Nenhum deles tem seu uso exclusivo em detrimento de outro, nem o uso limitado.

Os tipos de distância coexistem e se intercalam nos GEMUA de modo encaixado e mantendo a finalidade discursiva dos enunciadores que os produziram. O que evoca cada tipo de distância é o grau de destaque que o enunciador deseja atribuir: a *distância íntima* é usada quando o enunciador concentra atenção total em algo muito específico, nesse tipo, há um recorte de tamanho do que vinha sendo mostrado para se mostrar bem menos elementos da cena para se perceber bem mais os detalhes dos mesmos; a *distânciapessoal*, por sua vez, é o enquadramento majoritário nos GEMUA, atua como uma espécie de padrão e é, então, a distância privilegiada usada nos GEMUA para se desenvolver o tema/a narrativa, já a *distância social* é a ampliação do enquadramento padrão do GEMUA, mostrando mais elementos de cena com menor acurácia de detalhes, ou seja, o inverso da atuação da distância íntima.

Os dados do *corpus* viabilizam a nossa afirmativa de que o parâmetro de enquadramento o qual estamos chamando de padrão depende de cada GEMUA. Não

estabelecemos dimensões exatas de o que é *padrão* regular para todas as amostras, uma vez que isso é impraticável, porque a escolha da moldura das cenas depende do domínio discursivo que o GEMUA vai circular e das escolhas estilísticas do produtor deles, é, então, muito subjetivo. Tomamos pela noção de *padrão*, aqui, o enquadramento que é predominante em cada GEMUA, por conseguinte, a distância íntima é a maximização do enquadramento padrão (distância pessoal) ao passo que a distância social atua como a minimização desse enquadramento. Isso quer dizer que os tipos de distâncias *íntima* e *social* são intrinsecamente relacionadas à distância pessoal, a qual depende de cada GEMUA. Os ajustes de maior ou menor vão se dando tomando como base o padrão.

A melhor maneira de exemplificar os tipos de distância é mostrando-os em cenas do mesmo GEMUA, para isso, mostramos a seguir uma cena da amostra **G107** que ilustra o enquadramento padrão (a distância pessoal, portanto) de *O Rei Leão 1*:

Figura 25 – Amigos



Fonte: DVD – O Rei Leão 1

A figura 25 mostra uma cena do encontro entre o pequeno leão e dois amigos que passam a ser tutores deste filhote após a morte do pai dele. A moldura da cena representa a exemplificação da distância pessoal neste GEMUA, pois é o enquadre predominante escolhido pelo produtor deste texto. Observemos que os personagens são mostrados quase por completo, com pouca supressão de alguma parte do corpo deles. Se essa cena fosse originalmente retirada de uma imagem estática, a classificação do tipo de distância seria outra, contudo, estamos lidando com cenas oriundas genuinamente de imagens animadas, cujos critérios de observação se mostram diferentes. Na figura a seguir, trazemos uma representação da distância social. Vejamos:

Figura 26 – Névoa



Fonte: DVD – O Rei Leão 1

A figura 26, anteriormente mostrada, retrata uma passagem da narrativa em que Simba, o filhote de leão, procura o pai no safári. Provavelmente para destacar a solidão do pequeno leão, o produtor do GEMUA optou por distanciar a cena do interlocutor a fim de que este percebesse o quão vazio, escuro e estranho é o lugar onde está o personagem, produzindo, com isso, uma atmosfera perigosa a qual está submetida o personagem, clima bastante favorável para se atingir o propósito comunicativo que vai se delineando no decorrer desta sequência de cenas. Quando a distância social é acionada, ou seja, quando o enquadramento da cena é afastado do interlocutor, vemos a relação entre o enunciador e o local onde ele está. A análise dos GEMUA aponta que esse tipo de distância é um recurso utilizado fundamentalmente para se estabelecer a relação entre o enunciador/personagem e o ambiente.

Para concluir nossas reflexões acerca do elemento *distância*, voltamos a usar a figura 24 como ilustração de uma situação que reúne duas interpretações da distância íntima: entre os enunciadores e entre estes e os interlocutores. Contudo, tal coincidência não é regra nos GEMUA. Voltamos a discutir este ponto para não deixar dúvidas de que existe a possibilidade de conciliação, mas que isso não é a tendência mais forte. É plenamente possível o produtor do GEMUA eleger o tipo *distância íntima* sem necessariamente estabelecer intimidade (proximidade espacial) entre os enunciadores bem como o produtor desses gêneros pode criar uma cena em que os enunciadores mostram esse tipo de intimidade entre si sem ser concomitante com a intimidade com o interlocutor. Exemplificamos tal situação nas figuras abaixo:

Figura 27 – Presépio



Fonte:
https://www.youtube.com/watch?v=IKLzR_Eu5vk. Acesso em 05/04/15.

Figura 28 – Roupas



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=TYWqCgc4PuE>. Acesso em 05/04/15.

Nessas figuras, notemos que existe intimidade entre os personagens no sentido de eles estarem posicionados um próximo ao outro. Na figura 27 (**G038**), vemos a imagem em que José e Maria, personagens bíblicos, estão bem próximos à manjedoura, lugar onde Jesus Cristo, filho deles, nasceu. Na figura 28 (**G073**), por sua vez, podemos observar personagens-roupas personificadas conversando também posicionadas perto uma da outra. Em ambas as figuras, então, os personagens estão próximos uns dos outros, denotando intimidade, contudo, tais cenas não evocam a distância íntima, pois, nos GEMUA dos quais estas cenas foram coletadas, a distância pessoal (padrão normal) é exatamente a que ilustramos nas figuras 27 e 28. Isso significa dizer que, mesmo que nestas cenas haja indicação de intimidade entre os enunciadorees/personagens, não há exemplificações de distância íntima dado que, nos GEMUA de onde saíram, os realces construídos são em outras cenas que não essas, ou seja, o acionamento da distância íntima é feito em outras cenas, em relação, como dissemos, à distância pessoal.

Esse tipo de distanciamento viabiliza uma visão privilegiada do interlocutor em relação ao contexto geral, haja vista o fato de este situar os enunciadorees do enredo/tema na amplitude do lugar em que/do que falam e das relações entre si no espaço de fala. Ao passo que o distanciamento do tipo íntimo permite uma visão privilegiada no tocante à percepção de detalhes que, aliados, ao contexto geral, permite a compreensão dos elementos proxêmicos na composição dos GEMUA. As lentes de ajuste, portanto, são usadas para se perceber o *micro* e

o *macro* universo a partir do que é escolhido como moldura-padrão que é a base para as distâncias *íntima* e *social* serem convocadas a atuar na construção dos sentidos diversos.

Outro elemento referente aos *aspectos proxêmicos* usado na composição dos GEMUAs, segundo nossa leitura do *corpus*, é a *perspectiva*, que indica a angulação utilizada na construção das cenas. A partir da escolha da inclinação do ângulo, a *subjetividade* ou a *objetividade* classificam tais decisões. Partimos inicialmente da noção de perspectiva da Semiótica Social, que usa o termo e a acepção *objetiva* e *subjetiva* classificando não a angulação, mas o modo como se constrói um texto. Faz-se imperativo, por conta da análise do *corpus*, alterarmos a terminologia das possibilidades de manifestação da *perspectiva* enquanto elemento de composição bem como esclarecer as justificativas que explicam tal decisão.

Para evitar confusão terminológica, abriremos mão da terminologia da Semiótica Social, teoria que nos inspira em alguns parâmetros de observação dos dados, de *subjetividade* e *objetividade*, para usar simplesmente *ângulo frontal* e *ângulo oblíquo*, partindo do pressuposto teórico de que os gêneros discursivos, consequentemente os GEMUAs, são construções de linguagem feitas por sujeitos ativos e responsivos, logo, a subjetividade, isto é, o posicionamento sócio-histórico, cultural e crítico-reflexivo estão subjacentes à construção e à recepção dos gêneros. Isso significa dizer que o sujeito utente da linguagem é ativo e responsivo, quer seja como produtor de sentidos, quer seja como interlocutor deles, então, a subjetividade está presente inevitavelmente.

Com isso, ao invés de usarmos os conceitos de *subjetivo* ou *objetivo* por parte de quem produz os GEMUAs, usaremos *ângulo frontal* e *ângulo oblíquo* para classificar o tipo de ângulo usado na observação das cenas partindo de quem assiste aos gêneros do interlocutor diante do que vê, indicando, pois, as relações espaciais mediadas por ângulos de percepção do que é visto. Temos, nesse caso, duas possibilidades de inclinação do ângulo: *frontal* (de frente) ou *oblíquo* (todas as possibilidades visuais de percepção, exceto frente). Nas figuras que seguem, mostramos um exemplo de cada situação no mesmo GEMUA, a saber, o **G016**:

Figura 29 – Show



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=hkNhuGfbceI>. Acesso em 05/04/15.

Figura 30 – Espionagem



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=hkNhuGfbceI>. Acesso em 05/04/15.

O GEMUA 016, *O vendedor de fumaça*, representado anteriormente pelas figuras 29 e 30, ilustra as duas maneiras de se estabelecer a percepção espacial mediada por ângulos. A primeira, figura 29, representa o ângulo que predomina na construção das cenas nos GEMUA em geral, que é ângulo *frontal*, aquele em que as cenas são produzidas considerando que o interlocutor as vê de frente. No caso, o interlocutor vê os personagens vendo um show de apresentação do ilusionista que trabalha com fumaça de modo artístico. Na figura 30, no entanto, o ângulo usado é o *oblíquo*, aquele em que as lentes do produtor veem as cenas de cima para baixo, de baixo para cima, de um lado para o outro e de modo diagonal (do canto inferior de uma lateral para o canto superior de outra lateral).

A análise dos fichamentos nos permite dizer que o *ângulo frontal* representa o modo pelo qual o produtor constroi a apresentação das atitudes do enunciador e que é a angulação predominante no *corpus*, muito provavelmente por ser a que permite a visualização plena do enredo/tema e mantém o foco de atenção do interlocutor. Quando o produtor dos GEMUA lança mão dos outros tipos de ângulo, no caso o oblíquo e suas variantes, o produtor quer chamar a atenção para algo de modo especial. Não há um padrão de uso de correspondências do uso de ângulos oblíquos e efeito de sentido produzido. A correspondência possível de ser traçada é essa que dissemos: construção objetiva de enunciação – ângulo frontal; construção subjetiva de enunciação – ângulos oblíquos.

Além dos elementos *distância* e *perspectiva*, os *aspectos proxêmicos* também incluem, pelo que analisamos do fichamento do *corpus*, o elemento *disposição espacial*, pois tal elemento medeia a ligação do enunciador/personagem com o enquadramento da cena. Este termo também foi adotado por nós no decorrer do estudo dos dados em substituição ao conceito de *valor informativo*. Nos GEMUA, a noção de *real-ideal* e *dado-novo* são diluídas demais e não têm produtividade analítica, pois são parâmetros que se mostraram metodologicamente irrelevantes. Como as cenas são transmitidas de modo dinâmico, as fronteiras de dado/novo e real/ideal são imperceptíveis de serem captadas. Qualquer que seja a cena que se congelasse para ilustrar seria tendenciosa, pois, sempre que tentamos analisar desse modo, caímos no erro de analisar a cena congelada e não o recurso multimodal utilizando a cena congelada para ilustrar minimamente a situação, como estamos fazendo sempre que exemplificamos.

Do escopo daquilo que é chamado de valor informativo na Semiótica Social, o único parâmetro que se manteve operacional e metodologicamente possível é a noção de *centro-margem*. Por esta razão, renomeamos o parâmetro de observação para *disposição espacial*, que é exatamente a noção que se faz ponto de investigação significativa para a descrição dos GEMUA, qual seja como a disposição espacial pode contribuir na produção dos efeitos de sentido. Partindo da releitura da análise dos fichamentos, então, vislumbramos duas manifestações possíveis da *disposição espacial*: *centro* e *margem*.

Os termos são realmente autoexplicativos e denotam o lugar dentro da cena que podem ser dispostos espacialmente, se no meio, *centro*, se fora dele, *margem*. No caso do par de possibilidades *centro* e *margem*, o congelamento de imagens mais uma vez será utilizado como meio de ilustração das possibilidades de disposição espacial. Ressaltamos que as figuras captadas como exemplos ilustrativos precisam de descrições mínimas do momento exato da captação para que o leitor possa acompanhar o raciocínio empreendido e entender que as manifestações de disposição espacial são dinâmicas e mudam amiúde. O GEMUA **G038**, mostrado a seguir, ilustra com algumas cenas a alternância de uso dos dois tipos de disposição no espaço da moldura em que se desenvolve o enredo/tema.

Figura 31 – Sorriso



Fonte:
https://www.youtube.com/watch?v=IKLzR_Eu5vk, Acesso em 05/04/15.

A figura 31 mostra a disposição espacial predominante no GEMUA: o centro. Na maior parte do desenvolvimento, o centro do enquadramento é a disposição espacial escolhida pelo produtor deste gênero. O protagonista dialoga com o narrador quase sempre posicionado no meio da tela durante todo o GEMUA. O diálogo entre os dois, personagem e narrador (apenas a voz), pauta todo o desenvolvimento do texto. Na figura em questão, o foco recai no diálogo, então, no centro está aquele que representa visualmente um dos dois, já que o narrador é percebido somente pela voz, ou seja, não se tem como indicar de que lado está a voz, apenas constatar que ela é quem representa o narrador, diferente do personagem que podemos ver e indicar onde está dentro da moldura da cena. Observemos que o que está em foco é o diálogo, personificado no único personagem que aparece na cena.

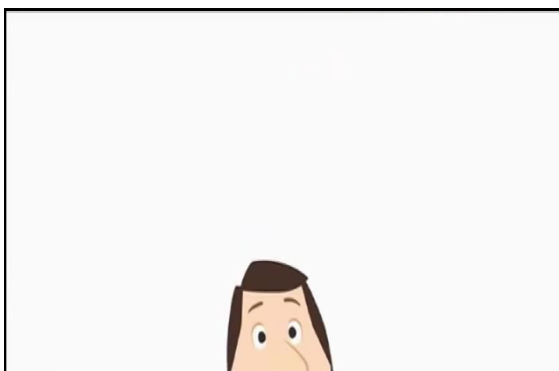
A figura 32, a seguir ilustrada, mostra novamente o mesmo personagem, mas nem tanto na região central da moldura, dessa vez quem ocupa o centro são duas grandes placas de pedra com inscrições em algarismos romanos representando simbolicamente os dez mandamentos da lei divina, como é apregoado na Bíblia. O GEMUA é um exemplar do *corpus* pertencente ao domínio religioso e trata de uma reflexão sobre a compreensão do que é pecado e como alguém é pecador sem se dar conta disso muitas vezes. O momento em que a cena é congelada é a passagem em que o narrador lembra ao personagem quais são os dez mandamentos de Deus. Vejamos:

Figura 32 – Tábua

Fonte:

https://www.youtube.com/watch?v=IKLzR_Eu5vk. Acesso em 05/04/15.

Observemos que a figura 32 põe no centro não mais o personagem, mas os dez mandamentos encravados em rochas. O personagem fica mais à margem que no centro, pois o foco recai agora sobre a lição de moral proferida pelo narrador, isto é, o centro continuou sendo a disposição espacial predominante do GEMUA, todavia ocupado por outro participante (narrador). Na sequência de cenas, o narrador vai explicando situações em que o personagem comete pecados, mesmo sem perceber que está cometendo-o e essa constatação deixa o personagem em uma situação constrangedora de vergonha, como mostra a figura 33:

Figura 33 – Medo

Fonte:

https://www.youtube.com/watch?v=IKLzR_Eu5vk. Acesso em 05/04/15.

Notemos que o personagem continua à margem das cenas e o centro vazio, diferentemente na figura mostrada anteriormente em que, mesmo que o protagonista estivesse à margem da moldura, o centro estava ocupado pelos dez mandamentos. Dessa vez, o

produtor elege como disposição espacial a margem em detrimento do centro provavelmente para mostrar o local que o personagem deve estar, já que está tendo atitudes e comportamentos alheios ao que prega a bíblia, referência sagrada para muitas religiões. Assim como os outros recursos multimodais já discutidos, a disposição espacial é também um meio de se construir sentidos nos GEMUA.

A análise do *corpus* nos dá condições de afirmar que, no que tange a discussão sobre o elemento *disposição espacial*, as considerações a serem tecidas giram em torno da constatação de que as fronteiras entre *centro* e *margem* na composição das cenas dos GEMUAs são bastante flexíveis e vão se alternando à medida que o enunciador vai alinhavando seus propósitos comunicativos e necessitando mexer no modo como dispõe visualmente os participantes. Os dados apontam um esclarecimento importante no tocante às disposições de espaço: o destaque não é posto necessariamente no centro, como vimos na figura 33, nesse caso, o destaque foi colocado na margem (na vergonha do personagem). As noções de centro e margem, então, são literalmente espaciais.

Nesta seção, vimos que, além de palavras, faladas ou escritas, e sons em geral, os aspectos proxêmicos, ou seja, aqueles que se referem às relações de proximidade e de espaço entre os enunciadores e os interlocutores, também são potenciais recursos multimodais acionados na constituição dos GEMUA por resguardarem traços de significação e de produção de sentidos. Na próxima seção iremos apresentar mais uma camada da arquitetura dos gêneros multimodais animados, os *cinésicos*.

6.4 Aspectos cinésicos

Nas seções anteriores, descrevemos algumas das possibilidades constituintes da composição dos GEMUA. Tais gêneros, como vimos, são constituídos pela conjunção de elementos multimodais variados, entre os quais já discutimos sobre os aspectos linguísticos, os sonoros e os proxêmicos. Nesta seção, concentramos o foco na descrição dos elementos que representam as movimentações do corpo ou de parte dele, estamos falando dos *aspectos cinésicos*. Tais aspectos dizem respeito aos movimentos do corpo e são materializados e nomeados pelos tipos de manifestação corporal, a saber: *expressões fisionômicas (faciais)*, *gestos*, *posturas corporais*, *olhar e toques*.

Assim como os *aspectos proxêmicos*, os *aspectos cinésicos* são obrigatórios na composição dos GEMUA. Eles são fundamentais na constituição desses gêneros, por razões lógicas. Se os GEMUA, como mostramos, simulam vida a seres inanimados e, para isso, eles precisam se comportar como os humanos, logo, os personagens ou os enunciadores das mensagens, mesmo que objetos e animais personificados, além das tentativas explícitas de se imitar as feições e traços dos seres humanos tendem naturalmente a adotar os mesmos padrões de comportamento humano ao manipularem o próprio corpo a fim de produzir sentidos. As atitudes corporais dos personagens e dos enunciadores mantêm muita proximidade com as intenções das expressões do corpo dos humanos exatamente para suscitar vida ao ser necessariamente fictício e inanimado.

Um dos elementos representativos dos *aspectos cinésicos* é a expressão fisionômica, ou seja, as manifestações do rosto (ou daquilo que se esboça como tal em seres não-humanos) especificamente. Nesse escopo, consideramos os movimentos envolvendo todo o rosto sem focar em alguma parte, mas na produção de efeitos de sentidos produzidos pela totalidade do rosto como base de produção semiótica em potencial. Com isso, a leitura dos fichamentos mostra duas tendências majoritárias em relação ao uso deste tipo de manifestação cinésica: a *expressão fisionômica focada* e a *expressão fisionômica agregada*.

Como *expressão fisionômica focada*, consideramos a expressão facial posta em destaque no que diz respeito ao recorte da fotografia, em que a fisionomia ganha ênfase visualmente; como *expressão fisionômica agregada*, por sua vez, estamos concebendo aquela em que a expressão facial do personagem/enunciador é acionada, mas que divide atenção visual de movimentos corporais além dos faciais, isto é, nesse tipo de manifestação do rosto, a expressão fisionômica pertence à cena, mas não é a única peça constituinte mostrada, pois, em virtude do enquadre mais amplo, mais distanciado do interlocutor, podemos ver as expressões corporais agregadas à fisionômica. Vejamos alguns exemplos desses tipos:

Figura 34 – Susto

Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=ViT6V7xN-zk>. Acesso em 05/04/15.

O GEMUA **G066**, retratado na figura 34, ilustra um exemplo do uso da expressão fisionômica focada, pois, considerando o panorama visual, a expressão facial é colocada em destaque na cena. Observemos que o personagem tem o rosto realçado para se captar o desespero dele em reação ao medo das cáries e dos germes que podem prejudicar a sua saúde bucal, caso ele não escove os dentes regularmente e do modo recomendado. Importante destacar aqui que o efeito de sentido é gerado principalmente com o detalhamento do rosto do personagem, ou seja, o acionamento deste elemento cinésico foi significativo para a instauração de sentido produzido. Na figura 35, mostrada a seguir, podemos notar outra maneira de acionamento deste elemento facial. Vejamos:

Figura 35 – Crianças

Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=iRN5mE2oXB8>. Acesso em 05/04/15.

Na amostra **G057** pertencente ao *corpus* e representado na figura 35, podemos notar uma ilustração do acionamento do elemento *expressão fisionômica agregada*, pois os personagens têm suas expressões faciais carregadas de significado no contexto do GEMUA e estas dividem a moldura visual com a expressão corporal deles, especialmente do personagem localizado à direita. Ressaltamos que o uso das expressões fisionômicas não se exclui entre si no mesmo GEMUA, tais tendências de uso podem ser usadas como elementos multimodais constituintes concomitantemente no mesmo gênero e por quantas vezes o produtor deste gênero necessitar, bem como não há um tempo de duração de exibição das cenas que privilegiam um ou outro tipo de expressão facial. Lembramos que elas não são exibidas estaticamente e, sim, dinamicamente, então, as cenas vão sendo mostradas seguidamente no ritmo natural de desenvolvimento do tema ou do enredo. A percepção das duas tendências de uso apontadas anteriormente se dá considerando a aproximação ou o distanciamento da cena do interlocutor, independentemente de quanto tempo elas ficam em destaque.

Outro elemento multimodal pertencente à seara dos aspectos cinésicos é o *gesto*. Este é concebido como uma expressão corporal simbólica aceita socialmente com um sentido convencionado para se engendrar uma mensagem a partir do acionamento dele. Logo, o *gesto* age como potencial elemento multimodal de produção de sentidos nos GEMUA por ser uma possibilidade de movimentação corporal usada pelos personagens e pelos enunciadores desses gêneros quando se deseja empregar um recurso de rápida compreensão pelo interlocutor, partindo do princípio de que os gestos são expressões do corpo reconhecidas por muitas culturas e inferidas imediatamente.

Partimos da ideia de que não há gestos universalmente usados por todas as culturas, contudo, defendemos que existem gestos bastante conhecidos em muitas culturas, dado o fenômeno da globalização mundial. A observação analítica dos fichamentos viabiliza a afirmação de que a escolha dos gestos como constituintes dos GEMUA se dá levando em consideração a forte capacidade de identificação da simbologia dos gestos por parte dos interlocutores, uma vez que os GEMUA demonstram ter um público bastante heterogêneo, então, é natural que a composição desses gêneros apele para uma linguagem acessível, a fim de contemplar o maior número de pessoas possível.

O *gesto* expõe a necessidade de impregnar um efeito pragmático dentro do tema/enredo, mostrando uma ação do personagem/enunciador dentro do tema/enredo, além

de, com isso, se instaurar uma mensagem, uma vez que os sentidos produzidos o são por meio da urdidura dos fios constitutivos da multimodalidade anímica própria dos GEMUA que os fazem imitar a vida de forma tão patente ao ponto de levar os interlocutores a creditarem como legítimos os efeitos de língua(gem) imbuídos nos gestos escolhidos nas ações dos personagens/enunciadores por contextualizarmos, enquanto interlocutores destes gêneros, que eles por si representam atos/ações sendo feitas dentro do tema/enredo abordado pelos personagens/enunciadores.

Os dados apontam alguns dois possíveis caminhos para o uso dos gestos: ou eles são usados simultaneamente à execução das ações dos personagens/enunciadores ou eles servem de ilustração simbólica para algo que é dito pelo narrador. No primeiro caso, nomeamos como *gesto de ação* e o segundo, *gesto de fala*. O *gesto de ação*, então, é aquele em que os personagens ou os enunciadores executam enquanto procedem na realização de suas ações dentro do desenvolvimento do tema ou da narrativa. Na medida em que os personagens vão agindo, vão lançando mão dos gestos como partícipes da composição cênica preparada pelos produtores. Já os *gestos de fala*, por seu turno, são aqueles em que o narrador conta a história (ou o enunciador profere o discurso) e imagens vão sendo mostradas para ilustrar visualmente o que vai sendo dito. Em outras palavras, os gestos de ação acompanham as ações dos personagens, cuja história é mostrada pelas ações do enredo; já os gestos de fala acompanham a fala do narrador que conta o desenvolvimento da história sem que os personagens falem e desenvolvam ações seguidamente, nesse caso, o produtor pode selecionar passagens para representar visualmente. Nas figuras abaixo, exemplificamos esses usos.

Figura 36 – Demissão



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=iRN5mE2oXB8>. Acesso em 05/04/15.

Figura 37 – Conselho



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=p7f3jhRxprY>. Acesso em 05/04/15.

Na figura 36, retirada do **G057**, temos a representação do gesto “para fora”, por assim dizer, se pudéssemos traduzir em palavras. No GEMUA, o patrão demite o funcionário por tantas confusões realizadas no trabalho, no caso, na pizzaria do bairro. O patrão tem uma séria conversa com seu funcionário sobre as atitudes deste no estabelecimento e resume sua decisão com o gesto de levantar o dedo polegar e virando a mão para trás. Tal gesto de expulsão representa a finalidade do patrão imediatamente, pois vem contextualizado na história. Ele não é usado isoladamente, pois, se assim o fosse, poderia ter outros sentidos, mas, na história em questão, ele é eivado do sentido de continuidade pragmática do que vinha sendo falado e culmina no gesto escolhido.

O GEMUA **G046**, ilustrado na figura 37, também mostra os personagens interagindo e um deles erguendo o dedo indicador com o braço levantado para dar ordens e explicar o que deve ser feito em sua ausência. Observemos que as recomendações do personagem humano aos demais personagens são acompanhadas por um gesto significativo na construção das orientações dadas, servindo, inclusive, como marcador de hierarquia, já que ele é o dono do estabelecimento comercial e da casa que vão ficar sob os cuidados dos animais. Nas duas últimas figuras retratadas, temos exemplificações do gesto de ação, pois, nesses casos, os personagens executam os gestos como elementos participantes das ações que eles de fato desenvolvem. No caso a seguir ilustrado, figura 38, mostramos outra exemplificação de tendência de uso dos gestos.

Figura 38 – Contrastes



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=IKLzREu5vk>. Acesso em 05/04/15.

Na situação retratada anteriormente, recortada do **G038**, vemos dois gestos agindo concomitantemente para se produzir o sentido do poder da oração agindo em favor da

negação do pecado, já que é um texto do domínio religioso. A figura 38 mostra o uso simultâneo de dois gestos para se produzir um sentido a partir da conjunção dos dois. Além dessa constatação de possibilidade de cruzamento articulado de gestos com o intuito de unificá-los e produzir sentidos a partir disso, a figura 38 serve como exemplo representativo do *gesto de fala*, em virtude de, nesse GEMUA, um enunciador desenvolver um tema usando seu discurso como eixo de sustentação do tema e cenas ilustrativas de algumas passagens do texto falado, isto é, as cenas não são sequenciais, contínuas e, sim, isoladas para se mostrar o que é dito. Entre os elementos mostrados nessas cenas, estão os *gestos de fala*, vinculados intrinsecamente à coerência do que é dito, que é basicamente a ideia de que a oração fortifica as atitudes de se afastar do pecado e do que é mundano.

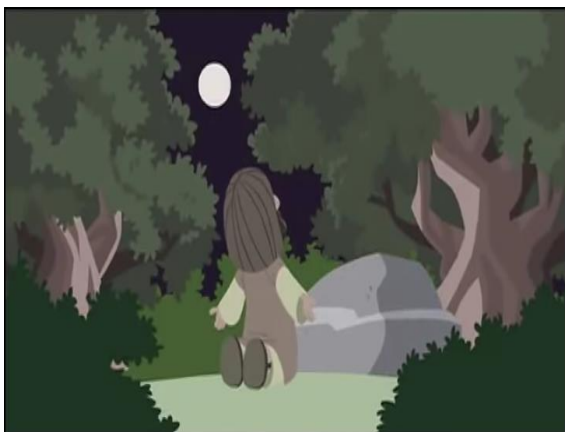
Enfatizamos novamente que os GEMUA são gêneros necessariamente semióticos por excelência e têm em sua composição a junção bem cosida de elementos multimodais variados. Evidente que outros elementos multimodais estão associados à produção dos efeitos de sentido construídos na relação de interação sócio-comunicativa, porém estamos isolando esses elementos nas seções desta tese por mantermos nossa decisão metodológica de apresentar uma descrição desses gêneros, mas somos cientes de que os sentidos engendrados só são efetivamente instaurados na conjunção coerente dos traços multimodais distintos e da negociação de sentidos com os interlocutores.

Além da *expressão fisionômica* e do *gesto*, outro elemento que envolve o escopo da movimentação do corpo é a *postura corporal*. O termo se refere às manifestações do corpo inteiro, sem prestigiar uma parte específica, diferente da *expressão fisionômica* que concentra foco no rosto, por exemplo, ou do *gesto* que tem a peculiaridade de resguardar flagrantes simbólicos convencionados socialmente. Pudemos constatar nos fichamentos que o elemento cinésico *postura corporal* não tem tendências de uso em relação a uma sistematização de tipos possíveis de posturas corporais, o que inviabiliza uma taxionomia mínima, tal como fizemos os outros elementos multimodais com intuito didático de organizar esses traços constituintes da composição dos GEMUAs, já que isso se faz necessário para contemplarmos o objetivo geral desta tese de descrever os gêneros multimodais animados.

Os dados apontados nos fichamentos nos levam a deduzir que não há uma maneira de apresentar uma sistematização panorâmica de uso das inúmeras posturas corporais possíveis, porque isso levaria à elaboração de uma lista infindável e sem produtividade, haja vista

chegarmos a uma conclusão óbvia: não há apontamentos de tendências de uso desses elementos, porque o uso deles se resume a uma necessidade básica e inerente à elaboração dos personagens: eles se movimentam, por simularem vida real, então, as expressões corporais são obrigatoriamente acionadas para compor a movimentação dos personagens e dos enunciadores no espaço. Exemplificando:

Figura 39 – Oração



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=IKLzREu5vk>. Acesso em 05/04/15.

Figura 40 – Dúvida



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=p7f3jhRxprY>. Acesso em 05/04/15.

Na figura 39, retirada do **G038**, temos a representação de um personagem ajoelhado, fazendo orações, de braços abertos, inclusive. A leitura dessa postura corporal como indicativo de entrega espiritual a um ritual de oração e de demonstração de entrega à fé só é possível a partir do panorama completo do personagem/enunciador. A postura corporal só pode ser lida adequadamente se o interlocutor conseguir ver a conjunção dos traços corporais na cena ampliada, expondo totalmente o personagem. De todos os recursos dos aspectos cinésicos, a postura corporal é a mais ampla, sem foco atribuído a nenhuma parte do corpo, como dissemos, ela é o recurso mais genérico, pois mostra panoramicamente uma movimentação do corpo que produz sentidos.

Na amostra **G046**, ilustrado na figura 40, o personagem está com uma mão na cintura e a outra coçando a cabeça, tal composição cênica é contextualizada no GEMUA ao se saber que o comerciante está preocupado demais com as finanças do seu comércio e com os misteriosos sumiços dos produtos. A expressão corporal do referido personagem esboça corporalmente as intenções de externar seu estado de espírito e suas preocupações.

Destacamos que a expressão fisionômica, nessa figura, é importante também na leitura que apontamos da cena, ela pertence ao quadro geral cênico.

Interessante sinalizarmos que a postura corporal se mostrou bastante heterogênea em relação às leituras semântico-pragmáticas possíveis, contudo, no que tange à apresentação deste recurso, não. Tal elemento cinésico é usado sempre no enquadramento ampliado da cena, exatamente para se configurar como uma postura corporal, uma vez que só é considerada assim se o interlocutor vir o personagem inteiramente retratado.

No que tange aos outros elementos pertencentes aos aspectos cinésicos, podemos apontar como recurso multimodal na composição dos personagens/enunciadores, o *olhar*. O *olhar* é um recorte bastante específico da expressão fisionômica, enaltecendo somente a parte dos olhos e as formas de se olhar algo ou alguém. Inspirados na Semiótica Social, tomamos de empréstimo as classificações deste recurso como *demanda* ou *oferta*. O olhar do tipo *demanda* implica dizer que o enunciador interage diretamente com o interlocutor pelo olhar, olhando nos olhos dele, já no olhar do tipo *oferta*, não ocorre isso. Observemos exemplos ilustrativos:

Figura 41 – Chateação



Fonte: DVD – Snoopy.

Figura 42 – Satisfação



Fonte: DVD – Snoopy.

Nas figuras 41 e 42, amostras do **G059**, vemos a representação do *olhar por demanda* e *olhar por oferta*, respectivamente. Na figura 41, o personagem *Snoopy* olha diretamente para o interlocutor, lançando mão de um tipo de interação na qual o produtor do GEMUA convoca o interlocutor a olhar para o personagem e, com ele, estabelecer uma relação de diálogo. Essa interação estabelecida pela troca de olhares entre enunciador e interlocutor

diretamente é mediada pelo recurso *olhar por demanda*. Na figura seguinte, 42, no entanto, o mesmo personagem, na sequência de cenas, fecha os olhos e interrompe a comunicação individual que era intentada pouco antes para chamar a atenção para a ação que vai ser desempenhada por ele na escola, ilustrando o *olhar por oferta*, porque o produtor do GEMUA apresenta a ação, o desenvolvimento das ações inerentes à construção do texto, expondo-o à apreciação. Outros exemplos:

Figura 43 – Vergonha



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=ViT6V7xN-zk>. Acesso em 05/04/15.

O GEMUA **G066**, representado na figura 43, anteriormente mostrada, representa outro exemplo do recurso cinésico *olhar por demanda*, uma vez que o personagem olha diretamente para o interlocutor envolvendo-o no jogo persuasivo de mostrar a necessidade eminente de se cuidar e proteger a saúde bucal. À medida que os monstros, nascidos dos restos de doces comidos pelo ratinho, aparecem, o personagem interage com o interlocutor como se estivesse pedindo uma saída para aquele problema. A escolha desse recurso se deu muito provavelmente, em virtude de o texto ser do domínio pedagógico, em que se deseja ensinar uma lição para outrem, diferente do que acontece na figura 40, em que o personagem olha para o interlocutor como se chamasse a atenção para que o interlocutor percebesse as intenções dele. Em ambos os casos, o *olhar por demanda* implica a chamada de atenção especial do enunciador, alicerçado pelo produtor dos GEMUA, para o personagem/enunciador em si. Diferente do *olhar por oferta*, como ilustramos em outros exemplos a seguir:

Figura 44 – Solicitude



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=-FI9Gw58MdA>. Acesso em 05/04/15.

Figura 45 – Angústia

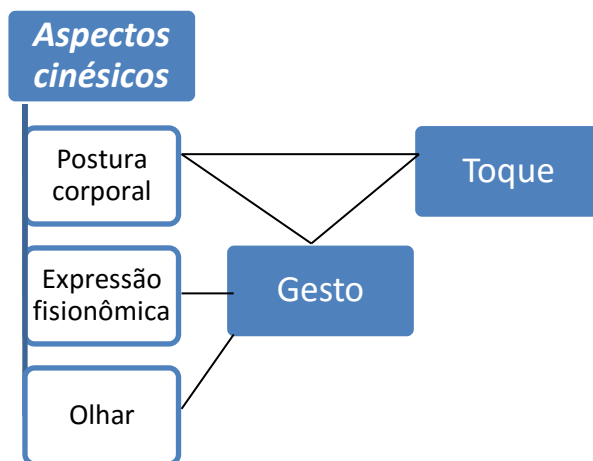


Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=-FI9Gw58MdA>. Acesso em 05/04/15.

Nas figuras 44 e 45, ambas retiradas do **G013**, observamos mais uma representação do *olhar por oferta*, em que o interlocutor vê a cena, apreciando e contemplando os sentidos produzidos, em interação com o produtor do GEMUA, já que este é quem manipula os elementos multimodais a fim de reverberar efeitos de sentidos variados. Observemos que o olhar dos personagens não incide diretamente no do interlocutor, o olhar do interlocutor é direcionado para o enredo que está sendo desenvolvido, o interlocutor é, pois, interpelado a olhar diretamente para a história.

A escolha do elemento multimodal *olhar*, como partícipe da composição corporal (especificamente como movimentação dos olhos) dos personagens/enunciadores se dá de modo agregador, podendo oscilar entre os dois tipos de *olhar*, por assim dizer. O produtor dos GEMUA tem a possibilidade de mesclar os dois tipos, usando-os quantas vezes for preciso para que isso atinja os propósitos comunicativos intentados por ele. Podemos relacionar o olhar com os outros elementos multimodais englobados pelos aspectos cinésicos anteriormente discutidos da seguinte maneira:

Esquema 03 – Aspectos cinésicos



Fonte: elaboração própria.

A *postura corporal*, a *expressão fisionômica* e o *olhar* estão ligados semanticamente, considerando que um é mais amplo que o outro. Este é a especificidade desse, que, por sua vez, é a especificidade daquele. Observemos que o *olhar* é a minúcia da expressão fisionômica concentrada nos olhos. A expressão fisionômica, por seu turno, é o detalhamento de parte de uma postura corporal inteira, no caso, o rosto. Os três elementos, nessa ordem, são acarretamentos semânticos um do outro. O gesto é intrinsecamente ligado aos três recursos citados, pois ele pode ser uma combinação de dois ou mais recursos convencionados socialmente com um sentido plausível de reconhecimento imediato. A sobreposição do dedo indicador de modo lateral nos lábios, simulando um leve assopro, é um gesto de pedido de silêncio.

No caso do elemento cinésico *toque*, passamos a discutir e explicar a relação dele no esquema anterior. O *toque* é a movimentação corporal de aproximação de dois ou mais personagens/enunciadores por meio do contato físico. É um recurso usado pelos produtores como estratégia de denotar intimidade, de contato proximal entre os enunciadores/personagens de modo significativo para o contexto do GEMUA. Podemos afirmar isso a partir da investigação dos dados arrolados nos fichamentos. No esquema mostrado no parágrafo anterior, o *toque* está associado à postura corporal, pois é a partir da expressão de movimentação de dois ou mais corpos que o *toque* é instaurado e como tal produz efeitos de sentido, tais como uma invocação de um feitiço, uma bênção, o beijo entre

personagens apaixonados, um tapa rancoroso, entre outros, como podemos exemplificar nas figuras a seguir:

Figura 46 – Distância



Fonte: DVD – A Noiva Cadáver

Figura 47 – Aproximação



Fonte: DVD – A Noiva Cadáver

No caso do GEMUA **G137**, *A Noiva Cadáver*, trazemos uma amostra que representa o *toque* com o sentido de aproximação carinhosa entre os protagonistas, situação que, no desenvolvimento da história, é bastante esperada, pois eles não se entendem depois de muitos mal-entendidos. Tal contato físico entre os dois transforma a relação entre ambos. Na sequência de cenas, representadas pelas figuras 46 e 47, respectivamente, notamos a diferença nas expressões fisionômicas e na postura corporal a partir do toque de mãos dos personagens-noivos. O contato físico implica em mudança de comportamentos, nesse caso, denota uma reviravolta no enredo, age como parte significativa da narrativa, funcionando como marcador de fases na trama.

Na figura 48, no entanto, podemos perceber outra possibilidade de acionamento deste recurso multimodal, vejamos:

Figura 48 – Acordo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=p7f3jhRxprY>. Acesso em 05/04/15.

O *toque* é usado na figura 48, ilustrativa da amostra do *corpus* **G046**, não como um elemento de narratividade, mas como *toque* convencionado socialmente, ou seja, como um *gesto*. No caso retratado na figura 48, dois personagens selam um acordo entre si, que é dividir as benesses dos golpes aplicados ao dono da mercearia que também é dono deles. O *toque* aqui não traz um conflito narrativo e não age como clímax na história, ou seja, não age como um acontecimento capaz de trazer reviravoltas ou desenlaces na trama ou na discussão do tema, como ocorre nas figuras 46 e 47. O toque gestual, por assim dizer, o é, porque, além de o aperto de mãos ser um contato físico entre personagens, tal aperto de mãos é uma convenção de cumprimento ou de estabelecimento de acordos.

Enfatizamos ainda que, assim como o toque, qualquer outro elemento cinésico pode ser um gesto, desde que seja convencionado socialmente e reconhecido o seu sentido simbólico. Um olhar, por exemplo, em que apenas um olho é piscado, pode representar tentativa de paquera; a postura corporal de levantar e abaixar de ombros reiteradamente pode denotar descaso com algo etc. A análise do *corpus* nos permite dizer que os elementos multimodais englobados pelos aspectos cinésicos podem ter leituras simbólicas pelos interlocutores como gestos, desde que isso seja proporcionado pelo produtor do GEMUA em questão.

A partir das exemplificações comentadas nos parágrafos anteriores, então, podemos inferir que os dados da análise do *corpus* medeiam a afirmação de que os produtores dos

GEMUA utilizam o *toque* em duas orientações de sentido: como *evento narrativo*, ilustrado nas figuras 46 e 47, que é aquele que marca momentos importantes na discussão do tema ou desenvolvimento da narrativa, pois funcionam como clímax ou pontos de impacto na discussão de um tema, ou como *gestos*, assim como qualquer outro elemento cinésico, desde que o produtor do GEMUA assim tenha planejado usar: simbolicamente reconhecido instaurador de uma mensagem, recuperável pelo contexto.

Na seção vindoura, discutiremos os aspectos imagéticos: quais são e como eles são usados nos GEMUA. Embora os *aspectos linguísticos*, especificamente a *escrita*, os *proxêmicos* e os *cinésicos* também pertencem à camada visual, eles o são no que tange à visão como um sentido orgânico de percepção das coisas e não como parâmetros de observação de elementos utilizados na composição dos GEMUA. No sentido de investigação analítica, é a imagem e o que subjaz a ela enquanto arcabouço composicional serão o tema de discussão da seção seguinte.

6.5 Aspectos imagéticos

Nesta última parte da análise dos elementos multimodais, considerando o eixo da composição dos GEMUA, discutiremos os *aspectos imagéticos*, os quais, de modo articulado e coerentemente alinhavado com os demais aspectos descritivos trabalhados anteriormente, sustentam o arcabouço estrutural desses gêneros. Os *aspectos imagéticos* englobam a conjunção de elementos multimodais constituintes usados para a composição da imagem. Os dados apurados nos fichamentos apontam para a consideração dos seguintes elementos constituintes da imagem no GEMUA: a *utilização da cor*, o *brilho*, a *iluminação*, a *contextualização*, a *saliência* e a *textura*, os quais serão apresentados um a um, à medida que a discussão for avançando a seguir.

O primeiro dos elementos imagéticos a trazermos para a discussão é a *utilização da cor*. Tal elemento diz respeito a como a *cor* é usada nos GEMUA, ou seja, quais as possibilidades de uso desse recurso multimodal. Os fichamentos analisados do *corpus* nos orientam a considerar os seguintes parâmetros, baseados na inspiração das categorias da Semiótica Social: *saturação da cor*, *diversificação de cor* e *modulação de cor*. Essas três óticas distintas de percepção de como a *cor* é trabalhada nesses gêneros são concomitantes no

mesmo GEMUA, pois cada parâmetro desse é cumulativo com o outro. O que pode mudar é como cada um deles se comporta, mas é fato perceptível nesses gêneros que os três elementos se combinam necessariamente para instaurar a dimensão cromática nos GEMUA.

A *saturação da cor* envolve a percepção do grau de concentração da cor pura (única) sem misturas com outras cores. Da possibilidade de cor pura até as infindáveis misturas que uma cor pode ter com outras cores e em proporções distintas, existe uma gama infindável de matizes e mesclas de utilização das cores. A *saturação* é o caminho usado para se perceber o grau de concentração de pureza de uma cor, considerando possíveis mesclas com outras cores. Com isso, uma cor seria mais saturada possível se não fosse mesclada com outra cor e menos saturada, se mesclada com outra cor que se sobressai. Para ilustrar um exemplo do uso da saturação de cor, recortamos uma amostra do GEMUA **G119**, *Frozen: uma aventura congelante*, a seguir mostrado:

Figura 49 – Prisão



Fonte: DVD – Frozen: uma aventura congelante.

Figura 50 – Liberdade



Fonte: DVD – Frozen: uma aventura congelante.

No GEMUA anteriormente exemplificado, podemos ver que a saturação de cor diz respeito, na verdade, à ausência total de cor, preto, e o branco, a união de todas as cores possíveis reunidas. Na figura 49, uma das protagonistas, princesa *Elsa*, está trajada com uma indumentária real predominantemente escura, entre peças de roupa roxa, cinza e preta, principalmente. Na cena escolhida por nós, *Elsa* está fora do palácio do reino de sua incumbência, por ter fugido, acreditando que não seria respeitada pelo fato de ter poderes de manipulação de gelo. As vestimentas da personagem-princesa representam, até este momento do enredo, a vida escondida que ela levava, sob a sombra da tristeza e da tensão de esconder um segredo.

Na figura 50, por sua vez, a personagem está com o mesmo vestido, mas metamorfoseado por inteiro no tocante à saturação da cor, que agora está totalmente branco, pois a personagem passa por uma reviravolta na trama, resolvendo assumir o segredo que guardava e viver a vida nessa nova condição. A mudança da saturação da cor do vestido da princesa marca uma importante transformação da personalidade da personagem. A cena retratada na figura 50, em sequência à cena mostrada na figura 49, é a cena em que a princesa usa seu poder para refazer a utilização da cor em sua indumentária, externando a sua atitude de mudança. As cores da roupa, figura 49, foram saturadas ao extremo, na figura 50, para o branco não apenas em alusão ao gelo, emblemático na narrativa, mas para mostrar o quão oposto chegou a mudança de *Elsa*.

Percebemos na análise que os GEMUA lançam mão de saturações extremas de cor, como mostrado no exemplo anterior, exatamente para se denotar modificações drásticas na conduta de um personagem, na mudança radical em ambientações ou quaisquer outras mudanças, sejam elas abruptas ou não. A *saturação de cor*, enquanto elemento da *utilização da cor* é, portanto, um recurso significativo na escolha dos matizes cromáticos importantes para a produção de efeitos de sentido almejados pelos produtores desses gêneros. Outra ótica a ser levada em consideração na observação da *utilização da cor* é a *modulação da cor*.

A *modulação da cor* é o uso da cor em relação a um *contínuo* de uso cujos pontos exponenciais são *forte* e *fraco* ou, em outras palavras, *escuro* e *claro*, consequentemente, entre os pontos exponenciais, há incontáveis possibilidades de utilização das cores. Pensando em termos ilustrativos, podemos ter vários tons de azul, de verde, de vermelho etc. A gradação/degradação de tons de cada cor é o que se conhece, na Semiótica Social, como modulação de cor, termo que mantivemos por concordarmos que as cores podem se modular no sentido de sofrerem impactos de escurecimento (ou o contrário disso). Ressaltamos que existe ainda a possibilidade de a cor não sofrer modulação, se manter no mesmo tom, nesses casos, há a *imodulação*.

A *modulação e a imodulação da cor* podem ser simultâneas em um mesmo GEMUA, por conta da quantidade significativa de cenas a qual perfaz um GEMUA, por exemplo, o personagem mudar de cor totalmente depois de ter tomado uma poção mágica ou, ainda, ficar muito vermelho de vergonha de repente voltar ao tom natural da pele, escolhida para o personagem. Nesses exemplos, há a *modulação da cor* no tom de pele, contudo, as roupas e

os acessórios que lhes pertencem podem continuar no mesmo, ficando, pois, *imodulados*. A análise dos dados nos leva a afirmar que a simultaneidade dos usos de modulação (ou não) da cor se sustenta tendo por base a criatividade dos produtores dos gêneros e a infinidade de possibilidades multimodais que eles podem acionar na elaboração de estratégias textual-discursivas para atingir suas finalidades sócio-comunicativas. A seguir, exemplificamos uma dessas sendas de uso:

Figura 51 – Escuridão



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=IKLzREu5vk>. Acesso em 05/04/15.

Figura 52 – Luz



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=IKLzREu5vk>. Acesso em 05/04/15.

Retiradas da amostra **G038**, as figuras 51e 52 mostram o sepulcro onde Jesus Cristo, protagonista do GEMUA em questão, foi sepultado, após a morte no universalmente conhecido episódio da crucificação. Observemos que as figuras exemplificam uma sequência de cenas em que o sepulcro é aberto, por ocasião do renascimento de Jesus Cristo. Tal evento é enaltecido no GEMUA com os raios de luz que se lançam na natureza em substituição a escuridão que ficara o mundo. Observemos as diferenciações na modulação da cor usada no chão da terra entre as figuras 51 e 52 para mostrar o reflexo da luzes ou das trevas no céu. Percebamos igualmente que as flores e as pedras não sofrem nenhuma modulação de cor.

Nesta sequência de cenas, mostramos, então, a coexistência de modulações nos tons das cores. Ressaltamos que tal simultaneidade de modulações é o que impera nos GEMUA, sem que um tipo se sobreponha a outro.

A outra maneira de uso da cor é a *diversificação da cor*, que tange ao uso das cores em relação à quantidade de cores envolvidas. Dois são os desdobramentos subjacentes: o *monocromatismo* ou o *policromatismo*. O primeiro é o uso de uma cor só, mesmo que modulada constantemente, ou seja, mesmo que em vários tons; o segundo, já é a dimensão multicolor a escolhida pelos produtores dos GEMUA. O *corpus* analisado integralmente indica que 92% das amostras acionam o *policromatismo* como maneira de colorir as imagens usadas, ao passo que a pequena porcentagem restante utiliza o *monocromatismo*, especialmente com modulação da cor única.

A figura mostrada na sequência ilustra o uso da diversificação da cor do tipo *policromatismo*. Vejamos:

Figura 53 – Almoço



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=NZgK8e1zzHQ>. Acesso em 20/07/2016.

O GEMUA **G064**, anteriormente ilustrado, traduz claramente o uso diversificado de cores. No caso, há nítida percepção de diferença de cores considerando as cores usadas: na roupa do personagem, no guardanapo, na toalha de mesa, nos alimentos e bebida dispostos na mesa, na parede etc. As leituras analíticas empreendidas por nós dos fichamentos do *corpus* nos orientam a afirmar que a escolha majoritária pelo *policromatismo* nas produções dos

GEMUAs pode ser explicada pela essência da animação: a simulação da vida real. Com isso, a busca pela aproximação da realidade leva o produtor a adotar as cores das coisas do mundo real.

Outro elemento multimodal pertencente aos aspectos imagéticos, além da utilização da cor, é o *brilho*. Este é uma linha contínua de luminosidade nas imagens que vai do mais iluminado ao mais escuro e vice-versa. O *brilho* aqui quer dizer luminoso, então, a imagem para ser vista precisa ter luz num equilíbrio suficientemente capaz de manter a visibilidade inteligível das imagens, exceto se o embaço, as névoas, as sombras e até mesmo a escuridão e a luminosidade total sejam propositalmente adotadas como mecanismos semântico-pragmáticos no GEMUA na construção de efeitos de sentidos diversos.

O *brilho* é construído considerando um jogo de luz e de sombra, em que a graduação de mais luz ou mais sombra vai reverberando significados no texto. O *brilho* predominante nos GEMUA é aquele em podemos classificar como médio, pois a nitidez das imagens é mantida sem que um ou outro pólo seja privilegiado. Mesmo sendo predominante, ele não é exclusivo em texto. A seguir explicamos em exemplos:

Figura 54 – Trabalho



Fonte: DVD – A Princesa e o Sapo.

Figura 55 – Ócio



Fonte: DVD – A Princesa e o Sapo.

O GEMUA **G115**, *A Princesa e o Sapo*, registrado nas figuras 54 e 55, anteriormente mostradas, representam o brilho mais comum nos GEMUA, que é aquele que mantém a nitidez e a inteligibilidade natural de quem enxerga normalmente. Na figura 54, a personagem

protagonista quem é o foco da cena, especialmente exercendo as suas ações como garçoneiro de um café, por isso o que está nítido é a personagem e não o fundo do cenário, com menos brilho. Na figura 55, o vilão da trama vê a futura princesa com curiosidade do lado de fora do café, e isso é percebido pelo interlocutor na maneira como o brilho jogado sobre ele é diferente, porque, como ele está na rua, do lado de fora do café, o brilho de luz que se projeta sobre ele vem de luzes dos postes que iluminam a rua. Observemos como o brilho projetado sobre os personagens também é significativo nos GEMUA.

A exemplificação anterior mostra a escolha predominante nos GEMUA em relação ao *brilho* nas imagens em que os personagens e o cenário são mais realistas, mais próximos da realidade, diferentemente do que acontece em narrativas ou abordagens mais abstratas, não-vinculadas à realidade em que a criatividade estilística de produção de imagens em situações surreais. Nesses casos, a projeção do brilho pode ser instaurada de modo diferente, já que a imagem externa um pensamento abstrato livremente, sem preocupação com a lógica real. Isso é possível haja vista a multimodalidade ser uma das marcas essenciais dos GEMUA. A sequência de figuras mostrada a seguir ilustra isso:

Figura 56 – Problema



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=NZgK8e1zzHQ>. Acesso em 20/07/2016.

Figura 57 – Solução



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=NZgK8e1zzHQ>. Acesso em 20/07/2016.

Figura 58 – Banho



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=NZgK8e1zzHQ>. Acesso em 20/07/2016.

As figuras anteriormente mostradas são de cenas pertencentes à amostra G064, especificamente na sequência em que o personagem se desespera ao saber que a má higiene dele pode gerar doenças e outras complicações. Na figura 56, o *brilho* do cenário se apaga totalmente e um brilho recai sobre ele, como se o garoto estivesse no centro de um palco, cujo refletor amplia o problema dele de falta de higiene, de tão vergonhoso que é isso. Na vida real, seria impossível alguém mudar de lugar instantaneamente como aconteceu no GEMUA,

da casa dele para o palco de um teatro. Isso se deu em virtude de o produtor deste texto almejar instaurar um exagero na linguagem comparando o desespero dele a um drama teatral, por exemplo.

Na figura seguinte, 57, o narrador dá a solução para o problema do menino: água e sabonete. Observemos que esses dois itens são colocados flutuando na cena, o que também seria impossível acontecer na vida real, mas, como o GEMUA tem o objetivo de ensinar dicas de saúde, como recurso didático, o produtor do gênero optou por mostrar as opções de solução de modo bem enfático, explicitamente ilustrado. O contexto de uso e de circulação permite a licença poética de criação estilística e criativa.

Notemos que, na sequência das figuras 56 a 58, o brilho mínimo vai ao máximo para manter a coerência do que é linguisticamente narrado como caminho ideal para se evitar o mau cheiro e as doenças por falta de higiene: um banho. A figura 58 ilustra o quão luminosa ficou a cena depois que o menino resolveu tomar banho. O elemento imagético *brilho*, usado a serviço da produção de sentidos nos GEMUA, é igualmente importante tanto quanto a cor. A movimentação da linha contínua no jogo de luz e sombra foi proposital e consciente, como é o processo de produção dos gêneros discursivos sob a égide teórica adotada nesta tese. Com isso, percebemos que, independentemente do estilo do produtor, o brilho é acionado para, articulado com os outros elementos imagéticos, compor a imagem mais adequada para a enunciação almejada.

Um traço imagético bastante próximo do *brilho* é a *iluminação*, que consiste no *brilho* intenso em um ou mais pontos específicos no panorama da cena. A iluminação é o brilho focado. Na figura 56, por exemplo, o brilho que é jogado no personagem por cima é um exemplo de iluminação, bem como os pontos mais iluminados na figura 58, denotando a limpeza máxima. A *iluminação* é, então, o *brilho* concentrado em algo ou alguém, funcionando como uma possibilidade específica do uso do brilho, servindo para enaltecê-lo, muitas vezes, como é o caso da figura 58, ou como recurso para se chamar mais a atenção para um detalhe do GEMUA, que é o caso da figura 56, cujo foco recai no desespero da criança. Este é o principal uso da iluminação nos GEMUA: destacar algo importante, por isso outros exemplos serão discutidos a seguir:

Figura 59 – Germes



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=NZgK8e1zzHQ>. Acesso em 20/07/2016.

Figura 60 – Bactérias



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=NZgK8e1zzHQ>. Acesso em 20/07/2016.

As figuras 59 e 60 recortadas da amostra **G064** mostram o uso mais tradicional da *iluminação* nos GEMUA, como já dissemos, que é ampliar o detalhamento da percepção de algo que seja crucial para se instaurar na imagem as estratégias de manutenção do sentido. No caso deste GEMUA, do domínio discursivo pedagógico e que quer ensinar lições de saúde às crianças, o produtor desse gênero amplia a região debaixo do braço do menino, na figura 59, e na parte da boca da menina, figura 60, para mostrar os germes e as bactérias que podem existir no corpo humano se as pessoas não mantiverem hábitos regulares e adequados de higiene, como banho e escovação de dentes, por exemplo. Para mostrar quão monstruosos são esses bichinhos perigosos, o produtor simula uma lupa de aumento e usa a *iluminação* para dar nitidez aos pequeninos vilões.

A *iluminação* é, portanto, um recurso componente em potencial na construção da imagem. Enquanto o *brilho* é constituinte obrigatório na feitura final da imagem, a *iluminação* é opcional e depende das escolhas textual-discursivas de enunciação do produtor do GEMUA. O brilho é obrigatório, porque, independentemente do grau de luminosidade da imagem, ele é acionado para que a imagem se faça como tal. Dizer que a *iluminação* é um recurso opcional não deve ser lida como meio de relegá-la a um plano menor de importância, é, na verdade, uma necessidade que se faz imperativa, em uma tese de doutoramento, mostrar que os dados apontam que há GEMUA em que não há destaque de brilho, então, não podemos afirmar, diante disso, que a *iluminação* é um traço obrigatório. Podemos afirmar, no entanto, que seu uso é muito tendencioso.

Um dos elementos multimodais envoltos nos aspectos imagéticos é a *contextualização*, que diz respeito aos modos como as ambientações são engendradas para a composição do espaço cênico. É uma imagem panorâmica, portanto, que é evocada, quando se fala nesse elemento mais amplo da camada visual. A *contextualização* é mostrada de duas maneiras no GEMUA: em *cenário* ou em *perspectiva* (profundidade).

O *cenário* é o espaço (ou os espaços) onde se passa a história ou ainda o local onde é discutido um tema (nos casos em que os GEMUA não são narrativos). Já a *perspectiva* é a possibilidade de se instaurar a sensação visual de profundidade em relação aos elementos da imagem, personagens, objetos e parte do cenário entre si, provocando a ilusão de quem está na frente ou atrás, próximo ou longe. Dessas maneiras de demonstração da contextualização, apenas o *cenário* é um item obrigatório na composição dos gêneros multimodais animados, pois todas as narrativas ou temáticas abordadas precisam ser ambientadas em algum lugar, logicamente necessitam ser mostradas a partir de um local, diferente da perspectiva, que pode ou não ser instaurada.

Em relação ao elemento cenário, os GEMUA mostraram, por meio da análise dos fichamentos, dois tipos: o *cenário concreto* e o *cenário abstrato*. O *concreto* é aquele que se trata de um lócus possível no mundo real, próximo ao que existe na realidade; já o *abstrato* é aquele que é fruto da imaginação inventiva dos produtores dos GEMUA que, por múltiplas razões, podem evocar ambientações fantasiosas para construir suas narrativas e abordagens temáticas. A seguir, mostramos alguns exemplos de uso do *cenário concreto*:

Figura 61 – Robô



Fonte: DVD – Wall-E

Figura 62 – Ofício



Fonte: DVD – Wall-E

O GEMUA **G027**, *Wall-E*, representado pelas figuras 61 e 62, ilustra o tipo de *cenário concreto*, porque o local onde se passa a história é uma estação de viagens espaciais, abandonada e antiga. O personagem-robô vive isolado de outros de sua espécie, por assim dizer, e, embora seja humanizado, o que não seria comum e realista, a ambientação física em que a narrativa é desenvolvida remete a um lugar verossímil no mundo real. Este tipo de cenário é naturalmente comum como escolha de ambientação de histórias de cunho realista pelos produtores desse tipo de gênero. Ressaltamos, contudo, que, mesmo que haja predominância do *cenário concreto* em GEMUA realistas, os *cenários abstratos* podem ser acionados como traços constituintes de algumas passagens e vice-versa. Não há rigidez composicional nesse tocante, haja vista os dados mostrarem que o uso dos cenários pode ser coexistente, às vezes, um se sobrepõe ao outro, às vezes, um é usado em detrimento do outro. Nas exemplificações seguintes, mostraremos uma possibilidade de uso do *cenário abstrato*:

Figura 63 – Perfume



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=NZgK8e1zzHQ>. Acesso em 20/07/2016.

Figura 64 – Odor



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=NZgK8e1zzHQ>. Acesso em 20/07/2016.

As figuras 63 e 64 mostram um cenário fantasioso no qual flores gigantes passeiam ao fundo, como se voassem. O contexto do GEMUA explica a fantasia mostrando as diferentes sensações causadas por um cheiro agradável e por um mau cheiro. Como o olfato é uma sensação improdutiva na leitura dos GEMUA, o produtor do texto utilizou um aspecto imagético para referendar a sensação desagradável de sentir um odor ruim e, para isso, a contextualização por meio de um cenário abstrato foi fundamental, pois as flores vivas e bonitas, figura 63, e murchas e feias, figura 64, foram cruciais para a instauração desse efeito de sentido, haja vista a fantasia funcionar como recurso estilístico produtivo. No GEMUA

onde as figuras foram extraídas, o *cenário concreto* é o que predomina, no entanto, ao acionar o *cenário abstrato* para elucidar e exemplificar situações importantes para o alcance dos propósitos comunicativos, o produtor não sai do contexto coerente que constrói, desde o início, e consegue efeitos semântico-pragmáticos mais imediatos e eficientes, pois apela para uma demonstração rápida e simples do que queria mostrar ao interlocutor. Esse foi o uso primordial do *cenário abstrato* apontado na análise: ampliar os sentidos que não seriam tão facilmente mostrados em muitos casos se o *cenário concreto* fosse o eleito.

A outra maneira de se construir a *contextualização* é por meio da *perspectiva* e que pode ser usada nos dois tipos de cenário, anteriormente mencionados. As duas maneiras de contextualizar uma imagem podem ser combinadas. Toda *perspectiva* é usada em relação a um *cenário*, mas o *cenário* pode abrir mão da *perspectiva*. Vejamos:

Figura 65 – Natureza



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=NZgK8e1zzHQ>. Acesso em
 20/07/2016.

A figura 65, representativa do GEMUA **G064**, mostra um tipo de *perspectiva*, a *perspectiva horizontal*, que é a que o produtor do GEMUA produz visando que o interlocutor perceba, na imagem, as localizações de quem ou o quê está à frente ou atrás de quem ou de quê. Isso significa dizer que este tipo de perspectiva permite que o interlocutor veja as relações entre os elementos constituintes da imagem de um ponto de vista horizontal: frente e trás. Na figura 65, por exemplo, vemos o professor e dois alunos se despedindo do interlocutor. Eles fazem isso em uma paisagem da natureza, cuja perspectiva provoca a sensação que há árvores atrás e ao lado deles, flores na frente dos três etc. Por essa

perspectiva, o interlocutor consegue vê-los em meio à natureza, envolvimento da fauna e da flora, rodeado por tudo isso.

Na figura 66, por sua vez, mostramos outra maneira de se usar a *perspectiva*: a *perspectiva vertical*, a qual demonstra que o interlocutor percebe não apenas as localizações de profundidade, mas de altura, de quem ou de que demonstra estar acima ou embaixo do outro. Observemos:

Figura 66 – Conversa



Fonte: DVD – Toy Story 1.

O GEMUA **G141**, *Toy Story 1*, matriz do recorte de amostra de cena anteriormente ilustrada, destaca o uso da *perspectiva vertical*, em que percebemos não apenas que o soldado está na frente do cowboy, mas que este é bem maior que aquele. As noções de embaixo e acima são percebidas pela localização dos personagens no espaço, evidentemente, e pelo enquadramento da cena, que viabiliza percebermos que o cowboy está olhando para baixo, porque o pequeno soldado de brinquedo está abaixo dele em relação ao tamanho. A noção de perspectiva, com isso, vai além da dimensão de *profundidade horizontal* e atinge também a *profundidade vertical*. Os dois tipos de *perspectiva* podem coexistir no mesmo GEMUA, quando aciona tal recurso imagético.

A *saliência* é outro elemento multimodal pertencente aos aspectos imagéticos. Sinônimo de destaque a algum ser participante ou a algo crucial nos GEMUA, a *saliência* pode ser gerada de muitas maneiras, como veremos nos exemplos a seguir:

Figura 67 – Plano



Fonte: DVD – A Fuga das Galinhas.

Figura 68 – Fuga



Fonte: DVD – A Fuga das Galinhas.

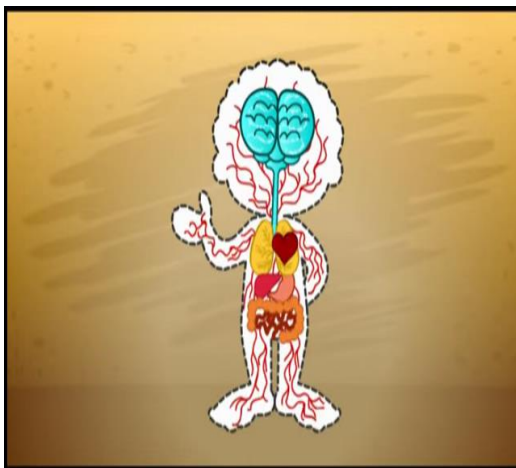
Nas figuras 67 e 68, ambas ilustrativas do GEMUA **G132**, podemos perceber duas manifestações de se destacar algo nas imagens: na figura 67, vemos a *saliência* imagética no cartaz mostrado pela personagem, ao mostrar mais um dos seus mirabolantes planos para fugir da granja. O destaque no cartaz se dá, porque é esse objeto que leva esperança de um plano exequível de fuga daquele lugar. Na figura 68, sequência de cena no GEMUA, o casal de aves observa algo pela janela. Aqui a *saliência* é indiciada pela iluminação externa do lugar, em que nosso olhar é levado. De modo saliente, ou seja, conduzido pelo produtor, a luz vista pela janela permite mostrar que o galo vislumbra o plano de fuga traçado pela galinha, líder do grupo. De modo diferente, o GEMUA G064 lança mão do recurso da *saliência* de modo interior ao próprio personagem, como mostramos a seguir:

Figura 69 – Externo



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=NZgK8e1zzHQ>. Acesso em 20/07/2016.

Figura 70 – Interno



Fonte:
<https://www.youtube.com/watch?v=NZgK8e1zzHQ>. Acesso em 20/07/2016.

Na figura 70, podemos observar que o produtor do GEMUA utilizou a *saliência* como recurso para destacar o que há por dentro do personagem no sentido biológico do termo, como se fizesse um exame de raio-x, vendo por dentro do menino o bom funcionamento do organismo. A análise do *corpus* mostrou que a *saliência* é um recurso de imagem que conduz o olhar do interlocutor. Para isso, o produtor do GEMUA pode escolher qualquer recurso multimodal que concentre a atenção visual do interlocutor para alguém ou algo cujo foco é crucial para a compreensão da finalidade discursiva do texto. A *saliência* é, então, a condução visual do interlocutor pelo produtor.

A *textura* é o último elemento multimodal referente aos *aspectos imagéticos* percebidos na constituição dos GEMUA. Este elemento se refere à impressão visual proporcionada pelo produtor dos GEMUA da materialidade dos seres e das coisas que participam da história ou temática discutida. Assim como o olfato, citado anteriormente, o tato também é outra sensação sinestésica que não pode ser percebida nesses gêneros. A *textura* é uma possibilidade de construir pela imagem uma sensação que originalmente é tátil. Com ela, podemos vislumbrar se algo é liso, rugoso, áspero, peludo, macio, duro etc. Exemplificamos a seguir a concretude de uso desse traço:

Figura 71 – Liso



Fonte: DVD – Toy Story 1.

Figura 72 – Macio



Fonte: DVD – Monstros S/A 1.

O GEMUA **G141**, *Toy Story 1*, mostrado na figura 71, demonstra o aspecto material de vidro no capacete do personagem-brinquedo que julga ser um super-herói do espaço sideral. Já na figura 72, do GEMUA **G149**, *Monstros S/A 1*, os aspectos de textura tátil indicadas são variados, pois há vários monstros cuja pele parece ser peluda e macia, em uma figura; e, em outra, lisa e escorregadia, entre outros tipos. Na análise dos fichamentos, percebemos que não há como fazer afirmações sobre como os produtores dos GEMUA constroem as sensações táteis pela imagem a não ser considerando a memória do interlocutor comparando o que vê nesses gêneros e compara por verossimilhança às coisas e às sensações do mundo real. A *textura* se mostrou, então, como uma tentativa de levar ao interlocutor as percepções táteis representadas por meio da imagem.

6.6 Articulações entre os aspectos composicionais

Após apresentarmos e discutirmos os resultados revelados pela análise dos dados estudados sob a égide dos aspectos *linguísticos*, *sonoros*, *proxêmicos*, *cinésicos* e *imagéticos* isoladamente no que diz respeito à investigação do eixo da composição, ou seja, dos elementos acionados na arquitetura estrutural dos GEMUA. Tal simbiose dos aspectos do eixo da composição articulados entre si, ampliou as facetas de descrição dos gêneros multimodais animados, por isso resolvemos investir em mais esta seção a fim de submeter o fichamento do *corpus* aos cruzamentos citados.

6.6.1 Aspectos linguísticos x Aspectos sonoros

Os *aspectos linguísticos*, como vimos, englobam os elementos multimodais *fala* e *escrita*. Os *aspectos sonoros*, por sua vez, envolvem os elementos multimodais *música*, *efeitos sonoros* e *elementos supra-segmentais*. A análise dos GEMUA, partindo da combinação *aspectos linguísticos* e *aspectos sonoros*, mostra que tal cruzamento é fundamental no que diz respeito à produção da *fala*, um dos constituintes dos aspectos linguísticos. Isso significa afirmar que, quando o produtor do GEMUA opta por utilizar o elemento fala na composição do GEMUA, ele precisará necessariamente associar ao aspecto linguístico um elemento sonoro, especialmente um traço *supra-segmental*.

A *música* e os *efeitos sonoros* são potencialmente exploráveis pelos produtores dos GEMUA, mas os dados apontaram que tais elementos não são itens obrigatórios para se produzir a *fala*. Esta precisa de *elementos supra-segmentais* para se constituir. Os *elementos supra-segmentais* contribuem substancialmente na instauração de sentido da *fala*, pois dá tom às palavras, enche-as de nuances de possibilidade sócio-comunicativa. Tais elementos sonoros se mesclam aos linguísticos ao ponto de o resultado dessa mistura de traços multimodais se fazer obrigatória na produção da *fala*, portanto, se o produtor escolher usar a *fala* na composição do GEMUA, terá de fazê-la por meio da conjunção *fala* e *elementos supra-segmentais*.

A análise dos dados apontou que os demais elementos sonoros, *música* e *efeitos sonoros*, são opcionais na geração da *fala*, podendo ser usados ou não. Já a relação da *escrita* com as sonoridades não apresentou correlação semântico-pragmática, porque a *escrita* independe do som para ser produzida. Nenhum dos traços multimodais dos aspectos sonoros se mostrou imprescindível na produção da *escrita*, isso nos leva a considerar que os produtores dos GEMUA não estabelecem uma relação entre os elementos citados em razão de a *escrita* implicar a percepção sensorial *visão* ao passo que a *fala*, a *audição*. Ressaltamos que há exemplos no *corpus* em que vemos a utilização da *escrita* atrelada à leitura de algum enunciador ou personagem, ou seja, a sonoridade é acionada para fazer a *escrita* chegar aos interlocutores por meio auditivo e não apenas visual, entretanto, não é regra, são poucos exemplares dessa situação, e esses poucos exemplares do *corpus* são especialmente do domínio pedagógico.

6.6.2 Aspectos linguísticos x Aspectos proxêmicos

Em seções anteriores, mostramos que os *aspectos proxêmicos* envolvem as relações de proximidade entre interlocutores e enunciadorees ou estes entre si e se manifestam entre três possibilidades de comportamento: *distância*, *perspectiva* e *valor informativo*. A relação desses elementos multimodais proxêmicos com os aspectos linguísticos é possível somente se consideramos o constituinte multimodal *escrita*. Diferente do que os dados mostraram na subseção anterior, em que a *fala* tem primazia naquela relação multimodal considerando os aspectos linguísticos, nesta é a *escrita* o item linguístico que se faz mister na conjunção semiótica que ora analisamos.

A relação entre os elementos proxêmicos e o constituinte linguístico *fala* é improdutiva por questões operacionais: esta não pode ser flagrada por ângulos, disposição espacial ou proximidade com as câmeras, porque é um meio auditivo, e a percepção sensorial audição não pode ser captada pela visão. Tal explicação justifica o porquê de o item linguístico *escrita* imediatamente sobrepujar a fala. Pela mesma razão arrolada: é operacionalmente viável e flagrante a relação estabelecida entre os aspectos linguísticos, especificamente a *escrita*, e os aspectos proxêmicos, considerando todos os elementos subjacentes: *distância*, *perspectiva* e *valor informativo*.

A *escrita* é necessariamente registrada pelo produtor do GEMUA por meio de um ou mais elementos proxêmicos, ou seja, a relação entre a escrita e os elementos proxêmicos é obrigatória, incluindo o uso combinado dos três caminhos proxêmicos. A seara das proximidades, por assim dizer, lança mão da *escrita* sempre considerando a distância em que ela é usada, os ângulos escolhidos para que ela seja representada e a disposição espacial da mesma na cena. Simultaneamente, então, a escrita aciona os três elementos proxêmicos, pois é inevitável que isso aconteça, uma vez que, visualmente considerando, qualquer item multimodal precisa ser alocado na cena tomando por base os três elementos proxêmicos.

Os dados indicam que o que varia é qual subtipo de elemento proxêmico é usado. No que diz respeito à distância, a *escrita* pode figurar como íntima, pessoal ou social; no que tange à perspectiva, o ângulo usado para ilustrar a *escrita* pode ser oblíquo ou frontal; já no tocante à disposição espacial, o constituinte *escrita* pode vir no centro ou à margem. Observamos que, independentemente de como cada elemento proxêmico é trabalhado pelo

produtor do GEMUA, todos eles estão intrinsecamente articulados à escrita, ressaltando que tal cruzamento é obrigatório na constituição dos GEMUA.

6.6.3 Aspectos linguísticos x Aspectos cinésicos

Discutidos anteriormente, os *aspectos cinésicos*, são aqueles traços multimodais englobantes que envolvem movimentos do corpo e se apresentam na seguinte configuração de possibilidades de manifestação: *expressões fisionômicas (faciais)*, *gestos*, *posturas corporais*, *olhar e toques*. Tais aspectos se mostraram frutíferos na análise dos dados quando focamos na relação deles com os aspectos linguísticos, principalmente considerando a *fala*. A relação *escrita–aspectos cinésicos* não se mostrou relevante como artifício de produção de sentidos, sendo, portanto, descartada.

A relação *fala–aspectos cinésicos*, por seu turno, se mostrou relevante sobremaneira na geração de sentidos, haja vista os elementos cinésicos serem associados à fala. Na medida em que o produtor do GEMUA atribui fala a um personagem ou a um enunciador, imediato e inevitavelmente um ou mais traços cinésicos é(são) acionado(s). Nem necessariamente todos nem necessariamente ao mesmo tempo, mas os dados apontaram que, pelo menos um elemento cinésico vem à tona acompanhando a fala, conseqüentemente ampliando as possibilidades de sentido.

Quando o produtor dá voz ao personagem ou ao enunciador, a fala vem acompanhada necessariamente de uma dessas possibilidades: i) a *expressão fisionômica* se liga à *fala* para corroborar aquilo que está sendo dito, por exemplo: um discurso emocionado pode vir atrelado a um rosto que esboce o estado de espírito evocado na fala; ii) a *postura corporal* representa a extensão das intenções da *fala*, reiterando pela expressão do corpo aquilo que se diz, em situações do tipo: o enunciador produz um discurso religioso e se posiciona de joelhos com as mãos unidas denotando uma prática de oração ; iii) o *olhar* também pode ser o elemento cinésico escolhido para reafirmar a fala, quando, por exemplo, um personagem antagonista profere sua *fala* agressiva e usa os olhos e as sobrancelhas para realçar sua antipatia a algo ou alguém; iv) o *gesto* pode ser adotado como recurso cinésico de acompanhamento da fala em momentos em que um personagem dita regras e ordens e gesticula com as mãos apontando positivamente ou não a condução de suas orientações; v) o *toque* também pode servir a essa roupagem multimodal mesclada, por exemplo, quando um

discurso de violência é associado às agressões físicas, concretizando a ruptura de uma relação de paz; vi) a junção de dois ou mais desses elementos cinésicos em referência à fala produzida. Ressaltamos que tal parceria de elementos multimodais se dá, algumas vezes, para construir a ironia, assim, a aparente e proposital dissonância entre *fala* e a *cinesia* é contextualizada.

6.6.4 Aspectos linguísticos x Aspectos imagéticos

Os *aspectos imagéticos* representam a dimensão visual propriamente dita, ou seja, como a imagem em si é planejada. São caminhos da arquitetura da imagem: *a utilização da cor, o brilho, a iluminação, a contextualização, a saliência e a textura*. Das possibilidades de relação desses aspectos com os linguísticos, apenas a escrita é passível de estabelecimento de correlação, por razões óbvias: é operacionalmente impossível dar cor, brilho, luminosidade, saliência, textura etc. à fala. Tecnicamente falando, isto é, do ponto de vista literal, apenas a escrita pode ser articulada com esses itens.

A *cor* é o único elemento imagético obrigatório da produção da *escrita*. Para que a escrita seja visível, ela precisa ser registrada em uma *cor* (ou numa modulação de cor diferente) da *cor* do fundo da cena do GEMUA, pois se não houver diferenciação cromática, a percepção da *escrita* fica comprometida. Os outros elementos imagéticos são opcionais na configuração da *escrita*, uma vez que, mesmo podendo associar sentidos ao uso da *escrita*, se acionados, a ausência deles não impede seu uso pleno.

Ainda sobre a relação em foco, os dados mostraram que há GEMUAs, em que o produtor do gênero opta por substituir a fala em alguns momentos por imagens simbólicas, isto é, o *corpus* mostrou que existe a possibilidade, embora não seja uma regra, de o produtor do gênero substituir parte da fala e suas sonoridades de traços supra-segmentais por imagens que representem imediatamente aquilo que se deseja manifestar. Exemplos tradicionais desse uso: quando o personagem, nervoso ou revoltado, ao invés de proferir impropérios e palavrões, tem o discurso ríspido substituído por imagens súbitas de caveiras, bombas, cobras e lagartos, que aparecem aleatoriamente na cena ou dentro de balões de fala, tal qual nos quadrinhos. O discurso grosseiro é, então, representado por imagens, o que as tornam similares às onomatopéias (palavras que imitam sons). Nesse caso, são imagens que representam sons.

6.6.5 Aspectos sonoros x Aspectos proxêmicos

O único elemento que os dados apontam como ponto de relação entre os *aspectos sonoros* e os *proxêmicos* é o que denominamos de *efeitos sonoros*. Tais efeitos sonoros são acionados algumas vezes nas amostras do *corpus* quando o produtor almeja realçar a movimentação da câmera e produz sons sutis que imitam o funcionamento de máquinas fotográficas ou de câmeras de filmagem ao serem usadas para se registrar uma fotografia, quando se ouvem os cliques de botões, o giro dessas máquinas em tripés de sustentação, isto é, sons que representam o funcionamento do maquinário usado em filmagens e em fotografias. Tal uso, porém, foi acanhado e se mostrou particular, em contexto específico. A relação das sonoridades com as proximidades não apontou nenhum traço de obrigatoriedade, mas tão somente de possibilidades.

6.6.6 Aspectos sonoros x Aspectos cinésicos

Em relação à articulação dos *aspectos sonoros*–*aspectos cinésicos*, da mesma maneira como na subseção anterior, os dados mostraram que existe a possibilidade de interação simbiótica entre os elementos envolvidos pelos aspectos citados, contudo, não foi revelado na análise algum caminho obrigatório no que tange a esta relação. As possibilidades de articulação entre os elementos em questão perpassam uma ou mais das situações seguintes: i) o uso da música como ambientação contextual para a movimentação corporal dos personagens/enunciadores, exemplo: uma *música* que acompanha os gestos sensuais de um personagem que intente seduzir outro e ii) o uso de *efeitos sonoros* para acompanhar algum tipo de elemento cinésico: um som que realce um piscar de olhos, o estalar de dedos, o bater de palmas, a queda de alguém em cena etc. Não foi analisado nenhum registro de uso de elemento supra-segmental em relação às cinesias nos GEMUA.

6.6.7 Aspectos sonoros x Aspectos imagéticos

Os dados apontaram que a relação entre *aspectos sonoros* e *aspectos imagéticos* não revela nenhuma obrigatoriedade de uso na composição dos GEMUA. O que foi possível se flagrar nessa relação como possibilidade produtiva de uso é o fato de que imagens simbólicas

e tudo o que subjaz aos aspectos imagéticos também podem ilustrar *músicas* que atuem como trilha sonora. Exemplo: uma música de romance é adotada como trilha musical de um casal que acaba de se apaixonar pode ser acompanhada por corações e cupidos com arco e flecha, os quais podem surgir na medida em que o enlace de amor a primeira vista se instaura. Excetuando essa questão, tomando o conceito de *imagem* de modo panorâmico, as possibilidades de associação dos elementos imagéticos aos elementos sonoros não se mostraram geradoras de sentido. A análise dos fichamentos não mostrou relevância de produtividade em relação ao uso de efeitos sonoros e de elementos supra-segmentais associados à imagem, nem a considerando de um modo geral, como tentamos estabelecer com o elemento *música*.

6.6.8 Aspectos cinésicosx Aspectos proxêmicos

Da relação entre os *aspectos cinésicos* e os *aspectos proxêmicos*, a análise dos dados permite afirmar que existe um elemento que só é instaurado obrigatoriamente pela conjunção desses dois aspectos que é o *toque*, pois, além de ser uma movimentação corporal, só é designado como tal se houver aproximação dos participantes. Com isso, o elemento multimodal *toque* fica numa espécie de limbo categorial, estando ao mesmo tempo nos dois aspectos. Alocamos tal elemento nos aspectos cinésicos, porque, antes de ele se tratar de uma aproximação com outrem, é um movimento corporal, portanto, é cinésico antes de ser proxêmico.

Importante frisarmos também que o elemento cinésico *gesto* tem peculiaridades em sua funcionalidade sócio-discursiva, qual seja: os movimentos cinésicos, de um modo geral, podem ser gestos, desde que tais movimentos sejam reconhecidos pelos interlocutores como uma codificação acordada entre os sujeitos utentes da língua-linguagem como meios de significação. Exemplos: a combinação dos movimentos de um apontamento de dedo indicador para o próprio olho e, logo em seguida, o mesmo dedo apontado para outrem pode significar que o enunciador está observando o outro; bem como um aperto de mãos entre personagens, além de um toque, pode ser compreendido como um cumprimento cordial ou um fechamento de acordo etc. Isso significa dizer que o que faz um movimento corporal ou uma junção de elementos cinésicos serem vistos como *gestos* é a atribuição coletiva de um sentido.

Todas as outras combinações entre os elementos inerentes aos *aspectos cinésicos* e *proxêmicos* estão relacionadas também à obrigatoriedade de uso nos GEMUA, em virtude de todos os elementos *cinésicos* necessariamente precisarem estar dispostos espacialmente ou no centro ou à margem, terem uma determinada distância do interlocutor e serem mostradas sob dada angulação, ou seja, a relação entre os traços multimodais que perfazem os *aspectos proxêmicos* e os *cinésicos* é de obrigatoriedade, especificamente, estes precisam daqueles para aparecer e se fazer visível.

6.6.9 Aspectos cinésicos x Aspectos imagéticos

O cruzamento dos *aspectos cinésicos* e dos *imagéticos* também resguarda um viés de obrigatoriedade, pois os elementos imagéticos se combinam harmoniosa e necessariamente com os cinésicos por aqueles darem a estes cor, luminosidade, textura, brilho, noção de perspectiva etc. Os traços de movimento corporal, para serem vistos, precisam ser elaborados usando como base os caminhos de composição das imagens. O que se mostrou obrigatório é a intrínseca relação entre os aspectos em discussão. As variações possíveis de utilização dos recursos multimodais subjacentes aos aspectos cinésicos e imagéticos dizem respeito a como a *cor* pode ser combinada com o *olhar* para se produzir um dado sentido ou ainda como a *saliência* pode contribuir para a ênfase de uma *expressão fisionômica*, por exemplo. O produtor do GEMUA, com seu estilo, criatividade e propósito comunicativo é quem projeta o GEMUA de modo a considerar as várias combinações possíveis nessa seara e as múltiplas nuances de produção de sentido resultantes, contudo, partindo da premissa de que só é possível construir os elementos cinésicos por meio dos elementos imagéticos.

6.6.10 Aspectos proxêmicos x Aspectos imagéticos

Os *aspectos proxêmicos* e os *aspectos imagéticos* relacionados mostraram por meio dos fichamentos que não são um terreno fértil de produção de sentidos. Ambos os aspectos funcionam muito mais para dar sustentação aos demais. O único elemento que se mostrou profícuo nesta relação é a *contextualização*, especialmente por conta do *cenário*, que é a ambientação onde o GEMUA é desenvolvido. O *cenário*, trabalhado em conjunto com as possibilidades de aproximação-afastamento entre o enunciador e o interlocutor é o ponto de

articulação obrigatório entre esses dois aspectos. O que se faz necessária é a consideração de que para se construir um *cenário*, seja ele qual for, a distância, a disposição espacial e a angulação de observação externa usada são fundamentais para a concretização de tal arquitetura, porque são as bases de emolduramento cruciais para se compor um quadro cênico, de estabelecimento de lugar, *lócus* onde o GEMUA acontece.

Considerando todas as subseções desta seção, ressaltamos que aqueles elementos apontados pela análise como opcionais ou de uso em potencial são importantes tanto quanto os que se mostraram basilares e obrigatórios na composição dos GEMUA. Quando ponderamos os que a análise apontou como obrigatórios e como facultativos foi seguindo uma decisão epistemológica de investigar o *corpus* seguindo parâmetros de observação suscitados por ele mesmo, e não de criar valores judicativos sobre quais recursos multimodais são mais importantes que outros na composição dos GEMUA.

Rastreando todo o *corpus*, organizado por grupos de fatores cujos próprios dados apontaram como possibilidades organizacionais e perscrutados por meio de parâmetros oriundos também da própria observação dos exemplares sob investigação, podemos afirmar que mesmo não sendo obrigatórios, os demais recursos multimodais apontados como opcionais, quando usados, certamente enriquecem os sentidos, ampliando as possibilidades de negociação de sentidos com os interlocutores, pois estes têm mais constituintes para se flagrar e mediar inferências. Com isso, mesmo que os GEMUA tenham uma estruturação mínima obrigatória capaz de distingui-los de muitos outros gêneros, apresentam um grupo sólido de traços multimodais potencialmente disponíveis na plástica, complexa e rica teia de fios semióticos que compõe os gêneros multimodais animados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia. São entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação. Caracterizam-se como eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos. Surgem emparelhados a sociedades e atividades sócio-culturais, bem como na relação com inovações tecnológicas, o que é facilmente perceptível ao se considerar a quantidade de gêneros hoje existentes.

(MARCUSCHI, 2005, p.19).

O nascituro das ideias que engendraram esta tese vem da época de infância a qual me foi permitido conviver com livros ilustrados, histórias em quadrinhos e desenhos animados, além de brincadeiras e jogos daquele momento. A relação do sujeito com a língua(gem) repleta de imagens e outros meandros não-verbais que já era curiosa demais por si só foi ampliada significativamente com o advento da tecnologia eletrônica e como esta se mesclou à linguagem humana. A mescla sincrética de palavras, elementos não-verbais e tecnologia digital é a combinação perfeita para um admirador das práticas discursivas que envolvem tudo isso.

Tal combinação multimodal foi o terreno fértil para o surgimento e a evolução daquilo que convencionamos chamar de *animação*. Certamente, o contato constante acompanhado das inquietudes incessantes de quem observa de perto há tempos este fenômeno foi o estopim desta pesquisa que culminou na problemática que moveu esta pesquisa: **como se caracterizam os gêneros multimodais animados?** Buscando possíveis respostas a esta pergunta é que iniciamos a investigação científica de **descrever os gêneros multimodais animados, considerando seus aspectos enunciativos e sua natureza multimodal.**

Os estudos iniciais nos mostraram que a *animação* não era um gênero discursivo e, sim, um traço fundamental na constituição de alguns gêneros multimodais, ou seja, em gêneros cuja composição é eivada de traços não-verbais. Com isso, uma decisão importante na tese foi a de aglutinar as características de fortes traços multimodais à animação (simulação da vida real), além de serem produzidos por meio de tecnologia eletrônica, e designar os gêneros discursivos que reúnem esses traços como gêneros multimodais

animados, ou simplesmente GEMUA: nosso objeto de pesquisa e tema que suscitou a nossa busca metódica por algumas possíveis respostas.

Os GEMUA, de imediato, se mostraram um rico celeiro de possibilidades sócio-comunicativas dada a complexa cadeia de semioses necessárias a sua instauração e nos apontaram significativas lacunas de estudos prévios, além de um universo extremamente amplo e fugidio. Não tivemos outra saída a não ser nós mesmos propormos um caminho de estudos e de passos metodológicos a fim de iniciarmos a pesquisa propriamente dita. Muitas leituras foram evocadas para a sustentação teórica desta tese. Muitas delas sucumbiam quando foi preciso operacionalizar a análise, com isso, inúmeras parcerias de teorias tiveram que ser abandonadas dadas a inoperância e a fragilidade delas no que diz respeito à abordagem satisfatória ou viável que envolvesse o objeto de pesquisa escolhido.

A decisão de manter o objeto de pesquisa/tema foi um verdadeiro desafio, até que, depois de muitas tentativas de articulações teóricas e metodológicas, resolvemos extrair da observação dos próprios GEMUA aquilo que ele suscitava e apontava como caminho possível de leitura analítica. O contato próximo com esses gêneros viabilizou decisões fundamentais para o andamento desta pesquisa e alinhamentos às teorias existentes que pudessem ser coadunadas com a perspectiva adotada nesta pesquisa. Primeiro, a constatação do estatuto primordial do objeto de pesquisa/tema constituir um gênero discursivo e como tal, objeto concreto de linguagem que medeia as relações humanas imersas no contexto sócio-histórico-cultural. Bakhtin (2002, 2003, 2006) é quem apresenta o aporte teórico necessário e suficiente para sustentar essa faceta mostrada pelos GEMUA.

Segundo, por se tratarem de gêneros multimodais, a pesquisa precisou de teorias que sustentassem a parte não-verbal da linguagem, que se mostrava latente e viva. Nessa seara, encontramos em Kress; van Leeuwen (2010, 1996); Fiorillo e Torres (2003), Cestero (1999), Poyatos (1994), Davis (2009), Albaladejo (2007) e Marcushi (1986), importantes postulados sobre os elementos comunicativos presentes nos GEMUAs que não utilizam a parte verbal da língua(gem). Com isso, a simbiose entre os pressupostos bakhtinianos, as discussões sobre multimodalidade e os postulados sobre elementos não-verbais na comunicação humana foi o espaço teórico onde a pesquisa encontrou inspirações para organizar e ponderar o nosso olhar de pesquisador sobre o objeto de pesquisa não mais como um meio de lazer, entretenimento e aprendizado, mas principalmente como um fenômeno desafiador que precisava ser estudado a

fim de apresentar uma descrição dos elementos que caracterizam e compõe os GEMUAs, haja vista isso ser fundamental na compreensão e da utilização desses gêneros como práticas sócio-comunicativas e ampliar sua leitura e uso consciente e produtivo.

Terceiro, precisávamos encontrar um caminho metódico que fosse condizente com a decisão de continuar observando o objeto atuando ativamente e extraíndo dessa percepção organizada parâmetros de análise. O paradigma interpretativo (BOGDAN; BIKLEN, 1999), de base empírica e de caráter indutivo, no sentido lato do termo, embasou os passos metodológicos que nasceram desse contato com os GEMUAs. Essa observação sistêmica viabilizou a constituição e a delimitação de um *corpus* cuja composição passou por várias fases de triagem (selecionar os GEMUAs cujo recurso da *animação* fosse produzida somente de modo digital, pela qualidade da imagem e do som; pela integralidade dos vídeos, pela heterogeneidade de autoria dos produtores), selecionando as amostras de modo mais satisfatório possível à realização da pesquisa.

O estudo do *corpus* mostrou que ele apresenta dois grandes caminhos de observação: o *eixo da composição* e o *eixo do funcionamento*. Cada grupo permitiu uma organização interna. A partir disso, organizamos o *corpus* em cinco grupos de fatores, levando em consideração o eixo do funcionamento, temos: (i) *tempo de duração*, (ii) *temática abordada*, (iii) *domínio discursivo*, (iv) *período de produção* e (v) *técnica de animação usada*; já em relação ao eixo da composição, os dados mostraram que os GEMUA precisam ser analisados partindo de aspectos (i) *linguísticos*, (ii) *sonoros*, (iii) *proxêmicos*, (iv) *cinésicos* e (v) *imagéticos*. A maneira que nós encontramos para ponderar a análise dos dados foi elaborar um fichamento de cada uma das 150 amostras do *corpus* discretizando cada aspecto composicional, foco desta tese.

As revelações semântico-pragmáticas advindas do estudo dos GEMUA começam, então, antes mesmo da análise do *corpus*, pois a busca de parâmetros de observação, sob a inspiração de categorias evocadas pelas teorias de sustentação da tese, já mostram que os GEMUA apontam os elementos constituintes de sua composição. Não apontamos categorias para tentar localizar exemplos no *corpus*, o que fizemos foi observar sistematicamente o *corpus* a fim de investigar aquilo que era comum nesses gêneros, aquilo que neles se mostrava traço natural de constituição.

Consequentemente, todos os aspectos composicionais apontados anteriormente pertencem à constituição dos GEMUA, o passo seguinte foi aprofundar cada aspecto e detalhar as possibilidades de como cada um pode ser usado como recurso constituinte desses gêneros. Nesse detalhamento, a fundamentação teórica foi crucial para inspirar caminhos e disciplinar os achados, bem como os passos metodológicos apontados por nós para gerenciar os dados apontados pelo *corpus* viabilizaram a leitura analítica e a consequente descrição dos GEMUA, como resposta da questão norteadora central desta tese, a qual está diluída nos capítulos de metodologia e análise e discussão.

Dos resultados da análise e discussão dos dados investigados na observação sistêmica dos GEMUA *in natura*, por assim dizer, dos fichamentos do *corpus* organizado por parâmetros de observação suscitados pelas próprias amostras e pela exemplificação de diversos exemplares, podemos inferir que GEMUA só podem ser lidos plenamente pelos interlocutores e terem seus propósitos comunicativos atingidos se for considerada uma análise conjunta dos aspectos sonoros, proxêmicos, cinésicos e imagéticos. Esses quatro aspectos se mostraram obrigatórios em todas as amostras do *corpus*, em escalas de uso bastante heterogênea, mas ainda assim todos eles presentes de alguma maneira.

O aspecto linguístico não se mostrou obrigatório, mas apresentou significativo percentual (79% no caso da *fala*) de acionamento por parte dos produtores desses gêneros. Isso nos leva a dizer que, mesmo que cada aspecto seja lido isoladamente e posteriormente unidos, faz-se mister que os cinco aspectos sejam levados em consideração na leitura analítica dos GEMUA, pois, mesmo que o elemento linguístico não seja usado, são estratégias textual-discursivas os mecanismos de construção da coerência e da produção de sentidos nesses gêneros.

A análise nos permite afirmar que, quando o aspecto linguístico é acionado pelos produtores, especificamente nas cenas em que ou a fala ou a escrita seja usada, ele ganha ênfase em detrimento dos outros. Quanto mais palavras, faladas ou escritas têm, menos os outros recursos semióticos aparecem. Quanto menos palavras são usadas, maior é o trabalho dos recursos não-verbais. Os dados mostram que os recursos multimodais não-verbais são mobilizados de modo mais complexo e mais destacados quando é para substituir a fala ou a escrita, isto é, o aspecto linguístico. Quando tais elementos multimodais acompanham os itens linguísticos, servem muito mais para corroborar os sentidos construídos/negociados com os

interlocutores. Na ausência dos recursos da língua, os demais constituintes semióticos são mobilizados em esquemas sincréticos muito mais complexos.

Outra observação importante sobre a descrição dos GEMUA é que eles apresentam duas tendências básicas em relação à materialidade textual: ou eles são narrativos (desenvolvem um enredo/uma história) ou são não-narrativos (envolvem uma diversidade de outras sequências textuais, principalmente, argumentativas). Para os GEMUA narrativos, chamamos os atores de personagens, os que participam, e de narradores, os que contam a história; já para os não-narrativos, designamos como enunciadores.

Os GEMUA tendem a ser altamente didáticos mesmo nos narrativos, há um discurso pedagógico muito patente. Percebe-se que os produtores desses gêneros os utilizam com forte tom de ensinamento de algo, nem que seja por meio de uma narração. Além disso, o tom humorístico também perpassa esses gêneros. O humor é um traço significativo nos GEMUA e esta faceta lúdica é sustentada para dar leveza, mesmo que sutilmente, na maioria dos exemplares do *corpus*. Outro elemento comum é a intertextualidade: tal fator de textualidade é muito utilizado, independente do aspecto composicional, pois ela se apresenta em imagens, frases, música etc. O humor, o tom pedagógico e a intertextualidade não são excludentes. Pelo contrário, eles se combinam harmoniosamente, atuando como importantes aliados na produção dos efeitos sentido e na busca do alcance das finalidades sócio-discursivas.

Destacamos que os grupos de fatores e os grupos subjacentes a eles mostram que os GEMUA têm ampla dimensão de uso pelos produtores: não há regras rígidas de produção desses gêneros no que diz respeito ao tempo de duração (há GEMUA de 30 segundos e há os de 03 horas), ao público alvo (tais gêneros podem ser bastante infantis ou de conteúdo adulto), ao domínio discursivo (encontramos exemplares publicitários e literários, entre outros), à temática abordada (incontáveis assuntos), à técnica de animação (tanto considerando o *mídium* digital ou não), entre outras zonas de possibilidades.

Ousamos dizer que muito provavelmente por esse caráter plástico e englobante, os GEMUA representam uma categoria de gêneros largamente utilizada pelo fato de a multiplicidade de elementos multimodais acionados na constituição desses gêneros ampliar significativamente o alcance das mensagens, haja vista os GEMUA serem potencialmente um grupo de gêneros que lança mão de inúmeros modos de produção de sentidos, por isso atua

como um caminho mais rápido e mais eficaz, além de descontraído, lúdico, leve e bem humorado objeto linguajeiro.

No decorrer da análise, apresentamos cada aspecto composicional e como eles podem atuar na composição dos GEMUA e na produção dos efeitos de sentido subjacentes, por meio das exemplificações, inclusive, cada aspecto é descortinado a fim de mostrar as nuances possíveis de construção da enunciação e dos efeitos semântico-pragmáticos acionados. Acreditamos que a relação *linguagem e tecnologia* pode apresentar como uma possibilidade de descrição de GEMUA. Este trabalho pode auxiliar futuros pesquisadores a terem um caminho de onde partir, seja para confirmar, refutar, refinar, acrescentar, modificar, enfim, para servir à comunidade acadêmica interessada no tema.

Cientes de que esta pesquisa não se esgota neste trabalho, apresentamos como sugestões de continuidade: (i) o refinamento, a correção, os ajustes e até mesmo a atualização desta tese em trabalhos vindouros que desejem submeter os GEMUA aos parâmetros de observação em outro momento ou de modo redesenhados; (ii) a análise dos GEMUA pela ótica dos grupos de fatores, focando no eixo do funcionamento e tentando incluir interlocutores em pesquisas etnográficas, promovendo a articulação cruzada dos grupos de fatores como fizemos com os aspectos composicionais; (iii) o estudo aprofundado das vertentes humorísticas e pedagógicas inerentes à constituição desses gêneros; não seriam os GEMUA, reelaborações das fábulas?; (iv) a relação de alguma categoria linguística ligada ao aspecto linguístico dos GEMUA; (v) a extensão do estudo de estratégias de textualização comumente associadas à língua aos GEMUA, como referenciação e modalização aplicadas aos outros aspectos além do linguístico.

Ressaltamos que os GEMUAs são produtos de língua(gem) e como tais são manipulados pelos produtores dos GEMUAs que os arquitetam meticulosamente, planejam os meandros para construir os efeitos de sentido desejados. Nada é colocado por acaso, nada apareceu à toa. Os recursos multimodais são estudados, e quanto mais se sabe sobre esses gêneros, mais temos condições de manipulá-lo, seja lendo seja produzindo-o.

Destacamos ainda que o traço *animação*, a maior característica desses gêneros, é instaurado por meio da simbiose acelerada dos aspectos sonoros, proxêmicos, cinésicos e imagéticos, além do linguístico em potencial, e, como elemento distintivo dos outros gêneros multimodais, resguarda um terreno fértil, mas escorregadio e movediço, desafiador e traiçoeiro, pois, se simula vida humana, atenção! Muitas vezes os GEMUA parecem ter mesmo a vida que tanto tentam imitar.

REFERÊNCIAS

ALBALADEJO M. M. **La comunicación no verbal en el aula**. Padres y Maestros [em linha]. Nº 314, fev, 2008.

ALCURE, L.; FERRAZ, M.; CARNEIRO, R. **Comunicação Verbal e Não-Verbal**, Rio de Janeiro. Ed. Senac Nacional, 2005.

ARAÚJO, J.; PIMENTA, A. A. . **Aspectos multimodais da escrita acadêmica em pôsteres de bolsistas da UFC**: a construção de significados nesse gênero. Revista e-escrita: revista do curso de letras da UNIABEU, v. 5, p. 106-122, 2014.

ARAÚJO, J. C. ; ARAÚJO, N. M. S. (Org.). **EaD em Tela**: docência, ensino e ferramentas digitais. 1. ed. Campinas SP: Pontes Editores, 2013.

ARAÚJO, J. C. ; BIASI-RODRIGUES, B. (Org.). **Interação na Internet**: novas formas de usar a linguagem. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

BACCEGA, M. A. **Palavra e discurso**: história e literatura. São Paulo: Ática, 1995.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª ed. Trad. M. Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006 [1929-1930].

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 4a ed., 2003 [1952-1953].

_____. O discurso no romance. In: **Questões de Literatura e de Estética. A teoria do Romance**. 5ª ed. São Paulo : HUCITEC/ ANNABLUME, pp. 71-210, 2002 [1934-35].

BAKHTIN, M.M./ VOLOSHINOV, V.N. Discurso na vida e discurso na arte. Tradução Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza do artigo "Discourse in Life and Discourse in Art", publicado como apêndice in. Voloshinov, V.N. **Freudianism: a marxist critique**. New York: Academic Press, pp. 01-25, 1976 [1926].

BENTES, A. C.; ALVES FILHO, F.; RAMOS, P. Enfrentando desafios no campo de estudos do Texto. In: BENTES, A. C.; LEITE, M. Q. (Org.). **Linguística de texto e análise da conversação**: panorama das pesquisas no Brasil. São Paulo: Cortez, 2010.

BIRDWHISTELL, R. **La Antropología de la Gestualidad**. Barcelona. Gustavo Gill, 2009.

BIRDWHISTELL, R. **El language de la expression corporal**. Barcelona. Gustavo Gill, 1970.

BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Trad. Maria João Alvareza, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Portugal: Porto Editora, 1999.

CABRAL, S. A. **A construção de identidades em capas de revista: uma investigação semiótica do pleito eleitoral 2010 para presidente**. 82 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, UFC, Fortaleza, 2013.

CAGLIARI, L. C. **A história do alfabeto**. São Paulo, Paulistana.2009.

CESTERO M. A. M. **La comunicación no verbal y el estudio de su incidencia en fenómenos discursivos como la ironía**. Madrid. ELUA, 20, 2006.

_____. **Comunicación no verbal y enseñanza de lenguas extranjeras**. Madrid: Arco Libros, 1999.

COPE, B.; KALANTZIS, M. **Multiliteracies: Literacy learning and the design of social futures**. New York: Routledge, 2006. [2000]

CORRAZE, J. **As comunicações não-verbais**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

COSTA, R. R. **A TV na Web: percursos da reelaboração de gêneros audiovisuais na era da transmídia**. 173 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, UFC, Fortaleza, 2010.

CUSTÓDIO FILHO, V. Referenciação intertextual: análise da construção de objetos de discurso em narrativas com episódios. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem**, v. 13, p. 256-277, 2015.

CUSTÓDIO FILHO, V. **Múltiplos fatores, distintas interações: esmiuçando o caráter heterogêneo da referenciação**. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

DAVIS, F. **Comunicação não-verbal**. São Paulo, Summus, 2009. [1979]

DENZIN, N. **Interpretive Interactionism**.Thousadn Oaks: Sage, 1989.

DENZIN, N.K., LINCOLN, Y. S. **Introdução à disciplina e a prática da pesquisa qualitativa** in DENZIN, N. K., LINCOLN, Y. S.O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens, Porto Alegre, Bookman e Artmed, 2006.

DUARTE, L. C. R. **O gênero anúncio: uma análise multimodal e semiolinguística da construção argumentativa**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, UFC, Fortaleza, 2011.

EKMAN, P. et al. Universal and cultural differences in the judgments of facialexpressions of emotion. **J.Pers.Soc.Psychol.**, v.53, n.4, p.712-7, 1987.

ERICKSON, F. **Métodos cualitativos de investigación**. In: WITTROCK, M. C. La investigación de la enseñanza, II. Barcelona- Buenos Aires-Mexico: Paidós, 1989.

FARIA, M. G. S. **Alusão e citação como estratégias na construção de paródias e paráfrases em textos verbo-visuais**. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

FERNANDES, J. D. C.; ALMEIDA, D. B. L. de. Revisitando a gramática visual nos cartazes de guerra. In: ALMEIDA, D. B. L. (Org.). **Perspectivas em análise visual: do fotojornalismo ao blog**. João Pessoa, Ed. da UFPB, 2008.

FERREIRA, E. C. F. **A oralidade como objeto de ensino: por uma perspectiva de desenvolvimento da língua oral a partir do gênero debate**. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

FERREIRA, E. C. F. **O espetáculo vai começar...estudo da oralidade através de improvisações teatrais**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

FERREIRA, E. C.; Lima-Neto, V. Recategorização e construção do sentido em textos multimodais. **Signo** (UNISC. Online), v. 38, p. 228-243, 2013.

FIORILLO, C.; TORRES P. L. Falsas Apariencias. Em **Actas del XVI Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera** (ASELE). Centro Virtual Cervantes. Universidad Antonio de Nebrija, Madrid, 2003.

FREITAS, E. O. **Modalidade no gênero webcomentário do jornal O Povo: efeitos de sentido e relação com o mídiun digital**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

GALHANO, I. R. **How do feet gesticulate?**, The 5th Conference of the ISGS (International Society for Gesture Studies), Evanston, Chicago, Illinois, Northwestern University, 2007.

GALHANO, I. R. **Multimodality and interculturality in Interpretation**, The 5th Conference of the ISGS (International Society for Gesture Studies), Evanston, Chicago, Illinois, Northwestern University, 2003.

GARCÍA GARCÍA, M. **El lugar de la comunicación no verbal en la clase de E.L.E. Kinésica contrastiva**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

GERALDI, J. W. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. In: GEGe (Org.). **Palavras e contrapalavras: enfrentando questões de metodologia**. São Carlos: Pedro & João Editores, p. 19-39, 2012.

_____. Alteridades: espaços e tempos de instabilidades. In: NEGRI, L; FOLTRAN, M. J. & OLIVEIRA, R. P. (orgs) **Sentido e significação em torno da obra de Rodolfo Ilari**. São Paulo, SP: Contexto, pp. 217-243, 2004.

GOETZ, J.; LECOMTE, M. **Ethnography and qualitative design in educational research**. New York: Academic Press, 1984.

GONZALVEZ, B. N. A. C. **Posicionamentos discursivos na música popular brasileira para crianças**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

GUBA, E. G.; LINCOLN, Y. S. **Fourth generation evaluation**. Newbury Park, CA: Sage, 1989.

HALLIDAY, M.A.K.; MATTHIESSEN, C.M.I.M. **An introduction to functional grammar**. 3.ed. London, Hodder Arnold, 2004.

HALIDAY, M.A.K.; HASAN, R. **Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective**. Oxford, OUP, 1985.

HALL, E. **A dimensão oculta**. Lisboa, Relógio d'Água, 1986.

JEWITT, C.; KRESS, G. **Multimodal literacy**. New York: Peter Lang Publishing, 2011. [2004]

KNAPP, M. L. **La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno**. Barcelona, Paidós Ibérica, 1982.

KRESS, G. **Multimodality: a social semiotic approach to communication**. London & New York: Routledge, 2010.

KRESS, G. et al. **Multimodal teaching and learning: the rhetorics of the Science classroom**. London, New York: Continuum, 2001.

_____. **Multimodal discourse**. The Modes and Media of Contemporary Communication. London, New York: Arnold, Oxford University Press, 2001.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images**. London/New York, Routledge, 1996.

LEMOES, C. P. **Multimodalidade no discurso preventivo de cartazes do Programa Saúde da Família**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

LIMA-NETO, V. **Um estudo da emergência de gêneros no facebook**. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

LIMA-NETO, V. **Mesclas de gêneros no Orkut: o caso do scrap**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

LOPES, A. K. C. **A natureza multimodal de uma constelação de gêneros cartas**. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

LOPES, A. K. C. **Uma Colônia de Gêneros Anúncios**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

LYOTARD, J. **A Condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI et al. **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

_____.; XAVIER, A. C. (Org.). **Hipertexto & Gêneros digitais: novas formas de construção do sentido**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

_____. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Análise da conversação**. São Paulo: Ática, 1986

MEHRABIAN, A. **Silent Messages: Implicit Communication of Emotions and Attitudes**. 2nd ed. Belmont, CA, Wadsworth, 1981.

MOZDZENSKI, L. A intertextualidade no videoclipe: uma abordagem discursiva e imagético-cognitiva. **Revista Contemporânea**, v.7, nº 2, p. 2-33, dez, 2009.

MORIN, E. **Educar na era planetária: O pensamento complexo como método de aprendizagem pelo erro e incerteza humana**. São Paulo. Cortez, Brasília, DF: Unesco, 2003.

NASCIMENTO, S. S. O. **A construção multimodal dos referentes em textos verbo-audiovisuais**. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

PASQUOTTE-VIEIRA, E.; SILVA, F. D.; ALENCAR, M. C.. **A canção Roda-viva: da leitura às leituras**. In: ROJO, R. H; MOURA, E. (Orgs.). São Paulo: Contexto, 2012.

PEASE, A. B. **Desvendando os segredos da linguagem corporal**. (Trad. Márcia Oliveira). Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

PEREIRA, G. C. **As representações do gênero feminino no seriado televisivo A grande família: uma análise crítica do discurso imagético-verbal**. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

PINHEIRO, R. C.; LIMA, A. M. P. L. Multiletramentos na escola. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v.18, n.2, p. 327-354, jul./dez.. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

PINHEIRO, R. C.; ARAÚJO, J. Letramento hipertextual: por uma análise e redefinição do conceito. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**. Belo Horizonte, nº 4, set./dez., 2012.

POYATOS, F. **La comunicación no verbal**, I: Cultura, lenguaje y conversación. Madrid: Ediciones Istmo, 1994.

RODRIGUES, D. M. **A interação em anúncios publicitários**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

RODRIGUES, M. C. S. **Multimodalidade e tradição discursiva**: um estudo sobre gênero anúncio publicitário. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

SILVA, M. J. P.; CASTRO, R. K. F. **Influências do comportamento comunicativo verbal e não-verbal do docente em sala de aula-visão dos alunos e docentes de enfermagem**. Enfermaria Global, Murcia, n. 3, novembro, 2003.

SOUSA, M. M. F. A intergenericidade e a construção de sentidos em anúncios publicitários. **Revista de Letras** (Fortaleza), v. 31, p. 47-62, 2012.

STRAUSS, A.; CORBIN, J. **Basics of Qualitative Research**: Grounded Theory, Procedures and Techniques. Newbury: SAGE, 1990.

TORRES, L. M. C. **A persuasão em textos sincréticos: uma leitura semiótica de anúncios do Ministério da Saúde**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

WEIL, P.; TOMPAKOW, R. **O corpo fala-a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal**. Petrópolis: Vozes, 2001.

WYSOCKI, A. F. The multiple media of texts: how onscreen and paper texts incorporate words, images, and other media. In: BAZERMAN, C.; PRIOR, P. (Eds.). **What writing does and how it does it**: an introduction to analyzing text and textual practices. Mahwah: Lawrence Earbaum, 2004.

APÊNDICE A – RELAÇÃO ENTRE CODIFICAÇÃO E GEMUA

Codificação	GEMUA
G001	Cat Man Do ¹¹⁴
G002	O gigante de pedra ¹¹⁵
G003	Touros ¹¹⁶
G004	O avestruz e o pinguim ¹¹⁷
G005	Animais inflados ¹¹⁸
G006	Bad Eggs ¹¹⁹
G007	Fugu ¹²⁰
G008	Ormie the pig ¹²¹
G009	Peck Pocketed ¹²²
G010	Chicken or the egg ¹²³
G011	Cupido ¹²⁴
G012	La luna ¹²⁵
G013	Partly Cloudy ¹²⁶
G014	Os fantásticos livros voadores ¹²⁷
G015	Invenção do amor ¹²⁸
G016	O vendedor de fumaça ¹²⁹
G017	Vida Maria ¹³⁰

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EFtpjigvumQ>. Último acesso em: 05/10/2015.

¹¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0fBmNfgjfi0>. Último acesso em: 05/10/2015.

¹¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yO-1c96wb8w>. Último acesso em: 07/10/2015.

¹¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QunyXMua0KM>. Último acesso em: 08/10/2015.

¹¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QOCcxo2Dv0o>. Último acesso em: 09/10/2015.

¹¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZG4coPHkTmQ>. Último acesso em: 09/10/2015.

¹²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oolJWcOhHCw>. Último acesso em: 09/10/2015.

¹²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EUm-vAOmV1o>. Último acesso em: 09/10/2015.

¹²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qmCWjjZketo>. Último acesso em: 10/10/2015.

¹²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YZwucmg4YT0>. Último acesso em: 12/10/2015.

¹²⁴ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=Pe0jFDPHkzo&ebc=ANyPxKpAAWSU75xW4w4_9DrJhzq5dHsU1OsQThcOFEZPasGFz9DU-UJycOK1K7U989BUwPTJpeQEDO0SJZQkhXJZCCPJYy2pRA. Último acesso em: 03/10/2015.

¹²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UD3NN1qDrhM>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-FI9Gw58MdA>. Último acesso em: 14/11/2015.

¹²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LjkdEvMM5xs>. Último acesso em: 12/09/2015.

¹²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V0vCK3MHxRo>. Último acesso em: 07/09/2015.

¹²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hkNhuGfbceI>. Último acesso em: 07/09/2015.

¹³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k-A-g-BfGrI>. Último acesso em: 19/07/2016.

G018	A ilha ¹³¹
G019	French Roast ¹³²
G020	Comportamentos obsessivos ¹³³
G021	O galinho chicken little
G022	Vida de inseto
G023	Hotel Transilvânia 1
G024	Turma da Mônica – Uma aventura no tempo
G025	Kung Fu Panda 1
G026	A era do gelo 1
G027	Wall E
G028	101 dálmatas
G029	Tinker Bell 1
G030	Deu a louca na Chapeuzinho 1
G031	A turma do Alan ¹³⁴
G032	O poder da oração ¹³⁵
G033	O melhor presente ¹³⁶
G034	O nascimento de Jesus ¹³⁷
G035	A parábola do filho pródigo ¹³⁸
G036	A parábola da ovelha perdida ¹³⁹
G037	Queima Jesus ¹⁴⁰
G038	Senhor Cara Legal ¹⁴¹
G039	O verdadeiro discipulado ¹⁴²
G040	O precursor ¹⁴³

¹³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7C3Ug43Xzaw>. Último acesso em: 10/10/2015.

¹³² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S7uwC9V_4Rk. Último acesso em: 10/10/2015.

¹³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n5ErZW2x1wc>. Último acesso em: 01/03/2016.

¹³⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=suGO9wWc_CA. Último acesso em 19/07/2016.

¹³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JbJURz-0twA>. Último acesso em 19/07/2016.

¹³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FANlnv7nXZU>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jA3vNOHh4jg>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LBeTb9eo70A>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RJPyzA04lpA>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Vp-xyxJgco>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YDbZ3IEYuLk>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lf-Qhp3ky1o>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sfQ9MNoBYo>. Último acesso em: 19/07/2016.

G041	Parabéns, Dona Constituição! ¹⁴⁴
G042	Proposta de Emenda à Constituição ¹⁴⁵
G043	Dilma na ONU ¹⁴⁶
G044	Indústria da seca ¹⁴⁷
G045	Turma do Tributo ¹⁴⁸
G046	A fábula da corrupção ¹⁴⁹
G047	O sistema político brasileiro ¹⁵⁰
G048	Imagine uma menina com cabelos de Brasil ¹⁵¹
G049	Um pedacinho do Estatuto da criança e do Adolescente ¹⁵²
G050	Convivendo com as diferenças ¹⁵³
G051	Galinha pintadinha ¹⁵⁴
G052	Patati Patatá ¹⁵⁵
G053	Peppa Pig ¹⁵⁶
G054	Pocoyo ¹⁵⁷
G055	O show da Luna ¹⁵⁸
G056	Angry Birds ¹⁵⁹

¹⁴⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u8vtowwpNW0>. Último acesso em 19/07/2016.

¹⁴⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YSRHGDY1_qY. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DEB4uKrdu0Q>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁴⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TkNO9C-NMM>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁴⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6pgXY6GG44Y>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁴⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p7f3jhRxprY>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BN39aYGgbGk>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QELvf7yOLYU>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁵² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5IAAtRb_YYJg. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DP2xOWsF4Uc>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁵⁴ Especificamente o clipe *A Barata*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l7VsurR48Ew>. Último acesso em 19/07/2016.

¹⁵⁵ Especificamente o clipe *Alecrim*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iKr_ySBisbY. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁵⁶ Especificamente o episódio *Acampamento escolar*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=KlfZHBiXWlc>. Último acesso em 19/07/2016.

¹⁵⁷ Especificamente o episódio *Chave para tudo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kiG4e0zb-XI>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁵⁸ Especificamente o episódio *Como a água vira chuva?* Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=WpOkQ7ayUxQ>. Último acesso em: 19/07/2016.

G057	Turma do Chaves ¹⁶⁰
G058	Mickey ¹⁶¹
G059	Snoopy
G060	Rio 1
G061	Do átomo grego ao átomo de Bohr ¹⁶²
G062	O brincar e o planeta ¹⁶³
G063	Conscientização e autismo ¹⁶⁴
G064	Alimentação saudável ¹⁶⁵
G065	História do Brasil ¹⁶⁶
G066	Escovar os dentes ¹⁶⁷
G067	Saúde ¹⁶⁸
G068	AnimaDengue ¹⁶⁹
G069	De onde vem o papel ¹⁷⁰
G070	Guardiões da biosfera ¹⁷¹
G071	Assolan ¹⁷²
G072	Dolly ¹⁷³
G073	Comfort ¹⁷⁴
G074	Vacinação contra febre aftosa ¹⁷⁵
G075	Leitura ¹⁷⁶

¹⁵⁹ Especificamente o episódio *Sink or Swim*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J_fwnX_Te8s. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁶⁰ Especificamente o episódio *O entregador de pizza*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iRN5mE2oXB8>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁶¹ Especialmente o episódio *A casa dos sonhos de Pluto*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zIzAFPbbdtY>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=esreyoKP1sc>. Último acesso em: 20/07/2016.

¹⁶³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OR_J8KUkXMI. Último acesso em: 20/07/2016.

¹⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3lqLNmlh3ZE>. Último acesso: 20/07/2016.

¹⁶⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NZgK8e1zzHQ>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁶⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xaKhpqDmC28>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ViT6V7xN-zk>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=anRyaXoJcXY>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mDfJbRLdcDk>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rjUaQW0VG0k>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁷¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iLV0OkYQZ_c. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁷² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yfKCCXMsCKQ>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁷³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b4lOK_5rhis. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁷⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TYWqCgc4PuE>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁷⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BeQPitO5m-A>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁷⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IKLzR_Eu5vk. Último acesso em 20/07/2016.

G076	Hapvida ¹⁷⁷
G077	Ministério da Saúde ¹⁷⁸
G078	Bavaria ¹⁷⁹
G079	São João do Nordeste ¹⁸⁰
G080	Liquida Porto Alegre ¹⁸¹
G081	A maior flor do mundo ¹⁸²
G082	A cigarra e a formiga ¹⁸³
G083	O patinho feio ¹⁸⁴
G084	A pequena vendedora de fósforos ¹⁸⁵
G085	A bruxa ¹⁸⁶
G086	Rua das Tulipas ¹⁸⁷
G087	Até o sol raiá ¹⁸⁸
G088	Túnel do tempo ¹⁸⁹
G089	Na sua estante ¹⁹⁰
G090	First flight ¹⁹¹
G091	Branca de Neve e os Sete Anões
G092	Pinóquio
G093	Dumbo
G094	Bambi
G095	Você Já Foi à Bahia?
G096	Cinderela
G097	Alice no País das Maravilhas

¹⁷⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=52vdBjn_gyk. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁷⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pe7pr9IQ1r8>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁷⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7zIyqJF2H8c>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁸⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EGTA3Bnf-kY>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁸¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OSC9HVR6aO8>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁸² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YUJ7cDSuS1U>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁸³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IezC65lMZKY>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁸⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KmNfGi4xzzg>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁸⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5DqThMP6SG4>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁸⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jFxaNN7JMag>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁸⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HvsmuJDTNfo>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁸⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xBY18HuLFbE>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁸⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S00eL27UZGg>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DP3j6hgS4VY>. Último acesso em 20/07/2016.

¹⁹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YU7wrHu9jDY>. Último acesso em 20/07/2016.

G098	Peter Pan
G099	A Dama e o Vagabundo
G100	A Bela Adormecida
G101	Aristogatas
G102	Robin Hood
G103	As Aventuras do Ursinho Pooh
G104	A Pequena Sereia ¹
G105	A Bela e a Fera
G106	Aladdin
G107	O Rei Leão 1
G108	O Corcunda de Notre Dame
G109	Mulan 1
G110	Tarzan
G111	Lilo & Stitch
G112	Procurando Nemo
G113	Os Incríveis
G114	Carros 1
G115	A Princesa e o Sapo
G116	Enrolados
G117	Valente
G118	Os Croods
G119	Frozen: Uma Aventura Congelante
G120	Divertida Mente
G121	Pocahontas 1
G122	Hércules
G123	Mogli: o menino lobo
G124	Gato Félix ¹⁹²
G125	Gasparzinho
G126	Ursinhos carinhosos ¹⁹³

¹⁹² Especificamente o episódio *O anjo da guarda idiota*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WvC5ygkdpM>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁹³ Especificamente o episódio *O gigante adormecido*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Pr7Gzc6DDI>. Último acesso em 19/07/2016.

G127	Looney Tunes ¹⁹⁴
G128	Pica-pau ¹⁹⁵
G129	Pokémon ¹⁹⁶
G130	Os cavaleiros do zodíaco ¹⁹⁷
G131	O Estranho Mundo de Jack
G132	A Fuga das Galinhas
G133	Wallace e Gromit
G134	Coraline e o Mundo Secreto
G135	O Fantástico Sr. Raposo
G136	A Festa do Monstro Maluco
G137	A Noiva Cadáver
G138	Frankenweenie
G139	Minhocas
G140	Pax ¹⁹⁸
G141	Toy Story 1
G142	Madagascar 1
G143	Calango!
G144	FormiguinhaZ
G145	Shrek 1
G146	Os Smurfs 1
G147	Ratatouille
G148	Bee-movie
G149	Monstros S/A 1
G150	Meu malvado favorito 1

¹⁹⁴ Especificamente o episódio *As aparências enganam*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zz31t9mKCxQ>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁹⁵ Especificamente o episódio *A granja do pica-pau*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ctnVs4bLGEE>. Último acesso em: 19/07/2016.

¹⁹⁶ Especificamente o episódio *Eu escolho você!* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w2HL4RjP5ck>. Último acesso em 19/07/2016.

¹⁹⁷ Especificamente o episódio *Lendas de uma nova era*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_82SKc2UoNQ. Último acesso em: 20/07/2016.

¹⁹⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mIOyLb93e_8. Último acesso em: 20/07/2016.