

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS

TESE DE DOUTORADO

**“EU SOU MOANA...”: A
LINGUAGEM
CONSTRUINDO A
PROTAGONISTA DE
MOANA: UM MAR DE
*AVENTURAS***

NARA DALAGNÖL



Nara Dalagnól

“EU SOU MOANA...”: A *LINGUAGEM* CONSTRUINDO A PROTAGONISTA DE
MOANA: UM MAR DE AVENTURAS

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, do Instituto de Humanidades, Ciências, Educação e Criatividade da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras, sob a orientação da Professora Doutora Patrícia da Silva Valério.

Passo Fundo, RS
2024

CIP – Catalogação na Publicação

D136e Dalagnõl, Nara
“Eu sou Moana...” [recurso eletrônico] : a linguagem
construindo a protagonista de Moana : um mar de aventuras
/ Nara Dalagnõl. – 2024.
1.3 MB. ; PDF.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia da Silva Valério.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Passo
Fundo, 2024.

1. Linguagem e línguas. 2. Diálogo. 3. Identidade
(psicologia) no cinema. 3. Filmes infantis - Análise do
discurso. 4. Bakhtin, M. M., 1895-1975 - Linguagem.
I. Valério, Patrícia da Silva, orientadora. II. Título.

CDU: 801



PPGL
Programa de Pós-Graduação
em Letras

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a tese

"Eu sou Moana...": a linguagem construindo a protagonista de Moana: um mar de aventuras".

Elaborada por

Nara Dalagnöl

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Humanidades, Ciências, Educação e Criatividade, da Universidade de Passo Fundo, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Letras, Área de concentração: Letras, Constituição e Interpretação do Texto e do Discurso"

Aprovada em: 20 de dezembro de 2024
Pela Comissão Examinadora

Prof.^a Dr.^a Patricia da Silva Valério
Orientadora - Presidente

Prof. Dr. Claudio Primo Delanoy
Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dr.^a Jorama de Quadros Stein
Universidade Federal de Pelotas

Prof.^a, Dr.^a Ivânia Campigotto Aquino
UPF

Prof. Dr. Gerson Luis Trombetta
UPF

Profa. Dra. Cláudia Stumpf Toldo Oudeste
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

A nova mulher que nasceu durante o curso de Doutorado.

AGRADECIMENTO

Ao Programa de Pós-graduação em Letras, pela oportunidade de poder participar do curso de Doutorado em Letras.

À minha querida orientadora, professora Doutora Patrícia da Silva Valério, que sempre acompanhou, orientou, auxiliou, fez-se presente em todos os momentos do curso. Muito obrigada.

À minha querida família, a qual sempre incentivou e esteve presente em todos os momentos da minha vida.

À Universidade de Passo Fundo pelo apoio financeiro, o qual possibilitou participar do curso, desenvolver a pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro, que também possibilitou desenvolver a pesquisa.

Ao professor Doutor Claudio Primo Delanoy, pelas participações nas bancas, pelas contribuições ao trabalho.

À professora Doutora Ivânia Campigotto Aquino, pela participação nas bancas, pelas contribuições ao trabalho.

À professora Doutora Jorama de Quadros Stein, pela participação na banca, pelas contribuições ao trabalho.

Ao professor Doutor Gerson Luis Trombetta, pela participação na banca, pelas contribuições ao trabalho.

“A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e o outro”
(Bakhtin, 2014, p. 117).

RESUMO

“Eu sou Moana”...: a *linguagem* construindo a protagonista de *Moana: um mar de aventuras* é um trabalho que objetiva construir, a partir do conceito de *linguagem* proposto por Bakhtin, um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme de animação da Disney. Para tanto, acionamos os postulados teóricos de Bakhtin pós-década de 50, especificamente, textos do Adendo da obra *Estética da criação verbal*, com intuito de: a) refletir, a partir da revisão bibliográfica dos postulados teóricos de Bakhtin pós-década de 50, sobre o conceito de *linguagem*; b) identificar, a partir dos textos de autoria de Bakhtin publicados após 1950, conceitos decorrentes da noção de *linguagem*; c) definir noções subjacentes ao conceito de *linguagem*; d) construir um percurso metodológico de estudo enunciativo que permita analisar a construção da identidade de Moana, verificando: 1) como ocorrem as relações dialógicas nos enunciados de Moana; 2) como Moana compreende responsivamente outros enunciados; 3) de que modo Moana constitui sua identidade a partir das relações de alteridade; 4) como a entonação de enunciados da protagonista manifestam sentimentos, desejos. Desse modo, a pesquisa tem natureza aplicada, é um trabalho bibliográfico e documental, bem como exploratório. Assim, defendemos a tese de que a noção de *linguagem* e suas inter-relações possibilitam construir um percurso metodológico para analisar a construção da identidade da protagonista do filme *Moana: um mar de aventuras* (2017). Nesse sentido, observamos que Moana inicia a jornada como uma adolescente que busca respostas sobre si, “saber quem sou” (Moana, 2017), bem como precisa cumprir uma tarefa atribuída pelo mar. Ao afirmar “eu sou Moana [...] vou embarcar no meu barco, cruzar o oceano, e restaurar o coração de Te Fiti” (Moana, 2017), ela compreende sua individualidade, conhece seu potencial, suas habilidades, e define sua individualidade. Dessa forma, verificamos que Moana, na relação dialógica e de alteridade, especialmente com as enunciações do pai e da avó, constitui-se como sujeito mulher independente, líder, capaz de delimitar seu destino, distanciando-se do arquétipo feminino passivo, submisso, dependente do outro. Portanto, é por meio da *linguagem* que a protagonista define sua identidade, bem como se constitui como sujeito.

Palavras-chave: Linguagem. Relações dialógicas. Compreensão responsiva. Entonação. Análise enunciativa.

ABSTRACT

“I am Moana”...: *language* constructing the protagonist of *Moana: a sea of adventures* is a work that aims to build, based on the concept of *language* proposed by Bakhtin, a methodological path to analyze the construction of the identity of Moana, the protagonist of the Disney animated film. To this end, we used Bakhtin’s theoretical postulates from the 1950s, specifically, texts from the Addendum to the work *Aesthetics of Verbal Creation*, with the aim of: a) reflecting, based on the bibliographic review of Bakhtin’s theoretical postulates from the 1950s, on the concept of *language*; b) identifying, based on the texts authored by Bakhtin published after 1950, concepts arising from the notion of *language*; c) defining notions underlying the concept of *language*; d) constructing a methodological path of enunciative study that allows us to analyze the construction of Moana’s identity, verifying: 1) how dialogic relations occur in Moana’s statements; 2) how Moana responsively understands other statements; 3) how Moana constitutes her identity based on relations of otherness; 4) how the intonation of the protagonist’s statements manifests feelings and desires. Thus, the research is applied in nature, and is a bibliographical and documentary work, as well as exploratory. Thus, we defend the thesis that the notion of *language* and its interrelations make it possible to build a methodological path to analyze the construction of the identity of the protagonist of the film *Moana: a sea of adventures* (2017). In this sense, we observe that Moana begins the journey as a teenager who seeks answers about herself, “to know who I am” (Moana, 2017), as well as needing to fulfill a task assigned by the sea. By stating “I am Moana [...] I will board my boat, cross the ocean, and restore the heart of Te Fiti” (Moana, 2017), she understands her individuality, knows her potential, her abilities, and defines her individuality. Thus, we see that Moana, in the dialogic and alterity relationship, especially with the statements of her father and grandmother, constitutes herself as an independent female subject, leader, capable of delimiting her destiny, distancing herself from the passive, submissive feminine archetype, dependent on others. Therefore, it is through *language* that the protagonist defines her identity, as well as constitutes herself as a subject.

Keywords: *Language*. Dialogical relations. Responsive understanding. Intonation. Enunciative analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Linguagem em Os gêneros do Discurso</i>	29
Figura 2: <i>Linguagem em O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas</i>	35
Figura 3: <i>Linguagem em Reformulação do livro de Dostoiévski</i>	38
Figura 4: <i>Linguagem em A ciência da literatura hoje</i>	43
Figura 5: <i>Linguagem em Fragmentos dos anos 1970–1971</i>	48
Figura 6: <i>Linguagem em Por uma metodologia das ciências humanas</i>	51
Figura 7: O conceito de <i>linguagem</i> e suas inter-relações.....	54
Figura 8: As noções subjacentes ao conceito de <i>linguagem</i>	62
Figura 9: As noções subjacentes ao conceito de <i>linguagem</i>	82

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Pesquisa no banco de dados CAPES sobre trabalhos com temática semelhante à estudada.....	14
Quadro 2: As enunciações em análise.....	75
Quadro 3: As capturas de imagem em análise.....	78
Quadro 4: Momento em que o Mar se abre para Moana passar e receber o coração de Te Fiti.....	87
Quadro 5: Interação entre Moana, Tui Waialiki e Sina.....	89
Quadro 6: A adolescência e o momento que questiona as regras.....	91
Quadro 7: Enunciações de Moana, de Tui Waialiki e de Sina.....	96
Quadro 8: A interação com Tala sobre a restauração do coração de Te Fiti.....	99
Quadro 9: A interação com Maui (semideus).....	100
Quadro 10: A interação com o oceano.....	102
Quadro 11: A interação entre Moana e Tala sobre a missão que recebeu.....	103
Quadro 12: A enunciação de Moana afirmando sua identidade.....	105
Quadro 13: O mar abre para deixar Te Ká e Moana se encontrarem.....	107
Quadro 14: Moana restaura o coração de Te Fiti.....	108
Quadro 15: O desaparecimento do monstro Te Ká, ressurgindo a deusa Te Fiti e o poder criar a vida.....	108
Quadro 16: O encontro/ a proximidade do feminino deusa Te Fiti e a mortal Moana.....	109

SUMÁRIO

1 PRIMEIRAS PALAVRAS: QUEM SOMOS	14
2 O BARCO DA LINGUAGEM CONSTRUÍDO POR BAKHTIN	21
2.1 O BARCO DOS <i>GÊNEROS DO DISCURSO</i> (1952–1953)	21
2.2 O BARCO DO <i>TEXTO NA LINGUÍSTICA, NA FILOGIA E EM OUTRAS CIÊNCIAS HUMANAS</i>	29
2.3 O BARCO DA <i>REFORMULAÇÃO DO LIVRO SOBRE DOSTOIÉVSKI</i>	35
2.4 O BARCO DAS <i>CIÊNCIAS DA LITERATURA HOJE</i>	39
2.5 O BARCO DOS <i>FRAGMENTOS DOS ANOS 1970–1971</i>	43
2.6 O BARCO DA <i>METODOLOGIA DAS CIÊNCIAS HUMANAS</i>	48
2.7 OS BARCOS DA <i>LINGUAGEM NAVEGANDO</i>	51
3 A FROTA MARÍTIMA: INTER-RELAÇÕES IMPLÍCITAS AO BARCO DA LINGUAGEM	55
3.1 BARCO <i>RELAÇÕES DIALÓGICAS</i>	55
3.2 BARCO <i>COMPREENSÃO RESPONSIVA</i>	57
3.3 BARCO <i>ALTERIDADE</i>	58
3.4 BARCO <i>ENTONAÇÃO</i>	59
4 A FROTA MARÍTIMA PELO MAR DO ENUNCIADO: PLANO DE NAVEGAÇÃO (PERCURSO METODOLÓGICO)	64
4.1 A <i>ENUNCIÇÃO PRESENTE DURANTE A VIAGEM</i>	64
4.2 O <i>PLANEJAMENTO DA VIAGEM POR MOANA: UM MAR DE AVENTURAS</i>	80
4.3 O <i>PERCURSO METODOLÓGICO DE NAVEGAÇÃO</i>	81
5 MAR DE TRANSFORMAÇÃO NA CONSTRUÇÃO ENUNCIATIVA: A ANÁLISE	84
6 ÚLTIMAS PALAVRAS: (RE)DESCOBRINDO QUEM SOMOS	113
REFERÊNCIAS	119

1 PRIMEIRAS PALAVRAS: QUEM SOMOS

“Com o passado eu aprendi
 Esse legado mora aqui
 Me invade
 Quanta coisa eu tive que enfrentar
 Encarei meus medos
 E o que eu tinha mesmo que aprender
 Na verdade
 O que eu sou...”
 (Moana¹, 2017).

O passado constitui, marca, produz reflexo em um futuro distante ou não. Parece poético iniciar um trabalho dessa forma, contudo, essa obra é fruto de um sonho, de um projeto que, assim como poesia/literatura, foi lapidado de forma carinhosa até tornar-se o que temos/somos no momento. Assim como Moana, protagonista do filme *Moana: um mar de aventuras*, aprendemos com pesquisas anteriores, base acionada para aprofundar nosso conhecimento teórico; encaramos o desafio de uma pesquisa, a qual visa construir um trabalho que possa apresentar um percurso metodológico de análise da construção da identidade da personagem Moana.

Desse modo, ao realizarmos o estudo da arte, não localizamos trabalhos que apresentam o objetivo que pretendemos. A afirmativa respalda-se na consulta às teses produzidas entre 2018 e 2023 e divulgadas no Catálogo de Teses e Dissertações (CAPES):

Quadro 1 – Pesquisa no banco de dados CAPES sobre trabalhos com temática semelhante à estudada

Termos de pesquisa	Ano do trabalho	Área de concentração	Resultados
Bakhtin, linguagem	2018 – 2023	Linguística	578
Bakhtin, filmes de animação	2018 – 2023	Linguística	1247
Bakhtin, linguagem, filme de animação	2018 – 2023	Linguística	1251
Bakhtin	2020 – 2023	Linguística	20
Bakhtin	2020 – 2023	Letras	72
Bakhtin	2020 – 2023	Linguística Aplicada	3

Fonte: elaborado pela autora a partir de dados da CAPES.

¹ Ao citarmos a referência da produção cinematográfica *Moana: um mar de aventura* (2017), optamos por mencionar apenas Moana (2017), evitando construções extensas que podem tornar a leitura cansativa e a escrita longa e repetitiva.

Observamos que há muitos trabalhos contendo termos correspondentes ao que investigamos. Todavia, o *corpus* bibliográfico, a reflexão, a construção teórica (delimitação de noções), a exploração conceitual (análise enunciativa produzida a partir dos conceitos), diferenciam-se. Conforme Quadro 1, buscamos, no banco de teses da CAPES, pelos termos “Bakhtin, linguagem” e encontramos 578 teses, as quais versam sobre diferentes assuntos: a relação de noções propostas por Bakhtin com a linguagem cinematográfica; análise da construção do gênero discursivo seriado, verificado a partir da perspectiva teórica construída pelo Círculo de Bakhtin; análise do dialogismo (em três acepções) presente em obras de José Saramago.

Ao pesquisarmos o termo “Bakhtin”, mencionado em teses entre 2020 e 2023, na área de Letras, encontramos 72 trabalhos que abordam temas como: análise de enunciados verbocovisuais de poesias de Álvaro de Campos a partir de noções propostas por Bakhtin e pelo Círculo; a construção da noção de valor no escritos de Valentin N. Volóchinov; análise do conceito de cronotopo em obras literárias; análise de enunciados de estudantes; verificação da noção de alteridade e exotopia no gênero discursivo entrevista.

Refinamos a pesquisa, limitando a busca por teses produzidas entre 2020 e 2023 que estivessem ligadas à área da Linguística Aplicada e apresentassem o termo “Bakhtin”; desse modo, encontramos 3 teses. O trabalho que nos chama atenção, pois apresenta uma proposta de construção de um método dialógico de análise, que também intencionamos, é a tese *O método dialógico em obras de M. Bakhtin*, de Maria Elizabeth da Silva Queijo (2022), orientada por Elisabeth Brait. Esse trabalho possui como *corpus* de pesquisa as obras *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, identificando as marcas do método dialógico de análise.

Nesse sentido, ressaltamos que, apesar de esta tese não apresentar um assunto absolutamente novo, propomos outra perspectiva de estudo para o tema, ou seja, o *corpus* de pesquisa diferencia-se dos construídos até o momento. Assim, acreditamos que esta pesquisa pode contribuir para os estudos da área da Linguística, visto que refletimos sobre as noções de Bakhtin avançando no debate, uma vez que o percurso analítico poderá mostrar que é por meio da *linguagem* que o sujeito constrói a identidade.

Ademais, os trabalhos consultados sobre a temática *linguagem* pelo viés de Bakhtin e do Círculo estudam ou obras *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, *Problemas da poética de Dostoiévski*, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*, ou textos, como: “Os gêneros do discurso”, “A interação verbal”. Nossa proposta

analisa os manuscritos reunidos na obra *Estética da criação verbal* (2011), de Bakhtin, propondo um recorte temporal e autoral do *corpus* de estudo.

Desse modo, consideramos manuscritos as produções de Bakhtin que não foram revisadas/concluídas, ou seja, “textos inacabados no sentido literal do termo, pois eram [...] eram rascunhos” (Fiorin, 2008, p. 12). Dessa forma, nossa base teórica é formada pelo conjunto de seis textos presente no Adendo da obra *Estética da criação verbal* (2011): *Os gêneros do discurso*; *O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*; *Reformulação do livro sobre Dostoiévski*; *A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista Novi Mir)*; *Fragmentos dos 1970-1971*; *Por uma metodologia das ciências humanas*.

Embora a primeira fonte de estudo seja a obra *Estética da criação verbal* (2011), de Mikhail Bakhtin, utilizaremos, nas citações, as obras *Os gêneros do discurso* (2016) e *Notas sobre a literatura, cultura e ciências humanas* (2017), produções traduzidas recentemente. Ainda, em *Estética da criação verbal* os manuscritos são definidos como: *Os gêneros do discurso*; *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*; *Reformulação do livro de Dostoiévski*; *Os estudos literários hoje*; *Apontamentos de 1970 - 1971*; *Metodologia das ciências humanas*. Como utilizaremos as traduções mais recentes das produções de Bakhtin, optamos por, desde já, citar os títulos conforme são apresentados nas obras atuais.

Para selecionar o *corpus* documental do trabalho, delimitamos os seguintes requisitos: (1) textos de autoria de Bakhtin e que não fazem parte da biografia contestada, pois algumas obras, inicialmente publicadas por Voloshinov e Medvedev, foram atribuídas a Bakhtin, que poderia requerer a autoria, entretanto, não o fez. O resultado da questão da autoria divide, até hoje, as opiniões em três linhas distintas: (a) aqueles que mencionam a autoria original; (b) aqueles que conferem a Bakhtin a autoria dos textos disputados e (c) aqueles que mencionam dois autores, Bakhtin e Medvedev e/ou Bakhtin e Voloshinov; (2) restrição aos textos escritos e publicados por Bakhtin pós-década de 1950; (3) textos que mencionam o conceito de *linguagem*, ainda que esse conceito esteja relacionado a outras noções.

De acordo com Faraco (2009), os textos das primeiras publicações de Bakhtin revelam um projeto de construção de uma *prima philosophia*, a qual apresenta crítica ao teoreticismo, que desvinculava a teoria da vida, refletindo sobre a unicidade e eventicidade do ser, a relação eu e outro e as questões axiológicas. Logo, pretendia “recuperar a possibilidade de tal filosofia primeira, uma filosofia cujo procedimento não será construir conceitos, proposições e leis universais sobre o mundo do ato efetivamente realizado [...], mas só poderá se viabilizar

como uma fenomenologia daquele mundo” (Faraco, 2009, p. 20). Nesse sentido, o objetivo desta tese não é retomar o projeto da *prima philosophia*, mas refletir sobre a noção de *linguagem* proposta por Bakhtin em seus últimos escritos, os quais foram produzidos após diálogos no/do Círculo.

Assim, verificaremos como o filósofo da linguagem posicionou-se sobre a noção central que permeou toda sua vida e obra, observando a impossibilidade de desvinculá-la de outros conceitos, como o de relações dialógicas, alteridade, entonação, compreensão responsiva. Ademais, sobre os textos *A ciência da literatura hoje, Fragmentos dos anos 1970-1971* e *Por uma metodologia das ciências humanas*, destacamos que

suas últimas palavras em vida, e estas, ao sintetizarem uma parte essencial de sua obra [...] acabam se convertendo em algo como seu testamento teórico. Ainda, que escrito em forma fragmentária e tematicamente variegada, os referidos textos sintetizam, pela coerência interna a evolução de meio século do pensamento Bakhtiniano, e têm como alicerce a problemática geral das ciências humanas e o papel aí exercido pelo tema central de toda a sua obra: o dialogismo (Bezerra, 2017, p.81–82)

Nesse sentido, justificamos a escolha do *corpus* teórico, uma vez que os textos selecionados podem ser vistos como o apanhado teórico geral e final de Bakhtin, a teoria, mesmo que apresentada em partes, permite sintetizar o pensamento bakhtiniano: compreender a *linguagem* como um fenômeno social, a qual constitui o sujeito na sociedade.

O texto *Conferência sobre história da literatura russa* é fruto de um dos colóquios que Bakhtin realizou nos anos 20, em Vitiebsk e Leningrado, e foi produzido a partir de anotações que Raquel Mossiêvna Mírkina realizou durante a palestra de Bakhtin. Logo, a *Conferência sobre história da literatura russa* é resultado de uma exposição e não foi manuscrita originalmente e inicialmente por Bakhtin. Conforme Mírkina (2011, p. 465), “as conferências estão naturalmente abreviadas e só até certo ponto mantiveram o estilo e o espírito de Bakhtin”, portanto, optamos por retirá-lo do *corpus* de pesquisa.

Com relação ao *corpus* de pesquisa documental, ou seja, a produção cinematográfica *Moana: um mar de aventuras* (2017), ressaltamos que a escolha dessa produção se justifica pelo encantamento que a protagonista despertou, pois Moana passa por um processo de transformação e, na constante relação dialógica, de alteridade, de compreensão responsiva com outros enunciados, que estabelece a identidade: mulher independente, líder, competente. Dessa forma, a determinação, a coragem, a força, para enfrentar desafios e delimitar o futuro mostra o poder que o feminino possui; inclusive, poder de impulsionar o interlocutor a buscar outros/novos caminhos, a enfrentar adversidades, assim como a protagonista fez.

Desse modo, a tese tem como objetivo geral construir, a partir do conceito de *linguagem* proposto por Bakhtin, um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme de animação da Disney, intitulado *Moana: um mar de aventuras* (2017). Já como objetivos específicos, pretendemos:

- a) refletir, a partir da revisão bibliográfica dos postulados teóricos de Bakhtin pós-década de 50, sobre o conceito de *linguagem*;
- b) identificar, a partir dos textos de autoria de Bakhtin publicados após 1950, conceitos decorrentes da noção de *linguagem*;
- c) definir noções subjacentes ao conceito de *linguagem*;
- d) construir um percurso metodológico de estudo enunciativo que permita analisar a construção da identidade de Moana, verificando: 1) como ocorrem as relações dialógicas nos enunciados de Moana; 2) como Moana compreende responsivamente outros enunciados; 3) de que modo Moana constitui sua identidade a partir das relações de alteridade; 4) como a entonação de enunciados da protagonista manifestam sentimentos, desejos.

Para tanto, partimos das seguintes problematizações:

- 1) qual o conceito de *linguagem* apresentado em textos de Bakhtin, publicados a partir da década de 50?;
- 2) que outros conceitos subjazem à noção central de estudo?;
- 3) a noção de *linguagem* e/ou suas inter-relações permite construir um percurso metodológico para analisar/compreender a construção da identidade da protagonista Moana?;
- 4) de que forma é construída a identidade de Moana, protagonista do filme de animação da Disney, intitulado *Moana: um mar de aventuras* (2017)?

As questões norteadoras conduzem à hipótese de que a noção de *linguagem* e suas inter-relações permitem estabelecer uma metodologia de estudo da construção da identidade. Nesse sentido, diferentes áreas do conhecimento poderiam ser acionadas para verificar a constituição do indivíduo ou analisar a produção cinematográfica *Moana: um mar de aventuras*. Entretanto, centramos nosso trabalho no estudo da construção do sujeito a partir da noção de *linguagem* proposta por Bakhtin.

Assim, o diferencial e inovador da tese concentra-se na produção de um modo de análise da *linguagem* e da construção do sujeito. Logo, defendemos a tese de que a noção de *linguagem* e suas inter-relações possibilitam construir um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme *Moana: um mar de aventuras* (2017), uma vez que o sujeito estabelece a identidade por meio da *linguagem*.

Desse modo, o *corpus* de pesquisa deste trabalho gera um estudo bibliográfico, que tece reflexões sobre os manuscritos de Bakhtin, bem como documental, pois investiga enunciações da protagonista *Moana: um mar de aventuras* (2017). Em relação aos objetivos, o trabalho é exploratório, de natureza aplicada e de cunho qualitativo, uma vez que também estuda aspectos teóricos, expõe dados relacionados aos conceitos e à metodologia de estudo enunciativo, apresentando os resultados decorrentes da aplicação do percurso metodológico de análise enunciativa.

Destacamos que a escolha teórica e documental partiu de elementos subjetivos desta pesquisadora, ou seja, o gosto desperto pela produção cinematográfica, pela construção de sentido projetada, bem como de aspectos objetivos: continuar os estudos sobre as produções de Bakhtin. Nesse sentido, durante a graduação, quando, no curso de Letras/UPF, o interesse por contos², por teorias que pensassem a construção discursiva de uma narrativa, aguçou o desejo de construir uma pesquisa que explorasse o assunto. Assim, o trabalho de conclusão da graduação, denominado *Era uma vez*, centrou-se na pesquisa sobre a narrativa tradicional “Chapeuzinho Vermelho”, observando como a narrativa foi projetada e como ocorria a construção de sentido, bem como as proximidades e distanciamentos entre a versão de Charles Perrault e a dos Irmãos Grimm.

Na sequência dos estudos, uma das especializações, continuamos/aprofundamos o estudo desenvolvido na graduação, apresentado o trabalho definido como *Contos de Fadas*, o qual aprofundou as pesquisas acerca das narrativas tradicionais de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm. Já no Mestrado em Estudos Linguísticos (UFFS), aliamos estudo anterior (análise de contos tradicionais desenvolvida no final do curso de graduação e de uma das especializações) com a pesquisa acerca de noções propostas por Mikhail Bakhtin. Em específico, realizamos a análise discursiva de algumas das narrativas produzidas por Irene Lisboa, escritora da Literatura Portuguesa, verificando como ocorria o funcionamento das relações dialógicas entre os contos da escritora portuguesa e os tradicionais, resultando na dissertação *As relações dialógicas em contos de Irene Lisboa*.

Desse modo, não rompemos com o passado, pretendemos olhar para o caminho percorrido e seguir nosso trajeto de pesquisa e de estudos. Logo, apresentamos o trabalho que trata sobre *linguagem*, análise enunciativa, o qual se insere na linha de pesquisa Constituição e interpretação do texto e do discurso, do Programa de Pós-Graduação em Letras da

² Ao longo do trabalho utilizaremos as construções “contos tradicionais”, “narrativas tradicionais”, “estórias tradicionais” e “contos de fadas” como referência aos discursos publicados por Charles Perrault e os Irmãos Grimm, como, por exemplo, “Cinderela”, “Bela Adormecida”. Desse modo, as escolhas linguísticas “contos”; “estórias” e “narrativas” são apresentadas como termos sinônimos.

Universidade de Passo Fundo (UPF), pois trata acerca do enunciado, de sua construção e dos efeitos de sentido projetados.

Assim, unindo o gosto, o encantamento gerado pela produção cinematográfica, *Moana: um mar de aventuras* (2017), com a base teórica desta tese, propomos a estrutura do trabalho. Desse modo, no segundo capítulo, intitulado “O barco da *linguagem* construído por Bakhtin”, refletimos acerca do conceito de *linguagem* pelo viés bakhtiniano. O aporte teórico — seis textos do filósofo russo (2011) — permite pensar sobre a noção de *linguagem*, bem como identificando as noções subjacentes ao conceito. Recorremos a fontes de pesquisadores de Bakhtin a fim de aprofundar noções e conceitos, como publicações de Bronckart e Bota (2012), de Ponzio (2012, 2016, 2020), de Miotelo (2013, 2018), de Amorim (2004, 2020), de Barros (2007, 2011), de Brait (2007, 2011), de Faraco (2009), de Fiorin (2008, 2011), de Bezerra (2014).

No capítulo 3, *A frota marítima: inter-relações implícitas ao barco da linguagem*, discutimos sobre os conceitos correlacionados à noção de *linguagem*, apresentando também a delimitação e a conceitualização. Nessa perspectiva, verificamos que é impossível analisar a *linguagem*, dissociada das relações dialógicas, da alteridade, da compreensão responsiva, uma vez que um discurso responde ao outro, aciona enunciações e é arquitetado para o outro.

A frota marítima pelo mar do enunciado: plano de navegação (percurso metodológico), corresponde ao quarto capítulo, no qual contextualizamos o tema e o enredo da produção cinematográfica, refletindo sobre o gênero discursivo em estudo, bem como apresentamos os recortes enunciativos e as capturas de imagens que serão analisadas. Ainda, nesse capítulo, delimitamos o tipo de pesquisa presente no trabalho, construímos o roteiro analítico que guiará o estudo da enunciação e permitirá observar como a *linguagem* constitui o sujeito Moana.

Já no capítulo 5, *Mar de transformação na construção enunciativa: a análise*, observamos como ocorre a construção da identidade da personagem, a qual será verificada por meio do percurso metodológico de análise construído no capítulo 4 (quatro). Assim, verificaremos que é na relação dialógica, às vezes, de oposição em relação a Tui Waialiki; na compreensão responsiva de outras construções; na relação de alteridade, que Moana constrói sua identidade. Por fim, em *Últimas palavras: (re)descobrimo quem somos*, tecemos as considerações finais, encerrando, para o momento, a tese. Desse modo, seguimos para o próximo capítulo, com o intuito de discutir sobre a noção de *linguagem*.

2 O BARCO DA LINGUAGEM CONSTRUÍDO POR BAKHTIN

“O horizonte me pede para ir tão longe
Será que eu vou?
Ninguém tentou.”
(Moana, 2017).

Neste capítulo, refletimos, a partir da revisão bibliográfica dos postulados teóricos de Bakhtin pós década de 50, sobre o conceito de *linguagem* e identificamos conceitos decorrentes da noção de *linguagem*. Desse modo, a partir do conceito de *linguagem* proposto por Bakhtin, construiremos um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme de animação da Disney, intitulado *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Nesse sentido, abordar-se-á o assunto a partir da reflexão do conjunto de escritos de Bakhtin, produzidos após 1950 e presente nos seis textos que se encontram no “Adendo” da obra *Estética da criação verbal* (2011): *Os gêneros do discurso*; *O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*; *Reformulação do livro sobre Dostoiévski*; *A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista Novi Mir)*; *Fragmentos dos anos 1970-1971*; *Por uma metodologia das ciências humanas*.

Iniciamos o debate a respeito da noção de *linguagem* proposta no manuscrito presente na obra *Os gêneros do discurso*.

2.1 O BARCO DOS GÊNEROS DO DISCURSO (1952–1953)

Os gêneros do discurso, escrito por Bakhtin, entre 1952 e 1953, publicado inicialmente na revista *Literaturnoi Utchebe* (Estudos Literários), no ano de 1978, é o primeiro manuscrito analisado.

Nessa perspectiva, de acordo com as notas dos organizadores da obra (2010), texto está presente em *Estética da criação verbal* e é um fragmento que integraria a parte inicial de uma obra que Bakhtin desejava produzir, entretanto, a produção final e a publicação que trataria a respeito da noção de gêneros discursivos não foi construída³.

³ Destacamos que a reflexão parte da análise da obra *Estética da Criação Verbal* (2011), entretanto, usaremos as citações da obra *Os gêneros do discurso* (2016), que é publicação mais recente e possui o mesmo tradutor. Em outras palavras, a “tradução de Paulo Bezerra foi publicada originalmente na coletânea *Estética da criação verbal* (São Paulo, Martins Fontes, 2003) e revisada para esta edição com cotejo à edição das Obras reunidas” (Nota à edição brasileira, 2016, p. 7).

Bakhtin apresentou um estudo sobre os gêneros discursivos segundo a construção dos enunciados. Desse modo, propôs outro olhar para a temática, porquanto observou a construção de gêneros como manifestações da linguagem em sua pluralidade de usos. Desse modo,

Bakhtin não vai teorizar sobre o gênero, levando em conta o produto, mas o processo de sua produção. Interessa-lhe menos as propriedades formais dos gêneros do que a maneira como eles se constituem.

Seu ponto de partida é o vínculo intrínseco existente entre a utilização da linguagem e as atividades humanas. Os enunciados devem ser vistos na sua função no processo de interação (Fiorin, 2008, p. 61).

Em *Os gêneros do discurso* observamos a construção de uma proposta para o estudo da *linguagem*, a qual é tratada como prática de interação social, e para a análise do enunciado, como objeto de estudo do processo interativo. Ou seja, Bakhtin possui como objeto de trabalho a *linguagem*, vista como atividade sociointeracional, bem como estabelece as características que delimitam o enunciado como unidade de estudo, em contraposição à sentença, unidade de estudo linguístico.

Nessa perspectiva, *Os gêneros do discurso* é construído em duas partes. Na primeira, definido como “O problema e sua definição”, o tema “gênero do discurso” é explorado a partir do conceito, da delimitação e da classificação. Dessa forma, Bakhtin introduz a temática, define os gêneros do discurso, conceitua e diferencia os primários e os secundários.

Já na segunda parte do manuscrito, nomeada como “O enunciado como unidade da comunicação discursiva”, Bakhtin diferencia palavra/oração como unidade da língua de palavra/oração como construção discursiva, isto é, discute sobre a noção de enunciado, o qual possibilita a interação, por isso é uma unidade de comunicação socioverbal.

Na parte inicial do texto, Bakhtin (2016) afirma que a *linguagem* une as atividades do homem (Bakhtin, 2016), proporciona interação, bem como ganha vida quando se materializa em forma de enunciado⁴, pois o “emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos)” (Bakhtin, 2016, p. 11), os quais, de acordo com a intenção, com o contexto, seguem uma ou outra forma de organização e de estruturação.

⁴ As definições de enunciado e de enunciações são empregadas como termos sinônimos, pois conforme a primeira nota de tradução de *Teoria do romance I: a estilística*, “Bakhtin não faz distinção entre enunciação e enunciado, ou melhor, emprega o termo *viskázivanie* quer para o ato de produção do discurso oral, quer para o discurso escrito, o discurso da cultura, um romance” (Bezerra, 2016, p. 11). Assim, utilizaremos os termos enunciado e enunciação como referência à *linguagem*, a qual disponibiliza ao sujeito um conjunto de elementos linguísticos (unidades da *linguagem*: palavras, orações) que permite concretizar a produção de um enunciado, construindo unidades da comunicação discursiva para produzir sentido.

Desse modo, é possível haver proximidades semânticas entre alguns termos, como: gêneros discursivos; discurso, enunciado/enunciação, bem como tratá-los como elementos decorrentes do emprego da *linguagem*. Assim, Machado (2014) destaca que os gêneros discursivos podem ser tratados como esferas de uso⁵ da *linguagem*, logo, não pode ser vista como abstrata, mas como viva, concreta, que permite a interação social dos sujeitos.

Bakhtin destaca “que a cada esfera de atividade humana corresponde uma esfera de utilização da língua e que a língua se concretiza em forma estáveis de enunciados que podemos [...] qualificar de ‘gêneros do discurso’” (Bronckart; Bota, 2012, p. 468). Isto é, a *linguagem* possibilita produzir enunciados que apresentam certas características e formas, estabelecendo, assim, determinados gêneros.

Nessa linha, a concretização da *linguagem* ocorre através de enunciados concretos e únicos, os quais no espaço, no tempo, no contexto, não podem ser repetidos e, por isso, o sentido é também singular. Dessa forma, os enunciados unem-se para constituir gêneros discursivos, isso é, o conjunto de enunciações que apresentam proximidade pelo conteúdo, pelo estilo, pela construção composicional formam os gêneros discursivos.

Conforme Bakhtin (2016, p. 12), “cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso”. Assim, a delimitação dos gêneros é construída a partir da observação da regularidade e da aproximação de construções, ou seja, das similaridades.

Desse modo, a *linguagem* possui formas que permite o sujeito construir enunciados, que, agrupados conforme as proximidades de construção, são nomeados e classificados segundo a estruturação da produção. Nesse sentido, os gêneros discursivos reúnem “entes diferentes com base em traços comuns” (Faraco, 2009, p. 123), porquanto são enunciados relativamente estáveis.

Ademais, na definição de gêneros discursivos, o filósofo da linguagem emprega a construção ‘relativamente estável’, destacando a heterogeneidade dos enunciados, visto que não são produções fixas, imutáveis, determinadas *ad aeternum*, pois “as formas discursivas também são suscetíveis de modificações” (Machado, 2014, p. 161). Logo, a *linguagem* permite criar outros gêneros, a exemplo de mensagens de WhatsApp, enunciados que há pouco tempo não existiam.

⁵ “Gêneros e discursos passam a ser focalizados como esferas de uso da linguagem verbal ou da comunicação fundada na palavra” (Machado, 2014, p. 152).

Dessa forma, os gêneros “são maleáveis e plásticos, precisamente porque as atividades humanas são dinâmicas, e estão em contínua mutação” (Faraco, 2009, p. 127). Em outras palavras, os enunciados modificam-se pelo uso, pelo contexto, pelo tempo, por isso a dificuldade em estabelecer um rol taxativo de gêneros.

Nesse sentido, não estabelecendo um rol fechado e rigoroso de tipos de gêneros discursivo, Bakhtin possibilita refletir como, no contexto social e presente, as manifestações concretas da *linguagem* ocorrem, ou seja, permite discutir as variadas

esferas de usos da linguagem que não estão circunscritas aos limites de um único meio. Com isso, abriu caminho para as realizações que estão além dos domínios da voz, como, por exemplo, os meios de comunicação de massa ou as mídias eletrônico-digitais (Machado, 2024, p. 163).

Devido à heterogeneidade, Bakhtin (2016) diferencia os gêneros discursivos em dois tipos de enunciados, a saber: os primários, os quais são mais simples e ocorrem no cotidiano da vida, como, por exemplo, lista de compras, conversas familiares; e os secundários, que são mais complexos, mais desenvolvidos, mais organizados, a exemplo de um artigo científico.

A diferença entre gêneros primários e secundários tem em vista a dimensão de uso da *linguagem* em seu processo dialógico interativo. Ademais, um enunciado pode ser composto por diferentes gêneros discursivos, exemplificando: uma lista de compras (gênero primário) pode compor um romance (gênero secundário: gênero predominante que incorporou outro).

Nesse sentido, os “enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem [...], mas, acima de tudo, por sua construção composicional” (Bakhtin, 2016, p. 11–12). Dessa forma, a constituição e a delimitação de uma construção são observadas pelo modo de proposição do conteúdo temático, do estilo e da construção composicional, elementos examinados para determinar a qual gênero discursivo o enunciado pertence.

Assim, o conteúdo temático é visto como o sentido produzido por um enunciado. Logo, uma charge que apresenta repúdio à violência, por exemplo, possivelmente apresentará, como conteúdo, crítica à violência. A construção composicional é o modo como o enunciado é organizado, estruturado, é o aspecto formal de um enunciado, a exemplo de um e-mail que apresenta estrutura diferente de um artigo científico.

Já o “estilo individual do enunciado é determinado sobretudo por seu aspecto expressivo” (Bakhtin, 2016, p. 47). Ou seja, refere-se à seleção dos elementos linguísticos que compõem o enunciado, isto é, o modo individual de construção e de expressão do enunciado; é a maneira como a individualidade se manifesta na construção composicional.

Conforme Machado (2007), Bakhtin compreende o enunciado como unidade organizada da *linguagem*, que possibilita a produção, do discurso, dos gêneros, do texto, em uma circunstância de interação. Assim, os gêneros discursivos são formas específicas de uso da *linguagem* e, por isso, possuíram espaço na reflexão apresentada por Bakhtin.

Salientamos que é a *linguagem* que possibilita ao sujeito construir diferentes enunciados, isto é, diferentes gêneros do discurso, portanto, o sujeito recorre a outros enunciados para produzir a enunciação. Ou seja, na relação dialógica, o sujeito enuncia, uma vez que considera tanto o interlocutor quanto as enunciações anteriores a sua para, dessa forma, enunciar.

Nessa perspectiva, ocorre o processo de interação: o sujeito enuncia, construindo, a partir da *linguagem*, o enunciado, que é exposto ao interlocutor para manifestar o ponto de vista. Assim, o enunciado suscita resposta, a qual pode ocorrer imediata ou posteriormente à enunciação.

Desse modo, a temática *linguagem*, a qual permite produzir enunciados, deve ser abordada no processo de interação, observando o uso efetivo e real na comunicação entre sujeito e interlocutor do discurso, por isso 1) os gêneros discursivos “são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (Bakhtin, 2016, p. 20) e 2) se a linguagem for examinada enquanto “apenas o sistema da língua estamos diante de um fenômeno gramatical, mas se o examinamos no conjunto de um enunciado individual ou do gênero discursivo já estamos diante de um fenômeno estilístico” (Bakhtin, 2016, p. 22).

Logo, observamos a relação entre *linguagem* e sociedade, uma vez que a transformação de enunciados reflete também alterações em âmbito social. Dito de outra forma, os enunciados carregam marcas discursivas da sociedade; as mudanças na forma, no estilo, nas possibilidades de escolhas linguísticas para construir enunciados, expõem um momento histórico e social, um contexto.

Assim, a *linguagem*, por meio do enunciado, apresenta marcas contextuais, que também são importantes para a produção de sentido. Logo, só é possível pensar o enunciado no contexto, uma vez que o sentido também precisa do momento de enunciação para a completude significativa. Em outras palavras, uma enunciação pode admitir um ou outro sentido, dependendo do contexto no qual se insere.

Dessa forma, os gêneros não podem estar desconexos do espaço (social) e do tempo (histórico), ou seja, do cronotopo. A ligação

dos gêneros discursivos aos enunciados concretos introduz uma abordagem linguística centrada na função comunicativa [...]. Quando considera a função comunicativa, Bakhtin analisa a dialogia entre ouvinte e falante como um processo de interação ativo (Machado, 2014, p. 156).

Nessa linha, Bakhtin ressaltou a necessidade de realizar um estudo da *linguagem* como um fenômeno social, como produto estilístico da interação social utilizado para manifestar posicionamento e gerar sentido. Logo, a análise deveria ir além da verificação gramatical, não significando o abandono do estudo linguístico, ou do sistema utilizado para enunciar, mas a ampliação do campo de análise discursiva, objetivando compreender como o enunciado projeta sentido, o ponto de vista exposto, as marcas históricas e sociais.

Faraco (2009, p. 127) destaca que “falamos por meio de gêneros no interior de determinada esfera da atividade humana. Falar não é, portanto, apenas atualizar um código gramatical vazio, mas moldar o nosso dizer às formas de um gênero no interior de uma atividade”. Desse modo, há relação indissociável entre enunciado, gêneros discursivos, que só pode existir por meio da *linguagem*, utilizada na constituição de enunciados.

Desse modo, há vinculação da enunciação, *linguagem*, com o social, pois o contexto de interação apresenta determinadas formas de enunciações compatíveis com o momento. Ou seja, o modo de enunciação de um discurso político provavelmente será diferente da forma de interação entre amigos, durante uma festa.

Nesse sentido, na segunda parte do manuscrito *Os gêneros do discurso – O enunciado como unidade da comunicação discursiva. Diferença entre essa unidade e as unidades da língua (palavras e oração)* — Bakhtin diferencia unidade da língua de unidade da comunicação discursiva, a partir da relação de diálogo com a Linguística, em especial, com o pensamento de Wilhelm Humboldt e Karl Vossler.

Dessa forma, Humboldt considerava a *linguagem* como secundária e realçava o aspecto cognitivo, pois defendia que sem língua não haveria pensamento, ou seja, só existiria pensamento porque há língua. Já Vossler destacava a possibilidade de o sujeito comunicar, expressar seu ponto de vista, por meio do uso da língua. Em uma relação dialógica de oposição ao pensamento de Humboldt e de Vossler, Bakhtin critica as propostas apresentadas pelos filósofos, ressaltando que, em ambas as concepções, o interlocutor está posto em um segundo plano no processo de interação.

Logo, Bakhtin (2016, p. 23) destacou que a função do outro “era apenas como papel de ouvinte que apenas compreende passivamente o falante”, ou seja, o outro desempenharia apenas papel de ouvinte, não apresentando tanta importância no processo de comunicação, pois seria apenas aquele que ouve e não interage com o sujeito do discurso.

A crítica a Humboldt e a Vossler é construída pelo fato de não destacarem a importância que o outro desempenha na interação, e é estendida a Saussure. Desse modo, Bakhtin afirma que a representação do processo de comunicação que o mestre genebrino propõe, expondo o outro com um papel passivo, não corresponde à verdadeira interação, visto que o interlocutor cumpre função ativa. Nas palavras de Bakhtin, não

se pode dizer que esses esquemas [processo de interação proposto no Curso de Linguística Geral] sejam falsos e que não correspondem a determinados momentos da realidade; contudo, quando passam ao objeto real da comunicação discursiva eles se transformam em ficção científica. De fato, o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo (Bakhtin, 2016, p. 24–25).

Bakhtin “não desconsidera as elaborações saussurianas” (Batista; Henriques, 2022, p. 80). Entretanto, relaciona *linguagem* com prática social, como processo de interação entre os sujeitos do discurso que se constituem em uma relação de diálogo e de alteridade.

Para Bakhtin, a *linguagem* deve ser observada pela perspectiva social, isto é, como um fenômeno social, manifestada na interação verbal, que se funde “em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir” (Bakhtin, 2016, p. 28). Desse modo, o enunciado é pensado como unidade real de comunicação e possibilita observar o uso concreto, vivo, único, da *linguagem* no processo de interação.

Ademais, a enunciação apresenta o ponto de vista do sujeito do discurso, podendo ser analisada, a partir do exame do conteúdo temático, do estilo e da construção composicional, para determinar o tipo de gênero discursivo a que se refere. Nesse sentido, para ser unidade de comunicação, o enunciado deve preencher alguns requisitos, como: alternância de sujeitos e conclusibilidade, que é a capacidade de findar a construção de um enunciado.

Todavia, não significa que a construção esteja acabada, mas que o enunciado foi concluído, permitindo a compreensão e a manifestação do outro em relação à construção lida ou ouvida. Desse modo, o “falante, seja ele quem for, é sempre um contestador em potencial” (Machado, 2014, p. 156), porquanto a compreensão é ativa, é responsiva, o outro analisa e constrói seu ponto de vista a partir daquilo que leu ou ouviu.

Assim, os gêneros do discurso são enunciados que apresentam uma regularidade e podem ser agrupados a partir das características comuns. Para haver essas produções, o enunciado e conseqüentemente gêneros do discursivo, é necessário e imprescindível a *linguagem*, vista não como sistema fixo e imutável, mas como vivo, concreto, dinâmico, disponível ao sujeito que a emprega, materializando-a.

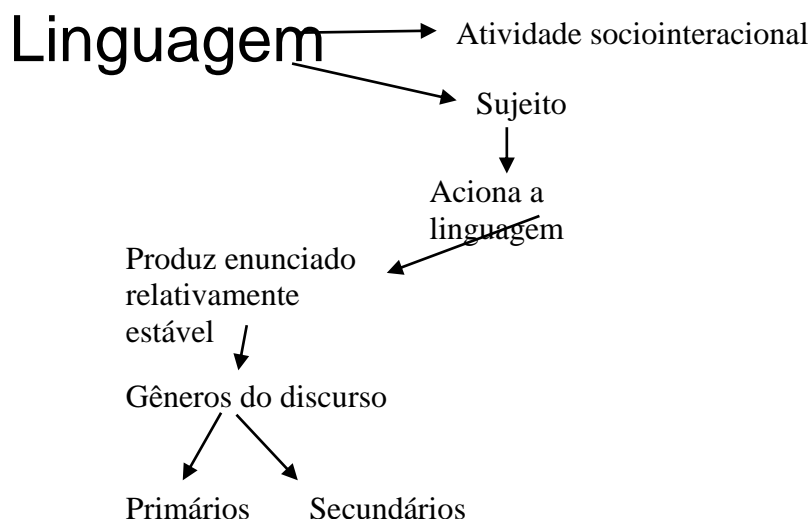
Desse modo, a linguagem é dialógica: “o ato dialógico como um evento que acontece na unidade espaço-tempo da comunicação social interativa, sendo por ela determinado” (Machado, 2007, p. 193). Nessa perspectiva, Bakhtin refletiu sobre a noção de *linguagem* não apenas do ponto de vista linguístico, mas aliou ao processo de interação e ao contexto, visto que ela permite as relações entre sujeitos, a constituição organizada da sociedade, bem como se modifica de acordo com o tempo, espaço (cronotopo) e contexto.

Assim, os

gêneros discursivos, assim considerados, podem então ser pensados tanto em função de sua ontogênese quanto de sua filogênese. Do ponto de vista ontogenético, os gêneros discursivos são realizações produzidas na esfera da comunicação verbal; do ponto de vista da filogenética, é possível acompanhar a expansão para outras esferas da comunicação realizada graças à dinâmica de outros códigos culturais que se constituem, em relação à palavra, um ponto de vista extraposto. Nesse sentido, as esferas de uso da linguagem podem ser dialogicamente configuradas em função do sistema de signo que as realizam (Machado, 2014, p. 165).

Do ponto de vista de formação, ressaltamos que a *linguagem*, no uso concreto e vivo, permite a constituição de enunciados, que, reunidos por regularidades discursivas, compõem os gêneros primários ou secundários. Ao utilizá-la em um tempo, um espaço, um contexto social determinado o sujeito projeta seu ponto de vista construído na relação/interação com o outro. Portanto, a *linguagem* é dialógica e só pode ser objeto de estudo quando materializada, ou seja, quando é um enunciado.

Nesse sentido, Bakhtin parte do “vínculo orgânico entre a utilização da linguagem e a atividade humana. Para ele, todas as esferas da atividade humana estão sempre relacionadas com a utilização da linguagem” (Faraco, 2009, p. 126). Portanto, observamos a intrínseca relação entre *linguagem*, enunciado, gêneros do discurso e sujeito, visto que não há enunciado relativamente estável se não houver uma *linguagem* que possibilite a construção. Desse modo, sistematizamos nossa reflexão sobre o conceito de *linguagem* da seguinte forma:

Figura 1 – *Linguagem em Os Gêneros do Discurso*

Fonte: elaborado pela autora a partir da leitura de *Os gêneros do discurso* (2016).

Assim, verificamos e continuamos a refletir, na próxima seção, sobre a *linguagem*, a qual possibilita ao sujeito constituir sua identidade, manifestar posicionamento.

2.2 O BARCO DO *TEXTO NA LINGUÍSTICA, NA FILOLOGIA E EM OUTRAS CIÊNCIAS HUMANAS*

O *Texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*, composto por 36 páginas, é construído, às vezes, apenas pela menção a uma temática, como em “Todo texto tem sujeito, um autor [...] Os possíveis tipos, modalidades e formas de autoria” (Bakhtin, 2016, p. 72). Notamos que as construções apresentam questões voltadas para o sujeito, a autoria, entretanto, Bakhtin não as desenvolve, estabelecendo delimitações de uma das questões centrais para o filósofo da linguagem. Em outros momentos, encontramos conceito: as “relações dialógicas são relações (de sentido) entre toda espécie de enunciado” (Bakhtin, 2016, p. 92).

Nesse sentido, inicialmente o manuscrito, de 1959–1961, foi publicado em *Questões de literatura*, sob o título de *O problema do texto*. Na obra *Estética da criação verbal*, foi denominado como *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*. Já na tradução mais recente, publicada em *Os gêneros do discurso*, é nomeado como *O texto na linguística, na filologia e em outras ciências*, pois, conforme nota número 1 do tradutor Paulo Bezerra, a construção “O problema do” foi considerada “um cacoete do

estilo russo, cuja supressão não tem nenhuma interferência na reflexão de Bakhtin” (2016, p. 71).

Dessa forma, trata-se de um texto inacabado, encontrado entre os papéis do autor e publicado em 1979, na Rússia, ou seja, foi um projeto não retomado. Assim, refletimos sobre uma produção construída “de criações laboratoriais características particularmente do período tardio da obra de Bakhtin” (Notas da obra *Estética da criação verbal*, 2011, p. 450), a qual projetava uma disciplina nova, tecida na fronteira da linguística, antropologia e literatura.

O “que Bakhtin tinha em mente era construir uma ciências que fosse além da linguística, examinando o funcionamento real da linguagem em sua unicidade e não somente o sistema virtual que permite o funcionamento” (Fiorin, 2008, p. 21). Em outras palavras, o filósofo da linguagem inicia seu texto abordando o tipo de estudo que realiza, ou seja, denomina uma proposta filosófica, que analisa a *linguagem* pelo viés da linguística, da filologia e da literatura.

Assim, Bakhtin destaca que a *linguagem* é manifesta por meio do texto, é o “dato primário de todas essas disciplinas, do pensamento filológico-humanista em geral” (Bakhtin, 2016, p. 71). Logo, o texto é delimitado como o “conjunto coerente de signos” (Bakhtin, 2016, p. 71), é o objeto de estudo da área das humanas, uma vez que a partir dele podemos ter acesso à realidade, bem como verificamos e analisamos a realidade e/ou os dados.

Logicamente, se “não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento” (Bakhtin, 2016, p. 71), pois só o “texto pode ser o ponto de partida” (Bakhtin, 2016, p. 72) para análise da *linguagem*, a qual expõe um ponto de vista, manifesta posição ideológica. Desse modo, Bakhtin interessa-se pelo texto, em especial, pelo verbal, delimitando-o como realidade imediata, do pensamento e das vivências.

Em suma, é o texto que permite a manifestação do pensamento, expressar um ponto de vista. Esse raciocínio une-se à delimitação da noção de *linguagem* como uma atividade sociointeracional, pois é na interação que os sujeitos trocam informação, concordam, discordam, isto é, manifestam o pensamento. Dito de outro modo, a construção textual expõe um posicionamento do sujeito e, a partir do estudo filológico, conforme proposto por Bakhtin, podemos analisar dados.

Assim como para Bakhtin, também é nosso interesse no/pelo estudo do texto verbal, especificamente por enunciações da protagonista de *Moana: um mar de aventura*, analisando-as de modo a compreender o funcionamento da *linguagem* e a construção dos sentidos, observando como um enunciado sempre mantém relação de diálogo com outros.

Verificamos que, no manuscrito de Bakhtin (2016), os termos ‘enunciado’ e ‘texto’ podem ser tratados como noções semânticas próximas, pois ele afirma: “texto como *enunciado*” (Bakhtin, 2016, p. 71). Logo, um enunciado, que é construído por meio da *linguagem*, produz um texto, um gênero do discurso, visto que a construção apresenta forma, sentido, materializa um ponto de vista.

Desse modo, texto/enunciado é produto de uma ideia, “que constitui a *unidade real* da troca verbal” (Bronckart; Bota, 2012, p. 471). Assim, para que o texto possa ser considerado como enunciado é necessário a ideia (intenção) e a realização. Isto é, o texto, para ser enunciado, precisa, necessariamente, ter uma intencionalidade e ser materializada.

Nessa linha, no enunciado sempre há a proposição de, no mínimo, dois sujeitos: um que utiliza a *linguagem* para produzir um enunciado e propor seu ponto de vista e o outro sujeito que recebe o enunciado, interagindo com a construção, seja para concordar, refutar, complementar. Assim, quando o enunciado é “incluído na comunicação discursiva (na cadeia textológica) de dado campo” (Bakhtin, 2016, p. 73), ocorre tanto o processo de interação entre os sujeitos envolvidos na enunciação quanto a construção de sentido.

Em outras palavras, um sujeito enuncia projetando sentido e o outro pode, na relação de diálogo, responder à construção, gerando uma cadeia enunciativa de (re)construção de sentidos, produzindo “concatenação de todos os sentidos (uma vez que se realizam nos enunciados)” (Bakhtin, 2016, p. 74). Dessa forma, verificamos que Bakhtin conceitua uma das noções importantes para este trabalho, a de dialogismo, conceituando-a como relações de sentido entre os enunciados.

Logo, as relações dialógicas são as uniões de sentido que acontecem entre enunciados e no interior do enunciado, não havendo no sistema da língua, por isso são

relações entre índices sociais de valor - que [...] constituem, no conceitual do Círculo de Bakhtin, parte inerente de todo enunciado, entendido não mais como unidade da língua; não como um complexo de relações entre palavras, mas como um complexo de relações entre pessoas socialmente organizadas (Faraco, 2009, p. 66).

Ainda, Bakhtin destaca que o “texto pressupõe um sistema universalmente aceito [...] de signos, uma linguagem” (Bakhtin, 2016, p. 74) e que “por trás de cada texto está o sistema da linguagem” (Bakhtin, 2016, p. 74). É a partir dessas proposições que confirmamos a intrínseca relação entre *linguagem* e texto, porquanto, para haver esse, é necessário e indispensável aquela. Se “por trás do texto não há uma linguagem, este já não é um texto mas um fenômeno das ciências da natureza” (Bakhtin, 2016, p. 74), logo, o enunciado/o texto é o objeto de análise dos estudiosos da ciências humanas.

Assim, “[o]nde o homem é estudado fora do texto e independente deste já não se trata de ciências humanas (mas de anatomia e fisiologia do homem)” (Bakhtin, 2016, p. 77), uma vez que estuda o homem, compreendendo os fatos a partir de um texto. Já as ciências naturais, explicam fatos da natureza.

Destacamos que o texto, ou enunciado, “é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (a sua intenção em prol da qual ele foi criado)” (Bakhtin, 2016, p. 74). Assim, cada construção apresenta um sentido, o qual não é possível ser repetido, porquanto as condições de enunciação não podem ser repetidas. Desse modo, o enunciado “sempre cria algo que não antes dele, absolutamente novo e singular e que, ademais, tem relação de valor” (Bakhtin, 2016, p. 95).

Dito de outro modo, as palavras de um enunciado podem ser reproduzidas, contudo, para cada enunciação há um outro sentido: “a oração pode repetir-se [...] mas a cada vez ela é sempre uma nova parte do enunciado, pois mudou de lugar e de função na plenitude do enunciado” (Bakhtin, 2016, p. 79). Nesse sentido, a singularidade e a unicidade são características intrínsecas ao enunciado, visto que, no momento em que o sujeito enuncia, ele o faz em determinado contexto e em determinadas condições, que não podem ser repetidas.

Logo, apesar de ser possível repetir ou rerepresentar um mesmo enunciado, jamais será possível reconstruir os sentidos, pois as condições de enunciação serão diferentes, resultando, desse modo, em nova projeção de sentido. Conforme Bakhtin (2016, p. 76), a

reprodução do texto (por exemplo, a cópia), mas a reprodução do texto pelo sujeito (a retomada dele, a repetição da leitura, uma nova execução, uma citação) é um acontecimento novo e singular na vida do texto, o novo elo na cadeia histórica da comunicação discursiva.

Desse modo, o texto é único, projetado a partir do compartilhamento de pontos de vista, que são construídos e reconstruídos na coletividade, pois, conforme Bakhtin (2016), o acontecimento da vida de um enunciado sempre ocorre na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos, que, na relação de diálogo, (re)constróem os sentidos das enunciações.

Assim, o sujeito único, marcado pelas diferentes vozes que circulam no espaço, constitui-se e marca seu posicionamento, por meio do seu enunciado. Este “sujeito tem, desse modo, a possibilidade de singularizar-se e de singularizar seu discurso [...] na interação viva com as vozes sociais” (Bakhtin, 2016, p. 87). Na relação com o outro, na proposição de enunciados, o sujeito constitui-se, marca seu lugar no espaço social.

Desse modo, o sujeito utiliza a *linguagem* para apresentar seu ponto de vista, considerando outros sujeitos, outros pontos de vista. Ainda, é na relação entre enunciados, que as construções devem ser analisadas, porquanto a compreensão é um ato responsivo, o qual pressupõe um sujeito que apresenta seu posicionamento frente a uma enunciação.

Nesse sentido, Bakhtin propõe um estudo que ultrapasse as fronteiras da Linguística, tecendo uma análise das diferentes vozes que permeiam o enunciado, visto que as “relações dialógicas entre os enunciados, que atravessam por dentro também enunciados isolados, pertencem à metalinguística” (Bakhtin, 2016, p. 88). Ao apresentar um estudo metalinguístico, Bakhtin destaca a importância de analisar as vozes manifestas, implícitas e explícitas, que atravessam os enunciados.

Logo, se há um enunciado, temos um sujeito, o qual “é aquele que sabe trabalhar na língua estando fora dela, aquele que tem o dom do falar indireto” (Bakhtin, 2016, p. 81–82). Desse modo, o sujeito é constituído por vários dizeres e utiliza a *linguagem* para enunciar e inserir seu texto na cadeia enunciativa.

Ademais, o “enunciado em sua plenitude é enformado como tal pelos elementos extralinguísticos (dialógicos), está ligado a outros enunciados. Esses elementos extralinguísticos (dialógicos) penetram o enunciado também por dentro” (Bakhtin, 2016, p. 79-80), logo, a enunciação pode ser analisada a partir das relações dialógicas, da relação de alteridade.

Nessa perspectiva, Bakhtin afirma que a Linguística analisa o sistema da língua, ou seja, a construção, os efeitos de sentidos produzidos pela *linguagem*. Entretanto, não verifica as relações dialógicas, que manifesta nos enunciados. Desse modo, ao observar as relações entre enunciados, o contexto enunciativo, a entonação utilizada no momento da enunciação, o sujeito autor, ultrapassamos a análise puramente do sistema e adentramos no estudo Metalinguístico.

Conforme Bakhtin (2016, p. 101), as “relações dos enunciados com a realidade concreta, com o sujeito real falante e com outros enunciados, relações que pela primeira vez tornam os enunciados verdadeiros ou falsos, belos, etc., nunca podem vir a ser objeto da linguística”. Assim, a análise puramente linguística não verifica a multiplicidade de sentidos projetada no enunciado, que, sendo unidade da comunicação discursiva, contém outros elementos, não explorados pelo estudo da linguística. Ou seja, ao analisar a *linguagem*, é importante observar como outras vozes ressoam no enunciado.

Além dos importantes conceitos que Bakhtin nos apresenta nesse manuscrito, como sujeito, compreensão, relações dialógicas, a noção de *texto* é a temática central da produção.

Dessa forma, para Bakhtin (2016, p. 71), “o texto é realidade imediata [e] de onde podem provir essas disciplinas e esse pensamento”, ou seja, o *texto* é essencial, uma vez que, a partir dele, há objeto de pesquisa para qualquer área do saber, especialmente para as ciências humanas.

Nessa linha, podemos conceituar “texto como *enunciado*” (Bakhtin, 2016, p. 73), ou seja, tratar as noções de texto e de enunciado como sinônimas, porquanto ambas necessitam de um sujeito que utiliza a linguagem com uma ou outra intencionalidade, que organiza o dizer de acordo com uma estrutura enunciativa que manifeste posicionamento.

Segundo Bakhtin (2016, p. 73), o texto é um “enunciado incluído na comunicação discursiva (na cadeia textológica) de dado campo”. Desse modo, definimos texto como um enunciado, que, apresentado de uma ou outra forma, com uma ou outra entonação, responde e/ou aciona enunciados anteriores, bem como espera por outra manifestação.

Ademais, sem *linguagem* é impossível haver texto e/ou enunciado, uma vez que o sistema de signos compartilhados pelos sujeitos é o que possibilita a interação. Portanto, a *linguagem* é a base essencial, necessária e condicionante para que ocorra o processo de interação. Nas palavras de Bakhtin, cada

texto pressupõe um sistema universalmente aceito (isto é, convencional no âmbito de um dado grupo) de signos, uma linguagem (ainda que seja a linguagem da arte). Se por trás do texto não há uma linguagem, este já não é um texto mas um fenômeno das ciências naturais (Bakhtin, 2016, p. 74).

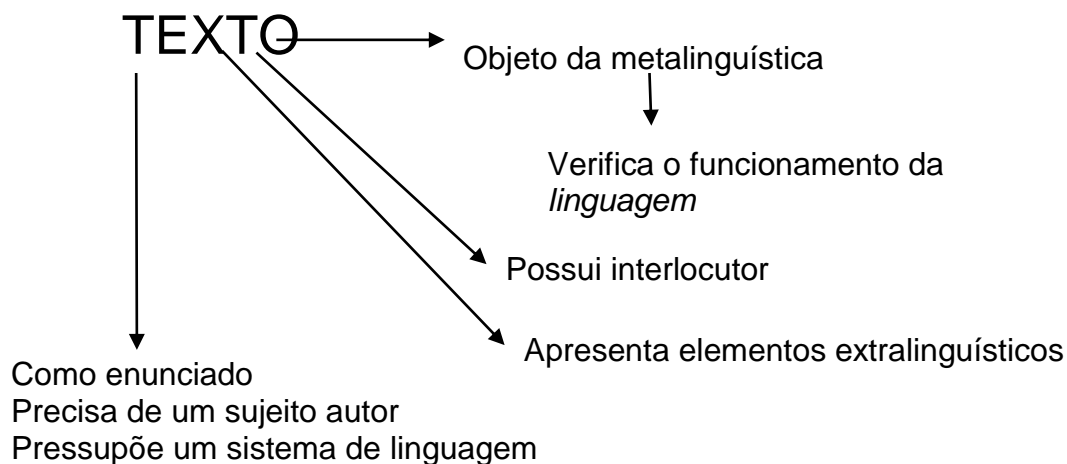
Não apenas o texto deve ser considerado na análise de sentido, os elementos extralinguísticos, os quais contemplam contexto, sujeito autor, interlocutor, colaboram para a construção de sentido. Ao estudar o texto, os aspectos que circundam a produção enunciativa também devem ser considerados, porquanto colaboram para a significação.

Nessa linha, o estudo metalinguístico permite verificar a construção textual, contemplando um olhar para a materialidade da *linguagem*, ou seja, analisar o enunciado: os sujeitos propostos na enunciação; as vozes que se manifestam; a posição manifesta. Desse modo, possibilita a construção da identidade, da subjetividade, a manifestação de diferentes posições, as quais acionam, como uma teia enunciativa, outros enunciados.

Assim, identificamos como o discurso carrega sentidos já enunciados (dado), bem como apresenta o criado, ou seja, manifesta novas/outras informações que acrescem àquelas já ditas; por isso, o enunciado é um elo na cadeia enunciativa: aciona (relações dialógicas) outros dizeres (dado) e projeta para outros enunciados, que concordam, discordam, complementam aquilo que foi dado.

Em *O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*, Bakhtin vincula a noção de *linguagem* com a de texto, que possui proximidade semântica com o conceito de enunciado, permitindo construir o seguinte quadro teórico (Figura 2):

Figura 2 – *Linguagem em O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*



Fonte: elaborado pela autora a partir da leitura de *O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas* (2016).

Destacamos que a *linguagem* possibilita a interação entre os sujeitos e permite produzir enunciados, os quais geram diferentes gêneros discursivos, que apresentam certas regularidades de construção e proximidades de formas (apresentações dos enunciados). Ademais, os textos são manifestações de *linguagem*, a qual produz texto: um enunciado exposto por um sujeito autor, ou seja, um texto é um enunciado.

Nesse sentido, observamos na próxima seção como a noção de *linguagem*, manifesta por meio de enunciados, é apresentada no manuscrito *Reformulação do livro de Dostoiévski*.

2.3 O BARCO DA REFORMULAÇÃO DO LIVRO SOBRE DOSTOIÉVSKI

Em *Reformulação do livro sobre Dostoiévski*, encontramos um manuscrito entrecortado por várias questões e conceitos importantes para Bakhtin, por isso um texto no estilo de rascunho, que serviu de base para a reestruturação de uma das obras do filósofo da linguagem.

Assim, ao longo das 20 páginas, muitas vezes, encontramos um texto que, em determinados momentos, apenas menciona questões, cita aspectos importantes que podem ser objeto de debate, como em: “Uma modalidade especial de aventura. Um problema de sátira menipeia. A concepção do espaço artístico” (Bakhtin, 2011, p. 337)

Nesse sentido, *Reformulação do livro sobre Dostoiévski* foi um projeto de texto, escrito por Bakhtin entre 1961 e 1962, com intuito de construir uma nova edição da obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, especificamente, reorganizar “o capítulo sobre o enredo em Dostoiévski” (Bakhtin, 2011, p. 337). Dessa forma, o filósofo da linguagem pretendia⁶ reorganizar a ‘introdução’ e o ‘segundo capítulo’ da obra sobre Dostoiévski, destacando a questão da posição axiológica e da relação dialógica, introduzindo temas da poética histórica e do gênero discursivo, bem como tratando acerca da questão do estudo metalinguístico.

Desse modo, no projeto de Bakhtin, a parte introdutória de *Problemas da Poética de Dostoiévski* apresentaria um panorama crítico sobre a produção de Dostoiévski, ressaltando a dialogismo manifesto na produção, em que a “palavra, a palavra viva, indissociável do convívio dialógico, por sua própria natureza quer ser ouvida e respondida” (Bakhtin, 2011, p. 356).

Logo, a *linguagem* é dialógica, conseqüentemente, a enunciação é também dialógica, pois mantém relação com outras já apresentadas. Dito de outro modo, a palavra, ao ser inserida no processo de interação, é ouvida e respondida, por isso é dialógica e possibilita a interação.

Na abertura do manuscrito, Bakhtin constrói dois parágrafos com tópicos que deveriam ser contemplados na reescrita do texto, entre eles: sátira menipeia; concepção de espaço artístico, praça carnavalesca, personagem aberta, polifonia. Ainda, ressalta que a consciência, o autodesenvolvimento e as relações dialógicas são essenciais e únicas, as quais “são facetas de um mesmo fenômeno” e possuem “caráter formal-conteudístico” (Bakhtin, 2011, p. 338).

Ao tratar sobre a consciência, destaca que é “rica em conteúdo”, “plenivalente”, “não pode ser concluída”, “não se insere na moldura da consciência do autor” (Bakhtin, 2011, p. 338), que está em relação dialógica com a consciência do autor. Dessa forma, se a consciência possui conteúdo, esse é manifesto por meio da *linguagem*, a qual permite exposição, diálogo, com outras consciências.

No momento em que Bakhtin trata sobre o fato de que a consciência não é conclusa e que mantém relação dialógica, por exemplo, entre autor e personagem, observamos que o ponto de vista do sujeito constitui-se na relação, na troca, com o outro. Essa interação não visa

⁶ Bakhtin publicou *Problemas da obra de Dostoiévski* em 1929. O projeto “Reformulação do livro sobre Dostoiévski”, escrito em 1961, serviu como base para a reorganização dessa produção, a qual foi denominada *Problemas da Poética de Dostoiévski* e publicada em 1963.

convencer ou ser objeto de adesão, entretanto, é material para interação e para (re)construção de informação, por isso uma consciência não é superior a outra.

Dessa forma, ao tratar sobre autodesenvolvimento, Bakhtin propõe que ocorre independente da vontade do sujeito, porquanto é inalienável e pode ser objeto de representação artística. Ainda, observamos que Bakhtin conceitua relações dialógicas destacando que, no processo de interação, os sujeitos dialogam e participam da co-construção dos pontos de vista.

Para Bakhtin (2011, p. 339), “Dostoiévski interrompe constantemente mas nunca abafa a voz do outro, nunca a conclui ‘de sua parte’, ou seja, da parte de outra consciência”. Logo, na produção de Dostoiévski, o autor possui papel ativo, dialógico, utilizado para interrogar, provocar, concordar, refutar. Em outras palavras, utiliza a *linguagem* para, no processo de interação, (re)construir ponto de vista, não silenciando vozes que apresentam posicionamentos variados.

As relações dialógicas “autênticas só são possíveis com a personagem que é portadora de sua verdade, ocupa uma posição *significativa* (ideológicas)” (Bakhtin, 2011, p. 340). Logo, nas relações dialógicas, encontramos também a posição sujeito defendida, uma vez que a enunciação, além de possibilitar o diálogo, manifesta o ponto de vista defendido pelo sujeito.

Nesse sentido, Bakhtin (2011, p. 340–341) afirma que Dostoiévski

descobriu o indivíduo e a lógica em autodesenvolvimento desse indivíduo, que ocupa posição e toma decisões em torno das últimas questões da ideologia. Nesse processo, os elos intermediários, inclusive aqueles elos imediatos do cotidiano, do dia a dia, não são omitidos mas assimilados à luz das últimas questões como etapas ou símbolos da decisão final. [...] descobria-se uma pluralidade de consciências.

Desse modo, o indivíduo é um sujeito consciente, que apresenta posicionamento, entretanto, a enunciação construída para defender sua posição está na relação com o outro, concordando, refutando, reformulando. Na interação entre sujeitos, há várias consciências em convívio, que apresentam diferentes posicionamentos, podendo ser possível amplo diálogo.

Nesse sentido, é no diálogo que o ser toma consciência de si e constitui-se como eu, uma vez que “a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu)” (Bakhtin, 2011, p. 341).

Em outras palavras, na relação dialógica há encontro de consciências, de posicionamentos, que são constituídos e reconstituídos no momento de interação, porquanto, conforme Bakhtin, eu “não posso me tornar eu mesmo sem o outro” (Bakhtin, 2011, p. 342),

pois é na relação dialógica que o indivíduo se forma e se transforma, ou seja, expressa posição e pode alterá-la.

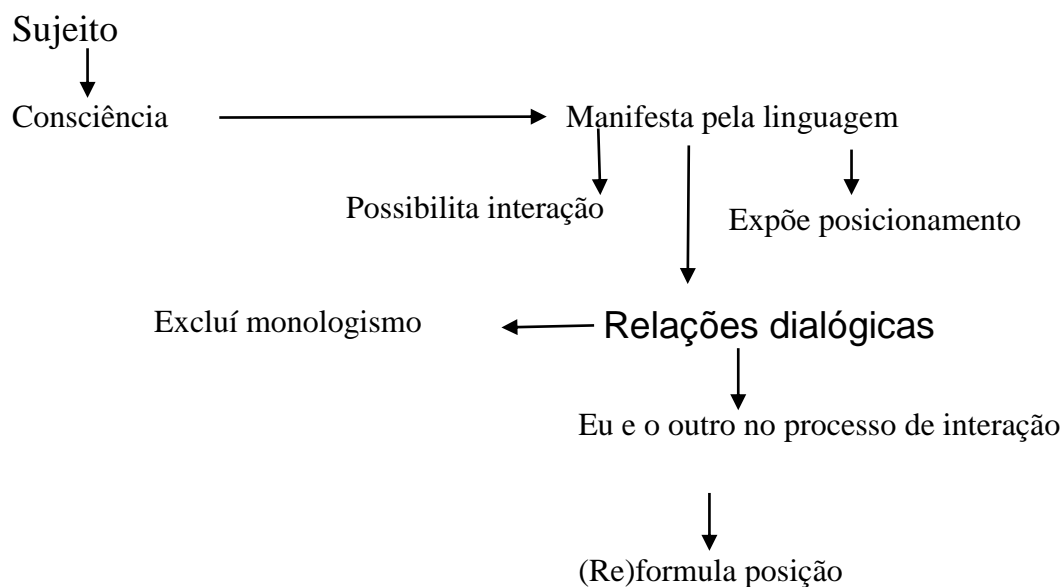
Desse modo, eu “não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro, encontrar o outro em mim” (Bakhtin, 2011, p. 342). O outro é essencial para a construção do sujeito, visto que na relação de diálogo entre as consciências, manifestas por meio da *linguagem*, o sujeito se forma como sujeito, constitui e reconstitui seu posicionamento.

Quando Bakhtin trata sobre as relações dialógicas e a constituição do posicionamento a partir da interação, ele se opõe ao monologismo. Isto é, o sujeito monológico seria aquele que não responderia às enunciações, que não se constituiria na relação com o outro, do qual “não se espera uma resposta que possa modificar tudo no mundo da minha consciência” (Bakhtin, 2011, p. 348).

Assim, viver “significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc.” (Bakhtin, 2011, p. 348), logo, o sujeito utiliza a *linguagem* para manifestar sua posição sujeito, bem como na relação dialógica constitui-se como sujeito.

Portanto, a partir da leitura de *Reformulação do livro sobre Dostoiévski*, podemos sistematizar o conceito de *linguagem* da seguinte forma (Figura 3):

Figura 3 – Linguagem em *Reformulação do livro de Dostoiévski*



Fonte: elaborado pela autora a partir da leitura de *Reformulação do livro de Dostoiévski* (2011).

Verificamos que o manuscrito *Reformulação do livro de Dostoiévski* relaciona questões sobre consciência, sujeito, *linguagem*, eu e outro. Assim, o sujeito expressa o

conteúdo da consciência por meio da *linguagem*, que é também manifesta em posicionamento.

Nesse processo de interação, o sujeito e o outro são (re)constituídos, (re)formulados, podem concordar, reformular, complementar a posição que defendem. Na próxima seção, continuaremos o debate acerca da noção de linguagem.

2.4 O BARCO DAS CIÊNCIAS DA LITERATURA HOJE

O texto *A ciência da literatura hoje* foi escrito no final da vida de Bakhtin, ou seja, produzido em outubro de 1970, como resposta à solicitação da editora Inna Petrovna Boríssova, da revista *Novi Mir*, e publicado na edição número 11, ainda no mesmo ano. A revista questionou sobre a avaliação do estado atual da literatura, momento em que Bakhtin destacou que as perspectivas de estudo dessa área eram boas, bem como reforçou a necessidade de ousar nas metodologias de pesquisa.

Nesse sentido, o manuscrito foi reunido com outros e apresentado, inicialmente, na obra *Estética da criação verbal*, e, depois, no Brasil, reeditado em *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*.

O título *A ciência da literatura hoje*, da obra *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*, difere-se do apresentado em *Estética da criação verbal*, pois o texto é uma “epistemologia da literatura”, conforme nota do tradutor Paulo Bezerra. Logo, nesse manuscrito Bakhtin não aborda a história, a teoria da literatura e/ou a crítica literária, mas apresenta a possibilidade de construção de uma ciência da literatura, ultrapassando os trabalhos construídos até aquele momento.

Assim, expõe que a literatura tem potencialidade, entretanto, nem um estudioso propôs novas pesquisas ou outras investigações que careciam de métodos elaborados. Nesse sentido, Bakhtin destaca a grande potencialidade de uma ciência da literatura que, até então, “carece de métodos elaborados” (Bakhtin, 2017, p. 10) e que apresenta apenas propostas de estudos gerais e sem critérios pré-estabelecidos e bem delimitados.

Ainda, Bakhtin vislumbra duas questões importantes para o desenvolvimento da ciência da literatura: 1º) relação entre literatura e cultura e 2º) análise do tempo em relação à produção da obra. Logo, a proposta de Bakhtin seria a construção de um estudo *metalinguístico*, que é uma investigação analítica desenvolvida na fronteira de diferentes áreas: linguística, antropologia e literatura.

Em outras palavras, a ciência da literatura proposta por Bakhtin não investigaria apenas elementos literários voltados para a teoria ou história da literatura, mas verificaria como a materialidade discursiva construída em determinado tempo, espaço, contexto, projeta seus sentidos.

Assim, Bakhtin apresenta um texto que explora outra visão sobre a análise literária. Dito de outro modo, destaca a importância de um estudo que contemple uma perspectiva ampla, para além do tempo da obra, dos elementos sociais e econômicos que circundam o texto literário.

Desse modo, noções como cronotopo, relações dialógicas, compreensão responsiva são essenciais para a ciência da literatura. Ou seja, pensar o texto literário a partir do estudo *metalinguístico*: diferentes áreas auxiliam para observar como o tempo, espaço, contexto, sujeito, colaboram para a significação.

Observar como a cultura manifesta-se na construção literária é essencial, pois, segundo Bakhtin (2017, p. 11), a literatura possui uma estreita relação com a cultura, “é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” e “através dela [cultura] e junto com ela influencia a literatura” (Bakhtin, 2017, p. 11).

Dessa maneira, para que uma obra literária possa ser analisada de modo amplo, é necessário e importante refletir sobre o contexto em que estava inserida, considerando todos os elementos culturais que circundavam o espaço social.

Logo, justificar uma produção a partir da menção às questões socioeconômicas e realizar um estudo da história e da teoria literária, apresentando caracterização, é um trabalho reducionista, porquanto não possui análise. Dessa forma, apresentar uma interpretação que pense o efeito de sentido da cultura na construção literária, é algo que ainda não havia sido desenvolvido.

Nessa perspectiva, Bakhtin (2017, p. 13) expõe que “a literatura é um fenômeno complexo e por demais multifacetado, e a ciência da literatura ainda é excessivamente jovem para que se possa falar de um ‘método salvador único’ nessa disciplina”. Traça, dessa forma, em seu texto, o outro/novo olhar para a ciência da literatura, estudando-a a partir de diversas perspectivas.

Desse modo, ressalta que pensar a construção literária é também observar a cultura e como ela integra e produz sentido na materialidade linguística, por isso perspectivas de análise que “descubram alguma novidade no fenômeno literário estudado, e contribuam para uma interpretação mais profunda desse fenômeno” (Bakhtin, 2017, p. 13).

Além disso, a análise não deveria estar restrita ao estudo do tempo em que a obra foi produzida, uma vez que “é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação, em sua atualidade” (Bakhtin, 2017, p. 13). Nessa perspectiva, os sentidos são projetados e (re)construídos nos diferentes momentos de análise, por isso a interpretação de uma obra, no período de publicação, pode ser diferente daquela realizada em outro tempo.

Conforme Bakhtin (2017, p. 14), no momento em “tentamos interpretar e explicar uma obra apenas a partir das condições de sua época, das condições da época mais próxima, nunca penetramos nas profundezas dos seus sentidos”. Assim, olhar para o contexto de produção literária do tempo da obra e do tempo atual permite interpretar diferentes sentidos.

Tratar sobre o sentido da obra no tempo é investigar a questão do cronotopo, ou seja, como sentidos podem ser projetados em diferentes momentos da história. Desse modo, o estudo da obra e “de sua vida *post mortem* elas se enriquecem com novos significados, novos sentidos; é como se essas obras superassem o que foram na época de criação” (Bakhtin, 2017, p. 14). A questão do *grande tempo* de Bakhtin retoma aspectos voltados para o cronotopo, o qual “é uma categoria conteudística-formal, que mostra a interligação fundamental das relações espaciais e temporais representadas nos textos, principalmente literários” (Fiorin, 2008, p. 134). Portanto, observar o tempo e espaço na literatura é verificar como tais aspectos estavam presentes na sociedade e deixaram marcas em obras.

Em outras palavras, observar a construção literária e os sentidos projetados em tempos diferentes, tanto no da produção da obra quanto no da atualidade, só é possível a partir de um estudo que ultrapasse as fronteiras da teoria ou da história da literária, o qual analisa de modo amplo a construção literária.

De acordo com Bakhtin (2017, p. 16), “uma obra literária se revela antes de tudo na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, mas não se pode fechá-la nessa época: sua plenitude só se revela no *grande tempo*”. Logo, o processo de interpretação buscará refletir sobre o contexto no qual a obra foi inserida e como a construção significa ou é ressignificada no momento em que é reavaliada.

Em outras palavras, a projeção semântica realizada no tempo de publicação pode ser diferente daquela projetada após um período de tempo. Dessa forma, a importância de estudo do cronotopo literário, observando os diferentes tempos, espaços, cultura que envolve uma obra: a “autêntica imagem externa só pode ser vista e interpretada por outras pessoas, graças à distância espacial e ao fato de serem *outras*” (Bakhtin, 2017, p. 18).

Apresentar outro olhar, de um outro tempo, sobre a produção literária, mostra-se como um modo de ampliar as possibilidades interpretativas, não para invalidar as já construídas,

mas para expandi-las. A análise semântica, tecida a partir do estudo do tempo, do espaço, do contexto de produção da obra e do momento de investigação, é necessariamente verificar as relações dialógicas que se manifestam na construção discursiva, pois o “sentido só revela as suas profundezas encontrando e contatando o outro, o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas” (Bakhtin, 2017, p. 19).

Isto é, a interpretação é construída quando o pesquisador observa o cruzamento de diálogos expressos na obra literária. Dessa maneira, as culturas, os contextos, os tempos, enriquecem o estudo da obra, expostos de modo a colaborar na interpretação da construção de sentido.

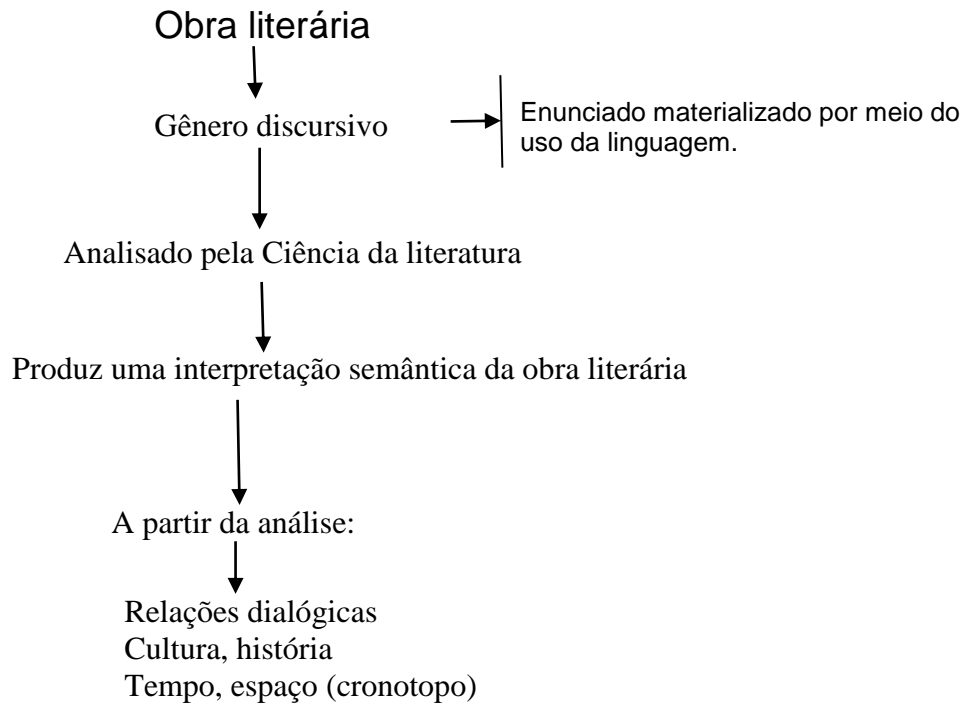
Nessa perspectiva, a ciência da literatura é um viés de estudo literário, o qual contemplaria uma investigação ampla que busca a (re)construção de sentido projetado pela produção. Tal possibilidade seria permitida pela verificação de dois elementos essenciais, quais sejam: a relação entre literatura e cultura e a análise do tempo em relação à produção da obra e o tempo presente.

O texto de Bakhtin destaca elementos importantes para a construção da tese, ou seja, reforça o nosso ponto de vista: os gêneros discursivos materializam a *linguagem*, expondo o ponto de vista de um sujeito que realizou a compreensão responsiva de outros discursos.

Ou seja: “os gêneros (da literatura e do discurso) acumulam formas de visão e assimilação de determinados aspectos do mundo” (Bakhtin, 2017, p. 16). É a partir da análise da ciência literária que as diferentes posições sujeitos podem ser identificadas, bem como na relação de diálogo entre construções que a complexidade semântica pode ser apresentada.

Nessa perspectiva, o texto *A ciência da literatura hoje* delimita de modo claro e explícito elementos que compõem a metodologia de análise: 1) estudo do “vínculo mais estreito a história da cultura”, ou seja, como o contexto social colabora na construção significativa; e 2) do *grande tempo* de uma produção, isto é, como o tempo e o espaço de produção e de circulação da obra produzem sentido, pois “uma obra não pode viver nos séculos futuros se de certo modo não reúne em si também os séculos passados” (Bakhtin, 2017, p. 14). Logo, sintetizamos esta seção da seguinte forma (Figura 4):

Figura 4 – *Linguagem em A ciência da literatura hoje*



Fonte: elaborado pela autora a partir da leitura de *A ciência da literatura hoje* (2017).

Portanto, a análise literária pode ser realizada por meio do estudo de uma Ciência da Literatura, a qual interpreta a obra de modo a considerar contexto de produção e elementos da atualidade que são (re)significados na produção. Bakhtin (2017, p. 19) encerra o texto afirmando que só “nos falta a ousadia científica, investigatória, sem a qual não conseguiremos nos colocar nas alturas nem descer às profundezas”.

2.5 O BARCO DOS FRAGMENTOS DOS ANOS 1970–1971

Conforme anunciado no início desta pesquisa, objetivamos construir, a partir do conceito de *linguagem* proposto por Bakhtin, um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme de animação da Disney, intitulado *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Nesse sentido, na seção anterior, observamos que a noção está relacionada à manifestação de posicionamento, o qual pode ser (re)construído na relação entre o eu e o outro em determinado tempo. Assim, a partir do manuscrito *Fragmento dos anos 1970–1971*⁷, refletiremos como a *linguagem* é apresentada por Bakhtin.

⁷ Para desenvolvermos esta tese, optamos por utilizar a tradução mais atual de *Fragmentos dos anos 1970–1971*, realizada por Paulo Bezerra e publicada em 2017.

Os *Fragmentos dos anos 1970–1971* são notas escritas por Bakhtin entre 1970 e 1971, período em que Bakhtin residia em Klimóvsk, Moscou. As anotações retomam projetos “sobre o discurso do outro como objeto das ciências humanas, sobre as buscas do ‘próprio discurso’ pelos artistas” (Bezerra, 2017, p. 21). Desse modo, o texto é composto por 35 (trinta e cinco) páginas, nas quais há frases isoladas, algumas descontextualizadas, ou seja, é um manuscrito que Bakhtin pretendia retomar, porém, não realizou.

Em determinados momentos, há apenas menção a uma ideia, como em a “questão do tom. [...] A questão da tipologia [...] A questão do realismo sentimental” (Bakhtin, 2017, p.33). Observamos que há a apresentação de diferentes pontos, mas sem desenvolver a temática. Ainda, o manuscrito também é composto por momentos em que o texto é marcado, entre parágrafos, por asteriscos ou por colchetes, por isso um título de manuscrito delimitado como “Fragmentos⁸”.

No início do manuscrito, Bakhtin discute sobre: ironia, a qual compõe a *linguagem*; o processo de escrita, no qual é possível estilizar ou parodiar os sujeitos do discurso, pois assume o lugar do outro; o fato de que, quando uma produção não possui “estilo e situação” (Bakhtin, 2017, p. 22), não tratamos de gênero literário e sim de outro, como a carta; a questão da exclusão do discurso sagrado e a influência causada nos aspectos linguísticos e estruturais da língua.

Bakhtin, em seguida, tratou da diferenciação entre silêncio e mutismo. No primeiro caso, não há som. Já no mutismo, não há diálogo, o sujeito opta pela não manifestação, ou seja, “no mutismo *ninguém fala*” (Bakhtin, 2017, p. 23). Como não há uso da *linguagem*, o mutismo só ocorre com o homem, porquanto pressupõe *linguagem*, interação, compreensão.

Ademais, a

compreensão- interação dos elementos repetíveis do discurso (isto é, da língua)⁹ e a compreensão assimiladora de um enunciado singular. Cada elemento do discurso é percebido em dois planos: no plano da repetitividade da língua e no plano da não repetitividade do enunciado. Através do enunciado a língua comunga na não repetitividade histórica e na totalidade inacabada da logosfera (Bakhtin, 2017, p. 24).

Bakhtin menciona elementos essenciais para a reflexão sobre a noção de *linguagem*, a qual está diretamente vinculada à de discurso, visto que a *linguagem* é manifestada por meio

⁸ *Fragmentos*, manuscrito escrito entre maio de 1970 e dezembro de 1971, são anotações do que se tornaria um trabalho de Bakhtin. Assim, o texto é composto por frases isoladas, às vezes, construções descontextualizadas e descontínuas, que não foram retomadas por Bakhtin.

⁹ A construção “elementos repetíveis do discurso (isto é, da língua)” (Bakhtin, 2017, p. 24) permite inferir que só há discurso porque há linguagem.

do discurso. Assim, para analisar a construção de sentido, é necessário observar o enunciado irrepitível e inacabado.

Dessa forma, um enunciado é sempre único, pois, expresso em momento e em contexto diferente, torna-se outro enunciado. Logo, a construção produz outro sentido, relaciona-se com outras, visto que os enunciados retomam outros já proferidos e podem suscitar respostas.

Nesse sentido, nenhum “enunciado pode ser o último ou o primeiro. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado” (Bakhtin, 2017, p. 26). A afirmação de Bakhtin reforça a ideia de que a enunciação mantém relação com outras, há acionamento de diferentes enunciados, para reafirmar, retomar, contrapor-se, complementar. Ao propor que um enunciado é um elo na cadeia de enunciação, Bakhtin destaca que uma construção se insere na corrente de enunciados.

Desse modo, ao analisar o enunciado, observamos como a construção irrepitível produz sentido no contexto e requer um estudo para além do que a Linguística apresenta, pois esse campo não permite olhar para a totalidade de uma construção. Conforme Bakhtin (2017, p. 26), o

enunciado (produção de discurso) como um todo entra em um campo inteiramente novo da comunicação discursiva (como unidade desse novo campo), que não se presta à descrição e à definição nos termos e métodos da linguística e - mais amplamente - da semiótica. Esse campo é dirigido por uma lei específica e para ser estudado requer uma metodologia especial e, pode-se dizer francamente, uma ciência especial (uma disciplina científica).

O enunciado manifesta um posicionamento, logo, precisa ser estudado no contexto de produção, observando a construção de sentido e as relações que mantém com outros enunciados. Essa análise, conforme Bakhtin, ultrapassa os limites de estudo da Linguística (que analisa a palavra), propondo o estudo do funcionamento da linguagem, verificando as relações de sentido que a enunciação mantém com outras.

Nesse sentido, Bakhtin propõe uma análise metalinguística, que examina as enunciações, as relações dialógicas, a significação produzida no contexto, ou seja, a “metalinguagem não é apenas um código, sempre se refere dialogicamente à linguagem que descreve e analisa” (Bakhtin, 2017, p. 27).

Entretanto, a forma como o estudo seria desenvolvido não foi apresentado. Desse modo, uma das questões que desejamos abordar envolve construir, a partir do conceito de *linguagem* proposto por Bakhtin, um percurso metodológico para analisar a construção da

identidade de Moana, protagonista do filme de animação da Disney, intitulado *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Ademais, o estudo que permite analisar a enunciação, compreendendo como o sujeito, por meio da *linguagem*, constrói sua identidade, pois tudo

o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativo-emocional. A princípio eu tomo consciência de mim através do outro (Bakhtin, 2017, p. 30).

De acordo com Bakhtin (2017, p. 38), o sujeito constitui-se na relação de diálogo entre a sua palavra e a do outro, as quais estão sempre em diálogo, seja para concordar, refutar, complementar. A partir da relação com o outro, daquilo que se ouve com diferentes tonalidades e com diversos valores, o sujeito é constituído e reconstruído, por isso a consciência, posicionamento, é formada na relação com o outro.

No momento em que Bakhtin apresenta a construção ‘entonação’, ele expõe o modo de enunciação, isto é, como o outro manifesta sua posição, com um ou outro tom e valor, porquanto “a consciência do homem desperta envolvida pela consciência do outro” e somente depois ele começa “a definir a si mesmo como homem independente do eu e do outro” (Bakhtin, 2017, p. 30). Logo, a entonação é objeto de análise nas enunciações orais, porquanto carregam nuances, valores, posicionamento do sujeito, o qual foi construído na relação com o outro.

Dessa forma, Bakhtin apresenta três tipos de relações: as relações entre objetos, as relações entre sujeito e objeto e as relações entre sujeitos. As últimas são fundamentais, visto que possibilitam analisar o dialogismo, observar as relações de sentidos entre enunciado, a construção da posição sujeito.

No manuscrito em estudo, Bakhtin define a noção de interpretação, a qual “completa o texto: ela é ativa e criadora” (Bakhtin, 2017, p. 35). Assim, no processo de interpretação, o interlocutor compreende responsivamente a enunciação, respondendo à construção, por isso é ativa. Nessa linha, a interpretação que o analista realiza envolve identificar as relações dialógicas da enunciação, compreendendo responsivamente a construção, gerando a análise.

De acordo com Bakhtin (2017, p. 36), o “intérprete enfoca a obra com sua visão de mundo já formada, essas posições determinam a sua avaliação”, bem como no “ato da compreensão desenvolve-se uma luta cujo resultado é a mudança mútua e o enriquecimento” (Bakhtin, 2017, p. 36). Dessa forma, o sujeito compreende o enunciado também a partir das suas concepções, as quais podem ser consideradas na avaliação.

Bakhtin (2017, p. 37) destaca que a compreensão é um ato vivo, porquanto o analista observa como a *linguagem* é utilizada para a produção de um novo sentido. Logo, no processo de compreensão, dois movimentos são necessários: “compreender uma obra da mesma maneira como a compreendeu o próprio autor sem sair dos limites da compreensão dele” e, no segundo momento, “utilizar a sua distância (*vnienokhodímst*) temporal e cultural” (Bakhtin, 2017, p. 40).

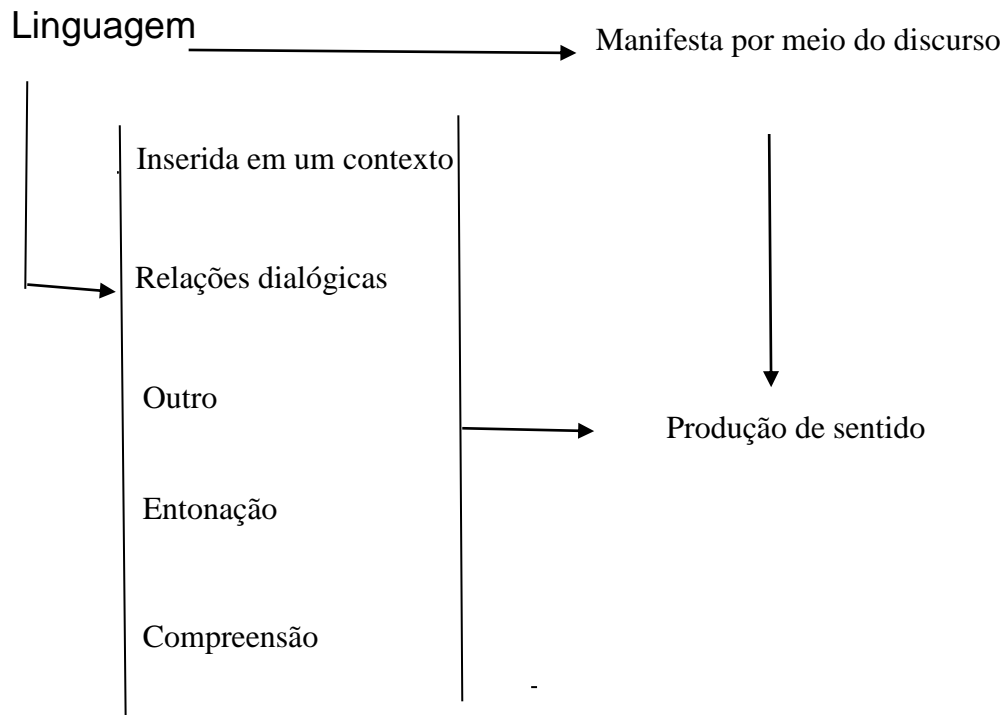
Constatamos que a proposta de Bakhtin para o estudo da enunciação envolve tanto pensar do ponto vista do enunciador quanto, a partir do distanciamento e da relação com o contexto de produção enunciativa, verificar a possibilidade de outros sentidos emanarem da construção, uma vez que o sentido é infinito, pode atualizar-se, conseqüentemente, não há sentido único (Bakhtin, 2017, p. 41–42).

Dessa forma, esses sentidos são construídos na relação com outro, pois é no diálogo que “liberam-se as vozes (parte das vozes), liberam-se as entonações (pessoais-emocionais)” (Bakhtin, 2017, p. 44). Dito de outro modo, a enunciação é carregada de valor, que colabora com a construção do sentido, que é proposta também pelas relações que se fazem com outras enunciações.

Ainda, Bakhtin trata sobre a construção literária de Dostoiévski, destacando a questão do romance polifônico, no qual o escritor “foi capaz de sondar na luta entre opiniões e ideologias (de várias épocas) o diálogo inacabado” (Bakhtin, 2017, p. 51). Nessa linha, observamos a diferenciação entre a noção de dialogismo e de polifonia. A primeira refere-se às diferentes vozes que permeiam a enunciação, produzindo sentido. Já a polifonia volta-se para as vozes equipolentes apresentadas no enunciado. A diferenciação entre as concepções está no fato de que a construção polifônica apresenta diferentes e diversas vozes, na qual não haverá sobreposição de uma pela outra.

No manuscrito *Fragmentos dos anos 1970–1971*, diferentes conceitos foram apresentados por Bakhtin. Nesse sentido, podemos sintetizar as principais noções da seguinte forma (Figura 5):

Figura 5 – *Linguagem em Fragmentos dos anos 1970–1971*



Fonte: elaborado pela autora a partir da leitura de *Fragmentos dos anos 1970-1971* (2017).

Na próxima seção, a partir de outra produção de Bakhtin, continuamos refletindo sobre o conceito de *linguagem*.

2.6 O BARCO DA METODOLOGIA DAS CIÊNCIAS HUMANAS

O manuscrito *Por uma metodologia das ciências humanas*¹⁰, inicialmente denominado “Acerca dos fundamentos filosóficos das ciências humanas”, foi escrito no fim de 1930 e início de 1940 e publicado pela revista *Kontekst*, em 1974, com o título *Por uma metodologia da ciência da literatura*. Já em 1979, o texto foi incluído na primeira edição da obra *Estética da criação verbal*.

Bakhtin inicia o texto abordando a questão do sujeito e do outro, a relação entre eles, bem como a compreensão. Desse modo, há estreita relação de diálogo entre os envolvidos na enunciação, que “se cruzam e se combinam duas consciências (a do eu e a do outro); aqui eu existo para o outro com o auxílio do outro” (Bakhtin, 2017, p. 58). Isso é, o eu e o outro dialogam e se (re)constituem no processo de relação.

¹⁰ Para a produção deste trabalho, utilizaremos, para construir nossa reflexão, o manuscrito publicado na obra *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*, porquanto é a obra com tradução mais recente.

Ainda, o “objeto das ciências humanas é o ser expressivo e falante. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado” (Bakhtin, 2017, p. 59). Dessa forma, diferente das ciências exatas, as ciências humanas estudam o ser, ou seja, o sujeito no processo de interação. Na perspectiva bakhtiniana, o sujeito manifesta a posição no processo de interação com o outro e na relação dialógica com outras enunciações, construindo a compreensão do dizer.

Conforme Bakhtin (2017, p. 60), a interpretação é uma perspectiva de sentido, ocorre a “configuração dialógica da interpretação” (2017, p. 61), ou seja, é um olhar para a enunciação realizada, dentro de um contexto, na relação com outras, por um sujeito. Tratando sobre o processo de compreensão¹¹, Bakhtin (2017, p. 63) destaca que a análise pode ser realizada por meio de diferentes etapas: 1) a significação da palavra; 2) a compreensão da significação das palavras na relação; 3) a compreensão da enunciação no contexto; 4) a compreensão das relações dialógicas e os valores propostos.

Nessa perspectiva, verificamos que Bakhtin apresenta uma proposta de análise enunciativa, iniciando com o estudo da significação da palavra e finalizando com a verificação da semântica produzida nas relações dialógicas. Assim, é possível observar o funcionamento da *linguagem* e, conseqüentemente, construir uma análise metalinguística.

No texto *Por uma metodologia das ciências humanas*, há a apresenta um percurso metodológico de análise. Assim, propõe etapas “do movimento dialógico de interpretação: o ponto de partida — um dado texto, o movimento retrospectivo — contextos do passado, movimento prospectivo — antecipação (e início) do futuro contexto” (Bakhtin, 2017, p. 67). Como o objeto de estudo das ciências humanas é o texto, necessariamente o analista seleciona o objeto de estudo, ou seja, o enunciado.

Na seqüência, passará pelas seguintes etapas: observará o contexto enunciativo e as projeções de sentido, depois as relações dialógicas e a semântica produzida com o contexto atual. Quando Bakhtin escreve sobre sentido, destaca também a questão do contexto, uma vez que a significação necessita compreender o meio que circunda a enunciação.

Ainda, a “interpretação dos sentidos não pode ser científica, mas é profundamente vinculada às coisas” (Bakhtin, 2017, p. 65). Logo, a importância de refletir sobre a palavra, passando pelo contexto de enunciação e até as relações dialógicas, pois a “interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos” (Bakhtin, 2017, p. 66). Para Bakhtin (2017, p. 66), cada “palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites”. Isto é, o

¹¹ Utilizaremos os termos compreensão e interpretação como construções com proximidades semânticas.

texto¹², pensado como utilização de uma palavra, é analisado em seu uso, na construção significativa em determinado contexto e nas relações dialógicas com outros textos.

O contexto enunciativo é essencial tanto para a produção quanto para a interpretação. Nessa linha, Bakhtin (2017, p. 74) salienta que a “obra é integrada também por seu necessário contexto extratextual”, ou seja, a produção está inserida em determinado momento histórico, temporal, social, os quais não podem ser desconsiderados durante a verificação semântica enunciativa.

Assim, um “texto só tem vida contatando com outro texto (contexto). Só no ponto desse contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, fazendo dado texto comungar no diálogo” (Bakhtin, 2017, p. 67). Ressaltamos que as relações dialógicas entre enunciações não são apenas para oposição, também pode ocorrer concordância, acréscimo.

Ainda, a interpretação do dialogismo não poderá ser restrita, deve evitar apagar as diversas vozes e/ou alternância de sujeitos para que o sentido profundo possa ser percebido. Bakhtin também destaca a questão do valor e da entonação propondo que o

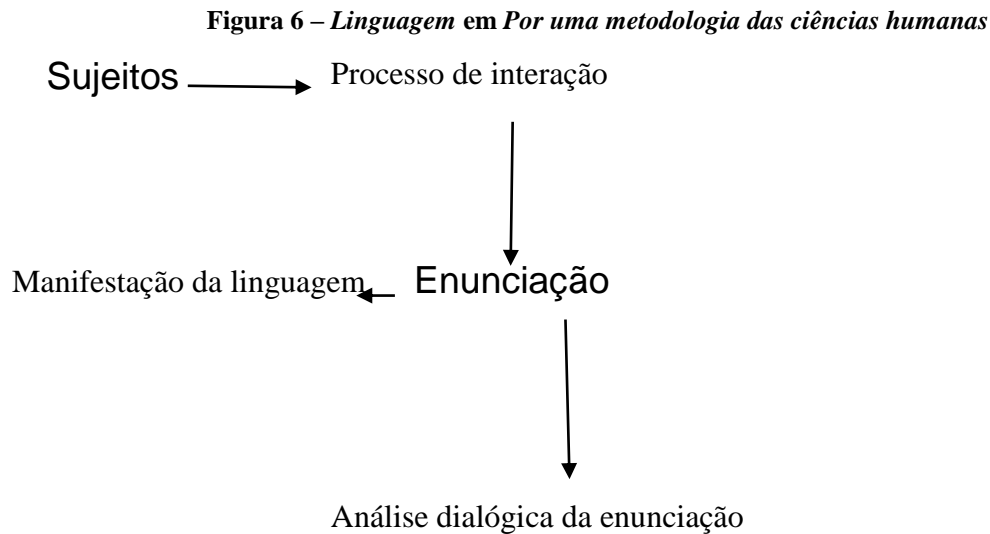
contexto axiológico-entonacional extratextual pode ser realizado apenas parcialmente no processo de leitura (execução) de um dado texto, porém em sua parte mais geral, particularmente em suas camadas mais substanciais e profundas, permanece fora de dado texto como fundo dialogizante de sua percepção (Bakhtin, 2017, p. 74).

Verificamos que a entonação e o valor são construções significativas que não podem ser observadas apenas na construção isolada de um enunciado, contudo, devem ser analisadas nas relações dialógicas entre enunciações. Ao finalizar o manuscrito, Bakhtin (2017) destaca a diferenciação entre exatidão e profundidade, realizando o contraponto com as ciências exatas. Desse modo, esse campo do conhecimento trabalha com questões delimitadas, pressupondo respostas previamente estabelecidas, determinados elementos.

Já as ciências humanas pressupõem dois sujeitos, um eu e o outro, que no diálogo constrói a enunciação, a qual mantém relações dialógicas com outras, pois não “existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico” (Bakhtin, 2017, p. 79).

¹² Utilizaremos os termos palavra, texto, enunciado, como construções semelhantes, uma vez que apresentam proximidades significativas.

Portanto, o manuscrito permite observar: o conceito de *linguagem* está atrelado à enunciação, ao de texto, bem como Bakhtin a partir dos principais conceitos propõe um percurso de análise dialógica, que pode ser assim sistematizado (Figura 6):



Fonte: elaborado pela autora a partir da leitura de *Por uma metodologia das ciências humanas* (2017).

Apesar de a noção de *linguagem* não ser o objeto central de estudo de Bakhtin nesse manuscrito, ressaltamos que só é possível desenvolver uma análise no campo das ciências humanas se houver texto, porquanto esse é o objeto de estudo.

Dessa forma, para haver texto é imprescindível que haja *linguagem*, a qual, conforme visto em seções anteriores, permite construir texto, enunciado. Na sequência do trabalho, construímos a síntese da noção de linguagem.

2.7 OS BARCOS DA LINGUAGEM NAVEGANDO

Este capítulo tratou sobre a noção de *linguagem*, objetivando construir, a partir do conceito de *linguagem* proposto por Bakhtin, um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme de animação da Disney, intitulado *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Assim, verificamos como o conceito de *linguagem* é proposto em *Os gêneros do discurso*, para, na sequência, observar como é apresentado em *O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*, e, *Reformulação do livro sobre Dostoiévski*, em *Os estudos literários hoje*, em *Apontamentos de 1970–1971* e em *Metodologias das ciências humanas*.

Inicialmente, destacamos que a noção de *linguagem* é um dos conceitos centrais tanto para Bakhtin quanto para o Círculo, visto que o grupo multidisciplinar, formado por diferentes intelectuais de variadas áreas do conhecimento, reuniu-se entre 1919 e 1929 para refletir sobre diferentes assuntos, em especial, sobre a *linguagem*.

As reflexões propostas por Bakhtin delimitaram inicialmente um trabalho voltado para pensar “prima philosophia”, expondo crítica ao teoreticismo por desvincular totalmente os estudos teóricos do estudo da vida (teoria e vida observadas de modo desconexas), bem como parte das reflexões neokantianas para construir as suas. Ainda, ele destacou o fato de não haver espaço para a reflexão sobre o singular, o único e o irrepetível, visto que o debate se centrava apenas no geral, no coletivo, por isso o desejo de pensar a *linguagem* como única, irrepetível.

Logo, a “prima philosophia” para Bakhtin seria não para reconstruir as primeiras leis e/ou conceitos, mas para discutir o ser como evento único, irrepetível, no contexto específico de produção: unicidade do evento, do ser, da *linguagem*, ou seja, evento (enunciação) e sujeitos como únicos. Bakhtin também criticou o racionalismo, o qual observava o universal, o geral, o objetivo, e colocava em segundo plano ou negava o singular, o individual, o subjetivo.

Desse modo, a proposta da “prima philosophia” de Bakhtin tratava de aspectos como: eu, outro, unicidade, individualidade, irrepetibilidade, relação, responsabilidade, posicionamento, valor, contexto, elementos permeados e manifestados por meio da *linguagem*, inerente ao indivíduo.

Na sequência, ressaltamos que a temática *linguagem* não está apresentada e/ou construída em um texto, mas é desenvolvida ao longo das obras e do tempo, tendo como marco inicial 1920, período de amplas reflexões e produções do Círculo. Nessa perspectiva, “Bakhtin, em carta de 1961 a V. Kozhinov [...] afirma que os três livros do fim dos anos 1920 (O método formal nos estudos literários, Marxismo e filosofia da linguagem e Problemas da poética de Dostoievski) estão baseados numa concepção comum de linguagem” (Faraco, 2009, p. 100).

Conforme exposto no início da seção, nosso foco não é tratar sobre a prima philosophia. Entretanto, objetivamos construir, a partir do conceito de *linguagem* proposto por Bakhtin, um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme de animação da Disney, intitulado *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Logo, apesar de nosso *corpus* de pesquisa ser constituído pelos manuscritos publicados na obra *Estética da criação verbal*, utilizamos os textos recentemente traduzidos e

publicados. Dessa forma, selecionamos alguns recortes discursivos que nos auxiliam na reflexão sobre a noção de *linguagem*. Assim,

os campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. (Bakhtin, 2016, p. 11)
 emprego da língua efetua-se em forma de enunciados. (Bakhtin, 2016, p.11)
 a língua passa a integrar a vida através de enunciados. (Bakhtin, 2016, p. 16)
 A *palavra* indefinida *riétch* [...], que pode designar linguagem, processo de discurso, ou seja, o falar, um enunciado. (Bakhtin, 2016, p. 27 - 28. Grifo do autor)
 O texto é a *realidade imediata* (realidade do pensamento e das vivências). (Bakhtin, 2016, p. 71. Grifo do autor).
 Se concebe o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos (Bakhtin, 2016, p. 71).

Nesse sentido, verificamos que a noção de *linguagem* está relacionada à de enunciação, a qual permite unir todas as atividades humanas; é o objeto de estudo das ciências humanas; permite expressar pontos de vista. Quando Bakhtin propõe que “por trás de cada texto está o sistema de linguagem” (Bakhtin, 2016, p. 74), identificamos que, para haver enunciado, é necessário uma *linguagem*, utilizada pelo sujeito, que seleciona, do conjunto de enunciados, construções que manifestem seu ponto de vista.

Ademais, os fragmentos possibilitam destacar que a *linguagem* permite construir enunciados que tornam possível a interação. Logo, “[v]isando à formulação de uma teoria do enunciado, Bakhtin atribui um lugar privilegiado à enunciação enquanto realidade da linguagem” (Brandão¹³, 2012, p. 8). Isto é, para haver processo de diálogo, é necessária a materialização da *linguagem*, que ocorre por meio de enunciados.

A *linguagem* não é um conjunto de signos utilizados por um sujeito em um ato individual. Porém, a “enunciação é de natureza social” (Bakhtin, 2014a, p. 113), ou seja, o sujeito utiliza a *linguagem* para construir enunciados e apresentá-los no processo de interação.

Logo, a *linguagem* é vista “como atividade (e não como sistema) e o enunciado [...] como ato singular, irrepitível, concretamente situado e emergindo de uma atitude ativamente responsiva” (Faraco, 2009, p. 23–24). Dessa forma, na relação dialógica, o sujeito enuncia a partir do seu ponto de vista, podendo, na interação com o outro, se (re)construir.

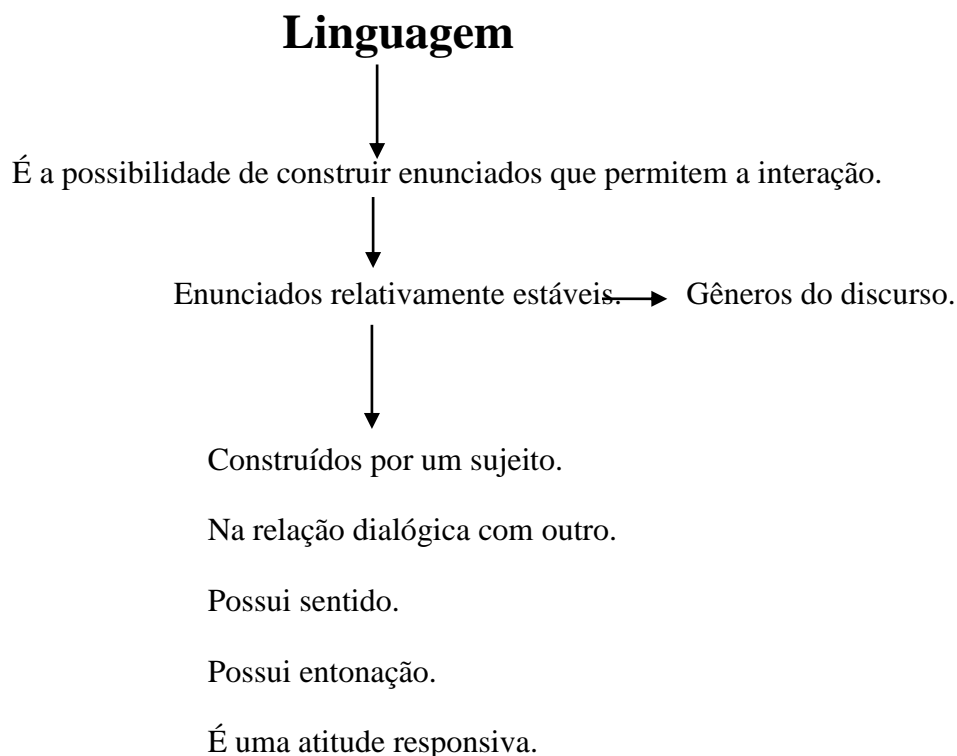
Em outras palavras, Bakhtin reforça a noção de que a enunciação, falada ou escrita, é a materialização da *linguagem*, a qual é uma atividade sociointeracional, manifestada por meio de enunciado, que é único, irrepitível, responsivo, valorativo. Desse modo, o enunciado é a

¹³ Disponível em: <https://issuu.com/editoraunicamp/docs/introdu__o__an_lise_do_discurso-20>. Acesso em 16 de janeiro de 2024.

concretização da *linguagem*, utilizada pelo sujeito, que inserido em um contexto, manifesta sua posição.

Assim, quando o sujeito enuncia, ele considera outros enunciados e, na relação dialógica, constrói a enunciação, a qual é carregada de valor, de sentido, e é uma atitude responsiva em diálogo com dizer. Tal proposição pode ser assim sistematizada (Figura 7):

Figura 7 – O conceito de *linguagem* e suas inter-relações



Fonte: elaborado pela autora a partir da leitura de obras de Bakhtin.

Portanto, apresentamos o conceito de *linguagem* como a possibilidade de construir enunciados, uma vez que a “língua como sistema tem uma imensa reserva de recursos puramente linguísticos para exprimir o direcionamento formal” (Bakhtin, 2016, p. 68). Em outras palavras, os enunciados concretizam a *linguagem*, manifestando o ponto de vista do sujeito, que se constitui na relação com o outro e em uma atitude responsiva em relação a outros enunciados.

Após a reflexão sobre a noção de *linguagem* e a identificação dos conceitos decorrentes, passaremos, no próximo capítulo, à conceitualização das noções que estão intrinsecamente ligadas à noção de *linguagem*.

3 A FROTA MARÍTIMA: INTER-RELAÇÕES IMPLÍCITAS AO BARCO DA LINGUAGEM

“As respostas estão no horizonte tão longe
Ninguém tentou
Mas hoje eu vou
Meu destino enfim vai se cumprir de verdade”
(Moana, 2017).

No capítulo anterior, destacamos que a *linguagem* é uma atividade dialógica e sociointeracional, bem como aciona outros dizeres; considera outras enunciações; é apresentada com uma entonação; é uma atitude responsiva. Assim, neste capítulo, aprofundamos esses conceitos.

3.1 BARCO RELAÇÕES DIALÓGICAS

Iniciamos abordando relações dialógicas, pois se trata da noção central do pensamento bakhtiniano, contemplada como o princípio constitutivo da *linguagem* e como condição de sentido do discurso (Bakhtin, 2011). Desse modo, as relações dialógicas são delimitadas como “relações (de sentido) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva” (Bakhtin, 2016, p. 92), pois a enunciação sempre está dialogando com outras, em uma imensa teia de construções que se intercomunicam.

Em outras palavras, em qualquer enunciado são distinguidas vozes, distantes ou próximas, facilmente percebidas, as quais estão marcadas no fio do discurso, explícita ou implicitamente presentes na enunciação. Conforme Bakhtin (2016, p. 26), cada “enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados”, uma vez que um enunciado aciona outros, já ditos e com os quais concorda, refuta, complementa.

Refletindo sobre a noção de relações dialógicas, selecionamos os alguns recortes discursivos que nos auxiliam na compreensão do conceito. Assim,

toda a informação [...] é um elo real na cadeia da comunicação discursiva em determinado campo da atividade humana ou da vida. (Bakhtin, 2016, p. 46)
 Todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação. (Bakhtin, 2016, p. 46)
 Todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. (Bakhtin, 2016, p. 57)
 Todo enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo [...]: ela os rejeita, confirma, completa (Bakhtin, 2016, p. 57).

Verificamos que a construção “elo na cadeia de comunicação” (Bakhtin, 2016, p. 46) é uma construção recorrente que explica a noção de relações dialógicas, uma vez que o dialogismo entre enunciados ocorre no fio do discurso e aciona enunciações já ditas, com as quais mantém relações.

Nessa perspectiva, quando uma mulher tenta estacionar o carro e as manobras não são exitosas, podemos ouvir “É mulher!”. Assim, a enunciação “é mulher” aciona outras, como, por exemplo: “é mulher, por isso não consegue estacionar”; “mulher não dirige bem”. Ou seja, ressoam construções que circulam no espaço social, produzindo sentido na enunciação.

Dessa forma, se a enunciação estiver carregada de tom de desprezo, a enunciação pode acionar as vozes que tentam menosprezar as mulheres, suas conquistas, inferiorizando-as. Logo, as relações dialógicas auxiliam na construção do sentido e são delimitadas pelas vozes que estão em contraste.

Conforme Bakhtin (2016, p. 88),

Dois enunciados alheios confrontados, que nada sabem um do outro, se querem tocar, ainda que de leve, o mesmo tema (pensamento), entram inevitavelmente em relações dialógicas entre si. Eles se tocam no território do tema comum, do pensamento comum.

Observamos que as vozes manifestadas na enunciação podem ser aquelas vinculadas a um tempo próximo ou distante. Assim, as relações dialógicas não possuem limitação temporal e auxiliam na construção dos sentidos projetados, uma vez que a enunciação está em diálogo com outras e pode (re)significar. Desse modo, não

existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico [...] Mesmo os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, jamais podem ser estáveis [...]: eles sempre hão de mudar (renovando-se) no processo do futuro desenvolvimento do diálogo (Bakhtin, 2017, p. 79).

Nessa perspectiva, as enunciações estão em constante diálogo com outras, podendo acionar construções antigas para renovar, completar, refutar, reformular sentidos, por isso a *linguagem* é dialógica e permite a interação entre sujeitos.

Verificar como ocorre o diálogo entre as enunciações é uma tarefa que ultrapassa os limites da Linguística, a qual centra o estudo na palavra. Assim, pelo viés bakhtiniano, as “relações dialógicas entre os enunciados, que atravessam por dentro também enunciados isolados, pertencem à metalinguagem” (Bakhtin, 2016, p. 88), visto que o objeto de estudo é a

enunciação e o funcionamento da *linguagem*, ou seja, as relações dialógicas e a construção de sentido projetada na enunciação.

3.2 BARCO COMPREENSÃO RESPONSIVA

A segunda noção que analisaremos é a de compreensão responsiva, a qual está ligada à de dialogismo, uma vez que é na relação com o outro que a enunciação é construída. Assim, o sujeito, a partir das experiências, da ideologia, do grupo social no qual está inserido, enuncia, projetando o ponto de vista.

Ao ouvir ou ler um enunciado, o outro pode responder à construção do sujeito que enunciou, complementando, refutando, acrescentando informação. Desse modo, a noção de compreensão responsiva envolve dois sujeitos, ou seja, aquele que enuncia, bem como aquele que ouve e responde ao enunciado.

Nessa perspectiva, o “falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva” (Bakhtin, 2016, p. 29). Assim, a enunciação pode suscitar resposta de outro sujeito.

Desse modo, a cadeia enunciativa é tecida pelas enunciações apresentadas pelo sujeito. Cada enunciado pode, direta ou indiretamente, acionar construções anteriores, bem como é possível retomar enunciados, respondendo-os. Assim, as relações dialógicas entre as enunciações são intrínsecas, porquanto no diálogo o sujeito compreende e pode responder.

Conforme Bakhtin (2016, p. 62), o “enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado”. Ou seja, o enunciado é criado a partir da compreensão responsiva de outras construções, visto que “a compreensão é sempre dialógica” (Bakhtin, 2016, p. 83), permitindo que o sujeito, a partir da relação com o outro e com outras enunciações, apresente o ponto de vista.

Bakhtin, ao tratar sobre a interação verbal, destaca que o ouvinte e o falante trocam papéis. Assim, o falante, quando concede a palavra ao outro, torna-se ouvinte. Já o ouvinte, ao enunciar, torna-se falante. Nessa troca e na relação de diálogo, os sujeitos constituem-se e expõem posicionamentos. Logo,

toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. A compreensão passiva do significado do discurso ouvido é apenas um momento abstrato da compreensão ativamente responsiva real e plena (Bakhtin, 2016, p. 25).

Em outras palavras, o sujeito ouve a enunciação, compreende e pode responder, pois há “a posição responsiva do *outro* falante, isto é, de suscitar resposta” (Bakhtin, 2016, p. 33), ou seja, a compreensão é responsiva, pois reflete a posição de alguém sobre determinado assunto.

Ainda, Valdemir Miotello (Scherma (org.) *et al.*, 2018, p. 19) afirma que o

outro te constitui, e só você pode responder, o outro te constitui como único, e a ti cabe o ato responsivo [...] Respondo, no sentido de respondo, e respondo no sentido de que eu assino esse meu compromisso. Eu sou responsável. Então, essa palavra *respondo* tem duas palavras dentro dela. O responsivo e o responsável.

O sujeito realiza a compreensão responsiva, podendo responder a uma enunciação de outro sujeito, bem como é responsável por aquilo que enuncia, pois tem compromisso com o dizer. Por fim, compreensão responsiva é o ato pelo qual o sujeito, em relação dialógica, após ouvir ou ler a enunciação do outro, compreende, responde à construção.

3.3 BARCO ALTERIDADE

O conceito de alteridade está relacionado à questão do outro, ao fato de que nossa enunciação, nossa identidade, está ligada à enunciação, à posição do outro.

Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativa-emocional. A princípio eu toma consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo (Bakhtin, 2017, p. 29–30).

Bakhtin destaca que aquilo que constitui o sujeito é fornecido pelo outro, por exemplo, o nome é dado ao sujeito a partir da escolha de outros, talvez dos pais. Nessa perspectiva, a posição sujeito também é delimitada pelo outro, visto que, no processo de interação, o ponto de vista pode ser confrontado, refutado, ampliado, complementado.

Assim, o outro colabora para a construção do posicionamento e da identidade. Conforme Bakhtin (2016, p. 60),

em qualquer enunciado, quando estudado com mais profundidade em situações concretas de comunicação discursiva, descobrimos toda uma série de palavras do outro semilantes e latentes, de diferentes graus de alteridade. Por isso o enunciado é representado por ecos como que distantes e mal percebidos das alternâncias dos sujeitos do discurso e pelas tonalidades dialógicas.

Nesse sentido, os enunciados possuem direta ou indiretamente vozes do outro, ou seja, as enunciações mantêm relações dialógicas com outras. Nessa ligação, o sujeito se constitui, pois, a partir daquilo que ouve ou lê, o sujeito forma seu eu, seu posicionamento.

Valdemir Miotello (2018), em palestra, destacou que “eu sou pensado, alguém pensa em mim, alguém olha pra mim, alguém fala comigo, alguém manda seus signos, os seus valores, as suas ideias na minha direção, e aí eu me constituo” (Scherma (org.) *et al.*, 2018, p. 19). Logo, o eu só é eu na relação com o outro, como, por exemplo, a filha, que apenas é filha na relação com a mãe; já na relação com os sobrinhos, torna-se tia.

Dessa forma, o outro é fundamental para construir não só o posicionamento do sujeito, mas também a identidade, visto que “o lugar da alteridade é onde a identidade pode se constituir” (Scherma (org.) *et al.*, 2018, p. 23). Em outras palavras, na relação com o outro, o sujeito pode (re)formar, mudar de lugar, pois eu “vivo em um mundo de palavras do outro” (Bakhtin, 2017, p. 38).

Assim, o sujeito pode se constituir como tal na interação com outro, uma vez que essa dinâmica proporciona um espaço para a reflexão e a definição de identidades individuais. No processo de alteridade, no qual se reconhece a diferença e se estabelecem relações com o outro, o sujeito constrói sua posição e pode reconstruí-la continuamente à medida que interage com diferentes perspectivas e experiências.

Nesse contexto, o papel do outro é fundamental, não apenas como um agente de interação, mas também como um catalisador para a ampliação de nossa compreensão do mundo e de nós mesmos, desafiando-nos a considerar outras visões e a nos posicionar.

Logo, o “outro me tira desse meu lugar de ser sempre o mesmo, ele vai me constituindo único em cada relação de alteridade. É o outro que me diz quem eu sou, é meu neto que diz que eu sou avô” (Scherma (org.) *et al.*, 2018, p. 19). Desse modo, em diferentes momentos de interação, o sujeito pode ocupar diferentes posições, e pode, nesse processo, construir e reconstruir posicionamentos, pois “eu existo para o outro com o auxílio do outro” (Bakhtin, 2017, p. 58).

3.4 BARCO ENTONAÇÃO

Nesta seção, analisaremos o conceito de entonação, noção fundamental na teoria bakhtiniana, a qual está intrinsecamente ligada à de *linguagem* e auxilia na construção de sentidos.

Conforme Bakhtin (2016, p. 50), o “tom corresponde à expressão do nosso enunciado”. Logo, o conceito de entonação está vinculado ao tom, ao modo de enunciação, com o qual o sujeito apresenta o enunciado. Na construção enunciativa, o sujeito “seleciona as palavras não no dicionário, mas no contexto da vida onde as palavras foram embebidas e se impregnam de julgamentos de valor” (Brait, 2011, p. 21).

Nessa perspectiva, as palavras isoladas possuem determinadas significações, entretanto, quando o sujeito as escolhe, além de enunciar a partir da possibilidade semântica, também insere determinado tom, valor, projetando os sentidos desejados. Ao tratarmos de entonação, também abordamos a questão do estilo, o qual “é determinado sobretudo por seu aspecto expressivo” (Bakhtin, 2016, p. 47).

Desse modo, a entonação relaciona-se ao modo de apresentação da enunciação, enriquecendo a significação. Nesse sentido, o modo de enunciar é uma forma de expressão viva e dinâmica que não se limita à expressão, mas que também confere tons, matizes e nuances específicas ao discurso.

Conforme Bakhtin (2016, p. 50), “cada palavra da língua tem ou pode ter por si mesma ‘um tom emocional’”, o qual colabora para a construção enunciativa e de sentido, porquanto, no contexto e na construção do enunciado, a palavra pode adquirir outros sentidos. Assim, ao enunciar, a entonação corresponde não apenas ao tom de voz, mas também a outros elementos, como ritmo, fluxo, modo de enunciar, volume, os quais contribuem para compreensão responsiva da enunciação.

Exemplificando, no momento em que alguém diz, em tom de ironia, de modo calmo, destacando a palavra querida, que ‘aquela menina é queridinha’, é possível que o sujeito ressalte o fato de o outro não ser bem-visto, adorado, bem como não apresenta características desejadas pelo sujeito que enuncia.

Ainda, um “dos meios de expressão da relação emocionalmente valorativa do falante com o objeto da sua fala é a entonação expressiva que soa nitidamente na execução oral. A entonação expressiva é um traço constitutivo do enunciado” (Bakhtin, 2016, p. 48). Observamos que, para Bakhtin, a entonação é fundamental na constituição da *linguagem*, uma vez que pode expor as relações emocionalmente valorativas entre o sujeito e o outro.

Em outras palavras, a entonação pode revelar emoções, sentimentos, sensações que o sujeito possui em relação ao outro, ao tema sobre o qual está tratando, por isso é um elemento imprescindível na construção e análise enunciativa.

Nessa linha, ao enunciar se ressoa uma ou outra entonação, isso significa que há ênfase especial na maneira como as palavras são pronunciadas, com variações no tom, ritmo,

volume. Esses aspectos não são aleatórios, mas podem manifestar o estado emocional do sujeito e de sua relação com o assunto em questão. Isso significa que a entonação não apenas acompanha as palavras, mas é parte constitutiva do enunciado, uma vez que pode compor as escolhas enunciativas.

Assim, no capítulo anterior estabelecemos que a *linguagem*, por meio das enunciações, possibilita a interação. Os enunciados mantêm relação dialógica com outras enunciações; são apresentados com determinada entonação; apresentam compreensão responsiva acerca de outros enunciados; possibilitam o sujeito (re)constituir-se.

Desse modo, observamos que as noções de relações dialógicas, de entonação, de compreensão responsiva, de alteridade, são decorrentes da concepção de *linguagem*. Esses conceitos foram, neste capítulo, definidos como:

a) relações dialógicas: são as relações de sentido construídas entre os enunciados. Conforme Bakhtin (2016, p. 92), “relações dialógicas são relações (de sentido) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva”. Logo, dialogismo é a possibilidade de produzir diferentes sentidos a partir da análise das vozes acionadas na enunciação.

b) compreensão responsiva: é manifestação responsável que o sujeito apresenta em relação aos enunciados do outro. A compreensão responsiva ocorre quando o sujeito, após compreender a enunciação do outro, manifesta seu posicionamento, ou seja, é “a posição responsiva do *outro* falante, isto é, de suscitar resposta” (Bakhtin., 2016, p. 33).

c) alteridade: é a relação entre os sujeitos, os quais (re)constituem nesta ligação. Ao tratar sobre alteridade estamos refletindo sobre a relação entre os sujeitos, a possibilidade de (re)construção da identidade, do posicionamento, pois “a consciência do homem desperta envolvida pela consciência do outro” (Bakhtin, 2017, p. 30), ou seja, o outro colabora para a construção/formação do eu.

d) entonação: é o modo de expressão de um enunciado. Para delimitarmos entonação, consideramos que o “tom corresponde à expressão do nosso enunciado e rejeitamos as outras” (Bakhtin, 2016, p. 50). Em outras palavras, é o modo como o sujeito apresenta o enunciado, selecionando determinado volume de voz, enfatizando determinadas palavras, expressando certas sensações e sentimentos durante a construção enunciativa.

Ademais, para Bakhtin (2006, p. 62), “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas”. Isso significa que a construção enunciativa é proposta por um sujeito que se (re)formou a partir da

relação com o outro e, nesse vínculo, manifesta seu posicionamento, considerando as enunciações passadas e responsabilmente manifestando-se.

Os elementos que compõem a enunciação são construídos na relação com o outro, na relação dialógica. Desse modo, a análise linguística não contempla a teia de relações que o enunciado aciona, por isso a proposição de um estudo metalinguístico que “não é apenas um código, sempre se refere dialogicamente à linguagem que descreve e analisa” (Bakhtin, 2017, p. 27).

Nesse sentido, o estudo da *linguagem* deve contemplar o seu funcionamento e a gama de aspectos subjacentes. Ademais, ao investigar sobre *linguagem*, observamos noções intrínsecas, as quais colaboram para a verificação da construção de sentido da enunciação e formam uma teia conceitual. Logo, podemos sistematizar as noções interligadas a de *linguagem*, da seguinte forma (Figura 8).

Figura 8 – As noções subjacentes ao conceito de *linguagem*



Fonte: elaborado pela autora a partir da leitura de obras de Bakhtin.

Desse modo, o sujeito manifesta posicionamento, e, ao enunciar, a “palavra quer ser ouvida, entendida, respondida e mais uma vez responder à resposta, e assim ad infinitum. Ela entra no diálogo, cujo sentido é infinito” (Bakhtin, 2016, p. 106). Portanto, a enunciação carrega sentidos, acionando outras vozes; é construída na relação com o outro; é apresentada com determinada tonalidade; manifesta responsabilmente a posição de um sujeito. Essa teia de noções é objeto de estudo da metalinguística, que analisa o funcionamento da linguagem.

Nessa perspectiva, investigaremos algumas enunciações da protagonista do filme *Moana: um mar de aventuras*, observando como a teia conceitual construiu um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme de animação da Disney intitulado *Moana: um mar de aventuras* (2017).

4 A FROTA MARÍTIMA PELO MAR DO ENUNCIADO: PLANO DE NAVEGAÇÃO (PERCURSO METODOLÓGICO)

A tese objetiva construir, a partir do conceito de *linguagem* proposto por Bakhtin, um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme de animação da Disney, intitulado *Moana: um mar de aventuras* (2017). Desse modo, na seção 4.1 *A enunciação presente durante a viagem*, contextualizamos o tema e o enredo da produção cinematográfica, bem como apresentamos os recortes enunciativos e as capturas de imagens que serão analisadas. Na sequência, em 4.2 *O planejamento da viagem por Moana: um mar de aventuras*, delimitamos o tipo de pesquisa presente no trabalho. Já em 4.3 *O percurso metodológico de navegação* construímos o roteiro analítico que guiará o estudo da enunciação e permitirá observar como a *linguagem* constitui o sujeito Moana.

4.1 A ENUNCIÇÃO PRESENTE DURANTE A VIAGEM

Conforme exposto, nesta seção, trataremos sobre nosso *corpus* documental de pesquisa, apresentando os recortes de enunciados da produção cinematográfica *Moana: um mar de aventuras* (2017), com vistas a compreender a construção da identidade da protagonista.

O filme, produzido para Walt Disney Animation Studios, estreou nos Estados Unidos da América em 2016, e, no Brasil, em janeiro de 2017. O roteiro é de Jared Bush, com colaboração de Chris Williams, Don Hall, Pamela Ribbon, Aaron Kandell e Jordan Kandell, e direção de John Musker e Ron Clements.

Moana: um mar de aventuras (2017) é um filme de animação, destinado inicialmente para o público infantil, mas que também encanta, envolve, o público adulto. Assim, o interlocutor acompanha a jornada de uma protagonista que aborda questões sobre empoderamento feminino, a construção de uma identidade determinada, independente.

Com relação ao enredo, a produção cinematográfica se passa na ilha fictícia de Moto Nui, local em que o filme inicia e termina. O oceano, que possibilita o processo de transformação da protagonista, é o outro local de desenvolvimento de *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Desse modo, Moto Nui é um espaço rodeado por praias de areias brancas; com coqueiros, que produzem parte da alimentação da população (cocos); com clima tropical; com

mata verde que contrasta com o mar azul. A natureza e o mar compõem um cenário belíssimo, refletindo o espaço, a cultura, a história das ilhas do Pacífico.

A produção cinematográfica apresenta 12 personagens: Moana, a protagonista; Sina e Tui, mãe e pai de Moana, respectivamente; Tala, avó da personagem principal; Te Fiti, deusa que produz a vida; Te Ká, a deusa Te Fiti transformada após ter o coração roubado; Maui, semideus; Pua, porco que vive na ilha e acompanha Moana; Heihei, galo que vive na ilha e que viaja com Moana; Kakamora, cocos que formam um grupo de piratas que Moana enfrenta; Tomatoa, caranguejo que vive no reino dos mortos, o qual a protagonista visita; Mar, com quem Moana interage e recebe o coração de Te Fiti.

Na cena inicial de *Moana: um mar de aventuras* (2017) aparece uma das casas da ilha de Moto Nui, não há paredes internas ou externas no ambiente, mas há painéis, de pano e com desenhos da história e da cultura do povo, que estão suspensos e são abertos/soltos, quando é preciso fechar o ambiente.

Nesse local, comunitário, que pode ser considerado espaço de reunião do povo para eventos, está Tala (avó de Moana), em pé, em frente a um grupo de crianças de aproximadamente 5 (cinco) anos, contando a lenda de Te Feti; ao mesmo tempo, Tala mostra desenhos para ilustrar a história. Moana e as outras crianças, moradoras da ilha, estão ouvindo atentamente Tala dizer que Te Fiti é uma deusa capaz de, com o toque da mão na terra ou movimento da mão, gerar vida, ou seja, criar flores, árvores, objetos.

Te Fiti tem um coração, representado por uma pedra verde, na qual há o desenho de uma espiral no centro, que foi roubado pelo semideus Maui. Logo, sem o coração, a deusa perdeu o poder de criar vida, por isso os peixes desapareceram, as árvores começaram a morrer. Em outras, o coração da deusa representa a criação e, como Maui roubou a vida de Te Fiti, o poder dela conceber, produzir elementos da natureza e objetos, também.

Maui é um semideus conhecido pelas conquistas e pelas travessuras, que possui um anzol mágico, recebido como presente dos deuses. O objeto mágico possibilita que ele se transforme em diferentes seres, ou seja, ao segurar o anzol e desejar alterar sua forma, a aparência modifica-se, fazendo com que ele se transforme no ser que desejar, como: tubarão, pássaro.

O enredo segue com Tala narrando a lenda às crianças e destacando que Maui é considerado um ser transmorfo e trapaceiro, pois consegue enganar, disfarçar-se para conquistar o que deseja. Desse modo, ele conseguiu chegar até a ilha em que Te Fiti estava e, aparentando ser um camaleão, retirou o coração de Te Fiti. Sem vida, destruída, por ter parte

de si removida, Te Fiti transformou-se em Te ká, um monstro de lava e de fogo, e o mundo começou a se degradar.

A avó de Moana acrescenta que Te Fiti poderia voltar a gerar vida desde que o seu coração fosse restaurado. Tala ressalta que, de acordo com a lenda, isso aconteceria se Maui fosse encontrado por alguém que levaria o semideus até a deusa e o faria devolver o coração da deusa.

Dito de outra forma, alguém, que seria escolhido, deveria encontrar o semideus e fazê-lo reparar o dano causado à deusa para que ela pudesse continuar gerando vida: água, peixes, cocos. Caso não fosse possível devolver o coração da deusa, a destruição do mundo continuaria, pois a água continuaria a ficar contaminada; não haveria mais peixes, cocos. Isto é, a população ficaria sem alimentação e sem água potável.

Tala continua no espaço comunitário da comunidade, narrando a lenda de Te Fiti. Logo, destaca que aquele que seria designado para cumprir a tarefa, precisaria viajar pelo oceano, encontrar Maui, levá-lo até Te Fiti para que ele pudesse inserir pedra (coração) no local em que estava.

Ou seja, o semideus devolveria o coração da deusa e, conseqüentemente, o poder dela de criar a vida, evitando que o mundo fosse destruído, pela escuridão (poluição), pela falta de alimentos ao povo. A avó de Moana enuncia: “um dia o coração será achado por alguém que irá além dos nossos recifes, achará Maui, o levará através do grande oceano para restaurar o coração de Te Fiti e salvar a todos” (Moana, 2017, 03’56).

Seguindo com a construção do filme, observamos que, no momento em que Tala está narrando a lenda de Te Fiti às crianças, o pai de Moana, o Chefe da ilha de Moto Nui, Tui Waialiki, chega ao espaço em que estavam e afirma: “estamos seguros aqui, não há escuridão, nem um monstro” (Moana, 2017, 04’13); “não tem nada além dos recifes, é sério, só ressaca” (Moana, 2017, 04’27); “só ficar aqui, a ilha é muito segura” (Moana, 2017, 04’30).

O pai de Moana reforça a segurança que a comunidade fornece e a perspectiva de que o mar representava um perigo e tirava a vida de quem tentasse velejar. Logo, a regra de não ir para além das linhas dos recifes foi criada pelos antigos líderes da comunidade, com o intuito de proibir as navegações. Dessa forma, os barcos foram guardados, estabelecendo que a população só poderia chegar até os recifes.

Tala, ao longo do filme, explica para Moana que os barcos e os navegadores não retornavam das viagens porque os monstros estavam pelo mar em busca do coração da deusa e atacavam os barcos. Enquanto Tui conversa com Tala, Moana, ainda criança, deixa o espaço

em que estava e desloca-se até o Mar, que interage com a protagonista. Nesse momento, à beira do mar, Moana encontra uma concha, logo, aparece outra.

Sem perceber, o oceano, que deixou as conchas para serem recolhidas pela protagonista, abre-se, possibilitando que ela adentre pelo mar, sem molhar-se, bem como pudesse passar, observando peixes, tartarugas. Ainda, o Mar conduz o coração de Te Fiti, a deusa responsável pela vida, até próximo de Moana, que pega a pedra. Ela não sabia que o objeto representava o coração da deusa.

Na sequência, Moana é levada rapidamente pelo oceano até a areia, pois Tui aproximava-se do espaço e chamava pela filha, que, sem querer, deixa cair o coração da deusa, perdendo-o. Desse modo, o Mar leva a protagonista até a borda da água e, ao chegar lá, o pai aparece dizendo à filha que ela não deve ir ao Mar, porque é perigoso. Tui acresce que Moana deve permanecer na ilha, saber qual é o lugar dela, uma vez que é a sucessora no cargo de chefe da tribo. A protagonista, por sua vez, demonstra interesse em ir para o Mar.

Na imagem de Moana, do pai e da mãe retornando para a comunidade, ou seja, afastando-se do mar, há um corte de cena que permite a passagem do tempo. Dessa forma, Moana passa da infância para a fase da adolescência. Após, a protagonista e os pais, observam a comunidade realizar as atividades, ou seja, homens e mulheres fazendo tarefas diárias da comunidade: colhendo cocos, produzindo redes, plantando.

Ademais, a produção cinematográfica mostra a protagonista, que está na fase da adolescência, cumprindo algumas tarefas: orientando em que espaço poderiam plantar novas árvores, pois as que estão disponíveis não produzem; reparando um dano no telhado de uma casa; dançando com crianças da ilha.

Desse modo, o pai acompanhava a filha na gestão da comunidade, ou seja, sendo responsável por algumas decisões relacionadas à vida da comunidade, solucionando problemas apresentados pelos moradores, já que, em breve, exerceria a função de líder da comunidade.

Todavia, o desejo de aventurar-se, conhecer o espaço para além das linhas do recife, é algo que desperta curiosidade em Moana. Ademais, ela tem uma dúvida que persiste e a faz desejar obter resposta: saber quem ela é. Apesar de Tui atribuir à filha algumas funções referentes ao exercício do cargo de líder da comunidade, Moana ainda não compreende o porquê de se sentir atraída por outro lugar: pelo mar.

Em determinado momento, um dos habitantes da comunidade informa que não havia mais peixes disponíveis na laguna, ou seja, no espaço que compreende a linha da praia até a dos recifes. Moana tenta resolver a questão da alimentação da comunidade sugerindo que

ultrapassem a linha dos recifes. Tui, incomodado e irritado, altera a tonalidade da voz e informa que ninguém tem autorização para ultrapassar a linha dos recifes, pois precisam respeitar a regra determinada pelos antigos chefes: não ultrapassar a linha dos recifes.

A situação causa desconforto, Moana sente-se incomodada, além de demonstrar irritação. Sina encontra a filha na praia e conta-lhe o motivo pelo qual o pai reforça a regra da comunidade: não exceder a linha dos recifes. Para convencer a filha da importância de seguir a regra estabelecida pelos antigos chefes da comunidade, a mãe relata que Tui, quando jovem, também desejava aventurar-se, por isso, em uma noite, com um amigo, roubou um barco e tentou ir para o Mar.

Ao embarcar nesta aventura, enfrentou ondas gigantes, as quais fizeram a embarcação virar, quebrar, e o amigo, apesar dos esforços de Tui para salvá-lo, morrer afogado. Assim, os barcos, que já não voltavam das navegações, foram guardados em uma gruta e instituiu-se a regra de não velejar para além das linhas dos recifes. A regra era seguida rigorosamente por todos, logo, Tui impede qualquer manifestação de ruptura às orientações, inclusive proibir a filha de deixar a ilha.

Após conversar com Sina e descobrir que o pai também sentia atração pelo mar, Moana demonstra curiosidade, vontade de saber o motivo pelo qual também sente desejo por conhecer o que há no oceano. Dessa forma, a protagonista, incentivada por Pua (o porco, animal doméstico de estimação de Moana), traz o remo do barco e o mostra para a protagonista. Ela seleciona um barco, leva-o para o mar, iniciando uma viagem, mesmo sem saber navegar. Moana, assim como o pai, encontra grandes ondas, resultando em acidente: destruição do barco, lesão no pé, por ter ficado preso em um dos recifes, o que quase causou o afogamento da protagonista.

Moana e Pua conseguem retornar à praia. O porco foge do espaço, por estar com muito medo do mar, e Moana, que está na beira da água, é encontrada pela avó, com quem conversa. Na sequência, Tala entra no mar, começa a dançar e comenta que, ao morrer, ressuscitará como uma arraia. Sem compreender, a protagonista pergunta se Tala deseja contar algo. Entretanto, a avó ressalta que talvez seja a neta que deseja saber algo e ainda não teve coragem de perguntar.

O enredo segue com Tala auxiliando Moana no processo de compreensão de algumas das questões que permeiam a vida da protagonista: saber quem eram seus antepassados, o que faziam, os motivos de não haver mais alimentos na ilha. Dessa forma, Moana conhece a história do povo, ou seja, descobre que a comunidade era uma tribo de navegadores que explorava os espaços. Contudo, foi preciso interromper as navegações, pois os barcos não

estavam voltando do mar e, para proteger os habitantes, os chefes proibiram as navegações e instituíram a norma de não ultrapassar a linha dos recifes.

Além disso, Tala, a partir da lenda de Te Fiti, explica que o mundo está morrendo, não há mais alimentos, bem como é preciso restaurar a vida, ou seja, devolver o coração de Te Fiti, pois a deusa é aquela capaz de interromper a degradação do mundo e gerar a vida: havia peixes; a água voltaria a ser cristalina; as matas poderiam ser criadas; as plantas produziram frutos e não mais secariam.

Ademais, Tala relembra o momento em que Moana recebeu o coração da deusa, ou seja, afirma que estava observando a neta e viu o Mar abrir para ela recolher as conchas que o oceano ofereceu, bem como entregar o coração de Te Fiti. Dessa forma, conhecendo a história do povo e a lenda de Te Fiti, Moana vislumbra a possibilidade de auxiliar a comunidade: encontrar Maui, levá-lo até Te Fiti e fazê-lo restaurar o coração da deusa. Assim, a comunidade poderia voltar a ter peixes para se alimentar, as plantações voltariam a crescer e a produzir alimentos.

A cena seguinte mostra Moana indo ao encontro do pai, que estava reunido com a comunidade discutindo alternativas para a produção de alimentos, pois o local em que pescavam não continha mais peixes; as árvores estavam morrendo; os cocos que eram colhidos não tinham água, ou seja, o interior do fruto era seco e mofado.

Moana surge, interrompe a reunião, propondo que a lenda de restauração do coração de Te Fiti seja posta em prática e mostra o coração da deusa (representado por uma pedra verde), devolvido por Tala a Moana. A avó recolheu e guardou o coração para Moana, pois, quando ainda criança, Moana o perdeu na praia.

Extremamente irritado, Tui critica a filha; pega a pedra que representa o coração da deusa; jogando-a no meio de plantas. Moana tenta, sem sucesso, encontrar a pedra. Em seguida, Tui pega uma tocha e tenta ir até a gruta em que os barcos estão para queimá-los. Porém, não consegue realizar tal ação, pois é interrompido por um dos habitantes da ilha, que o chama e informa que Tala está morrendo.

Moana vai até o espaço em que Tala está deitada, aproxima-se da avó, a qual pede para que ela encontre Maui e o faça restaurar o coração de Te Fiti. A avó fornece todas as informações de como proceder para que ela cumpra a missão atribuída pelo oceano. Em outras palavras, conforme a lenda, Tala explica o que a neta deve fazer e como proceder para que o coração de Te Fiti seja restaurado e a vida do mundo possa seguir.

Moana, não querendo deixar a avó, inicialmente, recusa a proposta. Entretanto, Tala insiste e afirma que sempre acompanhará a neta. Assim, a protagonista despede-se da avó, vai

até a casa, guarda em uma sacola alguns alimentos com a ajuda da mãe, despede-se de Sina, dirige-se à gruta, escolhe o barco que tem, como desenho na vela, a imagem da espiral do coração de Te Fiti e inicia a busca para restauração a vida da deusa.

No momento em que Moana está iniciando a navegação, um vento forte movimentava as árvores da ilha. Em seguida, uma claridade surge no mar e a imagem de uma arraia aparece. Moana compreende que a avó faleceu e renasceu na forma de uma arraia, possibilitando acompanhar a neta durante a viagem, assim como prometido.

Ao amanhecer, a protagonista percebe que Heihei (o galo, o outro animal de estimação de Moana) está no barco, apesar de ela não o ter colocado lá. Ainda, Heihei ao observar que estava no mar, desespera-se, começa a gritar. Moana acalma-o, mostra o Mar e, inicialmente, precisa deixá-lo no chão no compartimento de alimento, visto que, fora desse espaço, ele cai no Mar.

A primeira tarefa seria encontrar a ilha em que Maui estava, assim, Moana, depois de muito navegar, solicita a ajuda do Mar e, neste instante, inicia uma tempestade, provocando desespero em Moana. A imagem do filme passa da noite para o dia, do mar para a ancoragem em uma ilha, espaço em que Maui vive. Nesse sentido, após ter roubado o coração de Te Fiti, ele foi golpeado por Te Ká (monstro de lava que surgiu quando Te Fiti perdeu o coração) e jogado na ilha em que Moana chegou.

Maui, um semideus forte, musculoso, com o corpo repleto de tatuagem, que não utiliza camisa, possibilitando que o outro veja os desenhos na pele, parece ser, no primeiro momento, prepotente e arrogante, mas a postura mudará com a interação/convívio com Moana. Nesse sentido, Maui, aparentando ser valente, perigoso, surge, provocando, inicialmente, medo em Moana, a qual percebe, com o tempo, que não precisa temer o semideus, pois ele não é mau.

O semideus vê Moana e interage com ela por meio de uma canção, utilizada para distrair, uma vez que permite Maui prendê-la na caverna em que ficava. Dessa forma, o semideus rouba o barco da protagonista e tenta fugir da ilha em que estava, abandonando a protagonista. Contudo, astuta, Moana encontra uma forma de sair da gruta em que estava e nada até a embarcação.

Os personagens conversam e Moana convence Maui a restaurar o coração de Te Fiti, porém, para isso, seria necessário encontrar o anzol mágico do semideus. O objeto, provavelmente, estaria com Tomatoa (um caranguejo gigante que residia no reino dos mortos), um ser que adorava colecionar/guardar objetos brilhantes que recolhia do mar.

Assim, a protagonista e o semideus decidem ir até a casa de Tomatoa para buscar o anzol, permitindo, na sequência, que ambos fossem até Te Fiti para restaurar o coração da deusa, cumprindo a profecia e a missão de Moana.

Durante o percurso de deslocamento até o reino dos mortos (residência de Tomatoa), foi necessário enfrentar os Kakamora (cocos que formam uma tribo de piratas, que vivem em barcos navegando pelo mar e roubando objetos e outros pertences que desejam). Eles tentaram sequestrar Heihei e conseqüentemente o coração de Te Fiti, que havia sido engolido pelo galo.

Moana enfrentou os Kakamora, salvando Heihei. Maui queria abandonar Heihei e fugir, pois não desejava e não queria enfrentar os piratas. Valente e corajosamente, Moana não reluta e enfrenta a situação, entretanto, sozinha não conseguiria. Logo, Maui percebe que a protagonista necessita de auxílio e a ajuda, o que deixa Moana feliz.

Na sequência, Maui deseja encontrar seu anzol sozinho, entretanto, Moana afirma que irá junto, garantindo que ele cumpra a promessa de devolver o coração da deusa. Assim, eles deslocam-se até o reino de Tomatoa. Ao chegar no local, Moana é a responsável por Maui restituir a posse do objeto, uma vez que sem ela, provavelmente, o semideus não retomasse a posse do anzol.

Estar com o anzol não foi suficiente para Maui, pois ao tocar no objeto e desejar se transformar em outro ser, o semideus não obtinha êxito. Dito de outro modo, o anzol, por ser mágico, permitia que Maui pudesse alterar sua forma, tornando-se um pássaro, um tubarão, com intuito de disfarçar-se, enganar, fugir.

Moana, de modo carinhoso e incentivador, conversa com o semideus e o incentiva a encontrar um meio de retomar o controle e alterar o aspecto. Nessa interação, Maui conta a sua história, como tornou-se semideus, quem o criou, como conquistou as tatuagens que surgem no corpo. Destacamos que uma das tatuagens de Maui é a de seu eu, ou seja, no corpo do semideus está tatuado a sua imagem, com quem interage e que parece funcionar como sua consciência.

Moana: um mar de aventuras (2017) segue mostrando que Maui ainda não conseguia alterar sua forma, resultando na impossibilidade de disfarçar-se, para, rapidamente e sem ser notado, devolver o coração de Te Fiti. Ainda, o semideus parece ficar desanimado, manifestando vontade de desistir. Desse modo, Moana pede que ele a ajude a aprimorar os saberes acerca da navegação, mas ele não queria.

Assim, o Mar acerta um dardo paralisante, perdido no barco pelos Kakamora, no corpo do semideus. Logo, o semideus não podia movimentar o corpo, mas conseguia enunciar, o

que permitia compartilhar conhecimentos sobre navegação com Moana. Na sequência, há um corte para outra cena, na qual aparece Maui conduzindo o barco e Moana acordando. Nesse momento, ela recebe a notícia de que chegaram aonde Te Fiti estaria e, assim, tentam restaurar o coração da deusa; entretanto, fracassam, pois Te Ká os impede de se aproximar de Te Fiti.

O plano não funciona, eles não conseguem se aproximar de Te Fiti, pois Te Ká (monstro de lava que surgiu quando Te Fiti perdeu o coração) impediu-os de aproximar-se de onde Te Fiti vivia, além de ter acertado um golpe no semideus, resultando em uma fissura no anzol de Maui.

Dessa forma, Maui desiste de restaurar o coração de Te Fiti, visto que com o objeto mágico comprometido pela rachadura ele não conseguia alterar sua forma. Isso é, não conseguia transformar-se em águia para sobrevoar o espaço em que Te Ká estava nem tornar-se um tubarão para fugir, pelo mar. Logo, seria impossível aproximar-se de Te Fiti para devolver o coração da deusa.

Moana e Maui discutem: ele afirma que não auxiliará a protagonista; expõe que Moana não seria a escolha adequada para a tarefa de navegar e levá-lo até Te Fiti para restaurar o coração da deusa; ressalta que não enfrentaria perigo para que Moana pudesse firmar sua identidade, ou seja, saber quem ela é. Dessa forma, Maui abandona a protagonista, deixando-a no barco, e ele, transformado em pássaro, com ajuda do anzol, voa para longe.

Triste, Moana solicita que o Mar pegue o coração de Te Fiti e escolha outra pessoa para a tarefa. O oceano pega, da mão de Moana a pedra, fazendo-a ir até o fundo do mar. O momento de dificuldade traz a figura da avó. Em outras palavras, Moana precisa de ajuda e, cumprindo a promessa, a avó surge, inicialmente em forma de arraia e, na sequência, na sua forma, o que a permite conversar com a neta. A interação permite que a protagonista compreenda quem ela é, bem como o quão competente é, para, sozinha, restaurar o coração de Te Fiti.

Dessa forma, Moana restaura o barco e enuncia para si e para Heihei (o galo que a acompanha durante a viagem) que vai embarcar no seu barco e restaurar o coração da deusa. Ademais, explica o plano para distrair Te Ká e para restaurar o coração da deusa, iniciando a viagem.

Assim, antes de chegar até Te Fiti, Moana encontra, novamente, Te ká. Conforme o planejamento, ela engana o monstro e consegue distanciar-se dele. Moana tem a impressão de que conseguiria chegar até a ilha em que Te Fiti estaria. Entretanto, Te Ká vendo-a, de longe,

lança uma bola de lava contra o barco de Moana, fazendo-o virar e, conseqüentemente, Moana e Heihei caírem na água.

Nesse momento, aparece Maui, afirmando que Moana é a escolha dele para restaurar o coração da deusa, e que ele a ajudaria, distraindo Te Ká. A protagonista demonstra felicidade por rever Maui e o questiona sobre o fato de que, se o anzol quebrasse com um golpe de Te Ká, ele perderia o poder de transformação. O semideus responde que, caso o objeto fosse destruído nessa jornada, ele continuaria sendo Maui. A interação remete à conversa anterior entre o semideus e Moana.

Maui desvira o barco e Moana desloca-se até o espaço em que a Te Fiti estaria. Te Ká percebe o que aconteceria e tenta impedir, jogando outra bola de lava em Moana. Com intuito de proteger a protagonista, Maui acerta um golpe em Te Ká, o que resulta na quebra do anzol mágico. Assim, Moana consegue chegar até a ilha em que Te Fiti vivia, mas nota que ela não estava mais lá.

A protagonista olha para Te Ká e percebe que Te Fiti era Te ká. Desse modo, Moana solicita que o Mar deixe Te Ká passar e vai ao encontro dela, por isso o oceano abre-se, pela segunda vez, para que Moana e Te Ká/Te Fiti passem. O encontro resulta na restauração do coração da deusa. Nessa perspectiva, ao colocar o coração/pedra no peito de Te Ká, a pele do monstro Te Ká se rompe e cai, o que faz surgir, novamente, a deusa Te Fiti.

Após a restauração do coração, Te Fiti toca o solo, fazendo plantas nascerem; florestas surgirem. A deusa, após o pedido de desculpa de Maui, restaura e devolve o anzol mágico, possibilitando que o semideus pudesse observar e acompanhar as navegações de Moana. Ainda, Te Fiti restaura o barco de Moana, que, feliz, retorna para a ilha de Moto Nui. Ao chegar em casa, é recebida pela família e comunidade, e informa ao pai que precisou ultrapassar a linha dos recifes.

Empossada no cargo de chefe, função concedida pelo pai, ela retira os barcos da caverna e inicia a exploração de outros espaços, retomando a antiga tradição da comunidade: navegar, conhecer outras terras que pudessem receber a comunidade. Assim, o filme encerra-se.

Notamos que a produção cinematográfica tem como espaço central a comunidade de Moto Nui, na Polinésia, uma das ilhas do Pacífico, além de apresentar elementos culturais, como: a lenda de Maui, a questão das tatuagens, a música. Assim, iniciamos refletindo sobre elementos reais que inspiraram a produção ficcional.

O cenário de *Moana: um mar de aventuras* (2017) é a ilha fictícia de Moto Nui, a qual lembra a região da Polinésia, e as ilhas das localidades: Nova Zelândia; Havaí e Ilha de

Páscoa. Sabemos que o povo polinésio explorou, por meio da navegação, outros espaços, logo, dominavam a técnica da navegação. Porém, em determinado momento, as viagens foram interrompidas, uma vez que fixaram residência em uma ilha. Após uma pausa, as navegações foram retomadas, explorando espaços próximos aos habitados.

Observamos que o aspecto cultural do povo polinésio, a arte das navegações, faz-se presente na produção cinematográfica, tanto no momento inicial quanto no final de *Moana: um mar de aventuras* (2017). Assim, no primeiro momento, os habitantes da ilha de Moto Nui não navegavam por considerar que o mar era perigoso e por respeitar a regra de não ultrapassar a linha dos recifes. Já no encerramento da produção, Moana e os habitantes retornam às navegações e chegam à outra ilha.

Com relação às cores e ao cenário, observamos que são belíssimos, possibilitando, mesmo que por meio da animação, conhecer a região da Polinésia. Já as músicas do filme, que são muitas, cativam o público e possibilitam conhecer melodia, ritmos do povo, da cultura. Desse modo, as “canções combinam a cultura do Pacífico Sul à emoção pop da Broadway, com as composições de Lin-Manuel Miranda” (Disney¹⁴), por isso a sonoridade, a musicalidade, envolvem e cativam o interlocutor.

Na cultura polinésia, há a lenda do semideus Maui, filho de uma mortal e de um deus. Maui foi abandonado pela mãe, porque acreditava que o filho estava morto. Encontrado e criado pelo deus do Sol, Maui tornou-se semideus e recebeu um anzol mágico que permitia alterar a aparência. Como semideus, Maui foi responsável por ajudar os humanos, visto que criou algumas ilhas, elevou o Sol, permitindo que os dias fossem mais longos e a Terra continuasse habitável. Ainda, o semideus tem o corpo tatuado, fazendo alusão a um dos elementos culturais dos polinésios segundo o qual, conforme sua cultura, no início da adolescência, os jovens já poderiam tatuar o corpo.

A lenda de Maui, elemento cultural do povo da Polinésia, está presente na construção do filme. Nesse sentido, é o personagem Maui, que em *Moana: um mar de aventuras* (2017), narra a própria história. Dito de outro modo, a lenda que faz parte da cultura polinésia é apresentada na construção da produção cinematográfica pelo próprio semideus a Moana, no momento em que ela o questiona sobre a vida, sobre as tatuagens.

Bakhtin destaca que os gêneros discursivos “são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (Bakhtin, 2016, p. 20). Nessa perspectiva

¹⁴ Disney. 6 Curiosidades sobre as canções de Moana: Um Mar de Aventuras. Disponível em: <https://www.disney.com.br/novidades/6-curioidades-sobre-as-cancoes-de-moana-um-mar-de-aventuras>. Acesso 02 set. 2024.

observamos que os elementos da cultura de um povo podem, de diferentes formas, manifestar-se no gênero produção cinematográfica, conforme observamos e descrevemos.

Depois de apresentar o *corpus* de pesquisa, elencamos os 7 (sete) recortes enunciativos que serão analisados, os quais marcam diferentes fases da vida da protagonista, quais sejam: 1) a infância; 2) a adolescência; 3) momento em que questiona sobre as regras impostas e a contraposição à vontade; 4) a interação com a avó sobre a restauração do coração de Te Fiti; 5) interação com o semideus Maui; 6) interações de Moana com o oceano; 7) a interação de Moana com a avó sobre a missão que recebeu; 8) a interação de Moana afirmando a identidade, ou seja, fase adulta da vida da protagonista.

Dessa forma, as interações foram selecionadas de modo a seguir as fases de vida da protagonista, cuidando para que apresentassem diferentes interações, em contextos variados, os quais podem auxiliar na delimitação da identidade de Moana, visto que pretendemos identificar como Moana constitui-se como sujeito. Ademais, selecionamos 10 (dez) capturas de imagens da produção cinematográfica para analisar, uma vez que os recortes colaboram com o estudo realizado.

Assim, os recortes verbais selecionados para a análise são:

Quadro 2 – As enunciações em análise

Recortes	Tempo do filme	Momento da vida da protagonista	Enunciados
Recorte 1: A infância	7' ao 7'45	Interação entre Moana, de Tui Waialiki e Sina.	Pai: “Moana. Te achei Moana, onde estava indo, me deu medo”. (Moana, 2017) Moana: “Mas eu quero ir no mar”. (Moana, 2017) Pai: “Eu sei, eu sei. Mas não deve ir até lá, é arriscado. Moana, comigo, vamos voltar para a ilha. Você será a chefe do nosso povo”. (Moana, 2017) Mãe: “e fará maravilhas, minha pequena”. (Moana, 2017) Pai: “mas primeiro tem que aprender onde é o seu lugar”. (Moana, 2017)
Recorte 2: A adolescência e o momento que questiona sobre as regras em contraposição à vontade.	16'13 ao 18'42	Canção entoada por Moana, na fase da adolescência, manifestando a dualidade de sentimentos: cumprir as regras estabelecidas ou seguir sua vontade.	“Aqui sempre, sempre a beira da água Desde quando me lembro Não consigo explicar Tento não causar nem uma mágoa Mas sempre volto pra água Não posso evitar Tem que obedecer, não olhar para trás Sigo meu dever, não questiono mais Mas pra onde eu vou Quando vejo estou

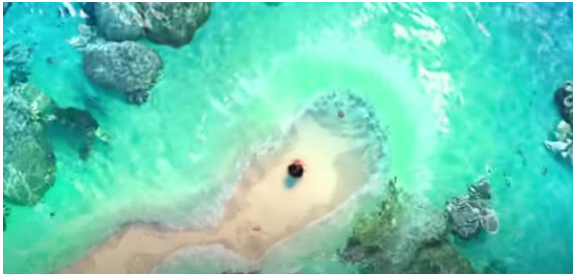



			<p>Onde sempre quis O horizonte me pede para ir tão longe Será que eu vou Ninguém tentou Se as ondas se abrirem pra mim de verdade Com o vento eu vou Se eu for não sei ao certo quão longe eu vou Eu sou moradora desta ilha Todos vivem bem na ilha Tudo tem o seu lugar Sei que cada cidadão da ilha tem uma função Talvez seja melhor tentar Posso liderar o meu povo então E desempenhar esta tal missão Mas não sei calar o meu coração Por que sou assim Essa luz que do mar bate em mim, me invade Será que eu vou Ninguém tentou E parece que a luz chama por mim e já sabe Que um dia eu vou Vou atravessar para além do mar O horizonte me pede pra ir mais longe Será que eu vou Ninguém tentou Se as ondas se abrirem pra mim de verdade Um dia eu vou saber quem sou.” (Moana, 2017)</p>
Recorte 3: A interação com a avó sobre a restauração do coração de Te Fiti.	29’59 ao 30’22	Interação entre Tala (avó de Moana, que está morrendo) e Moana.	<p>Tala: “Sou Moana de Moto Mui, vai embarcar no meu barco, cruzar o oceano e restaurar o coração de Te Fiti.” (Moana, 2017) Moana: “Eu não consigo.” (Moana, 2017) Tala: “Seja onde for que você vai, eu sempre estarei contigo.” (Moana, 2017)</p>
Recorte 4: A interação com Maui (semideus).	1’17’00 ao 1’17’35	Interação entre Maui (semideus) e Moana, após falha na tentativa de restaurar o coração de Te Fiti.	<p>Moana: “A gente só está aqui porque você queria o coração, foi lá e pegou”. (Moana, 2017) Maui: “Não, a gente está aqui porque o oceano te achou especial e você comprou a ideia.” (Moana, 2017) Moana: “Eu sou Moana, de Moto Mui, vai embarcar no meu barco.” (Moana, 2017) Maui: “Eu vou embora, Moana.” (Moana, 2017) Moana: “Cruzar o oceano.” (Moana, 2017) Maui: “Eu não vou ficar aqui correndo risco para você provar ser quem é.” (Moana, 2017) Moana: “E restaurar o coração de Te Fiti. O oceano escolheu a mim.” (Moana, 2017) Maui: “ele errou.” (Moana, 2017)</p>
Recorte 5: A interação com	1’18’00	Interação de Moana com o oceano.	<p>Moana: “Por que quis que eu passasse por isso? Eu não sou a escolha perfeita. Você tem que escolher outro alguém. Escolha outro alguém, vai.” (Moana,</p>

o oceano.			2017)
Recorte 6: A interação de Moana com a avó sobre a missão que recebeu.	1'19'10 ao 1'19'57	Interação entre Moana e Tala.	<p>Moana: “Eu tentei vovó, eu não consegui.” (Moana, 2017)</p> <p>Tala: “Você não falhou. Você não deveria ter uma responsabilidade dessas. Se você quiser voltar para casa eu irei com você.” (Moana, 2017)</p> <p>Tala: “Por que está hesitando?” (Moana, 2017)</p> <p>Moana: “Eu não sei.” (Moana, 2017)</p> <p>[1:20:00 ao 1'20'54. Tala começa a cantar]</p> <p>Tala: “Você foi sempre um orgulho Tão forte e especial Que ama o mar e o seu povo De um jeito tão especial O mundo parece injusto E a história vai te marcar Mas essas marcas revelam o teu lugar Encontros vão te moldando aos poucos te transformando E nada no mundo cala a voz que diz num encanto e pergunta baixinho Moana quem é você? Moana tente você vai se encontrar” (Moana, 2017)</p> <p>1'20'55 Moana: “quem eu sou?” (Moana, 2017)</p> <p>[1'20'57 ao 1'22'21. Moana canta] “Eu sou a filha de uma ilha E o mar chama por mim de longe E o meu povo eu devo conduzir Com o passado eu aprendi Esse legado mora aqui me invade Tanta coisa eu tive que enfrentar Encarei meus medos E o que eu tinha mesmo que aprender na verdade O que sou, esse instinto, essa voz já faz parte do que me atrai nessa minha vontade Com você junto a mim posso ir bem mais longe Eu me encontrei Agora eu sei Eu sou Moana.” (Moana, 2017)</p>
Recorte 7: A enunciação de Moana afirmando a identidade.	1'22'40 ao 1'22'55	Interações de Moana após conversa com Tala.	<p>Moana: “Eu sou Moana, de Moto Nui, vou embarcar no meu barco, cruzar o oceano, e restaurar o coração de Te Fiti.” (Moana, 2017)</p>

Fonte: elaborado pela autora a partir de enunciações presentes na produção cinematográfica *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Neste momento, apresentamos também as 10 capturas de imagens, que representam cinco momentos da produção cinematográfica: 1) o primeiro momento em que o mar se abre para Moana passar e receber o coração de Te Fiti; 2) o segundo momento em que o mar se abre para Moana e Te Ká se encontrarem; 3) a cena em que Moana restaura o coração da deusa; 4) o desaparecimento do monstro Te ká, ressurgindo a deusa Te Fiti e o seu poder de criar a vida; 5) o encontro / a proximidade do feminino deusa com a mortal.

Quadro 3 – As capturas de imagem em análise

 <p>(Moana, 2017, 06'13)</p>	<p>Momento em que o Mar se abre para Moana passar e receber o coração de Te Fiti.</p>
 <p>(Moana, 2017, 1'28'53)</p>	<p>O segundo momento em que Mar se abre para Moana e Te Ká se encontrarem.</p>
 <p>(Moana, 2017, 1'29'48)</p>	
 <p>(Moana, 2017, 1'30'09)</p>	<p>Moana restaura o coração da deusa.</p>



(Moana, 2017, 1'30'22)



(Moana, 2017, 1'30'25)



(Moana, 2017, 1'30'33)



(Moana, 2017, 1'30'52)



(Moana, 2017, 1'29'59)

O desaparecimento do monstro Te ká, ressurgindo a deusa Te Fiti e o poder de criar a vida.

O encontro / a proximidade do feminino deusa Te Fiti e a mortal Moana.



Fonte: elaborado pela autora a partir das capturas de imagens da produção cinematográfica *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Nessa perspectiva, observaremos como Moana funda-se socialmente, por meio da *linguagem*, como sujeito social: mulher, determinada, capaz de interagir com a deusa e com um semideus, bem como competente para assumir um cargo de liderança, “ser chefe e governar” (Moana, 2017), conforme desejo de Tui Waiialiki, pai da protagonista.

Apresentados os recortes enunciativos e as capturas de imagens que comporão a análise, seguimos para a próxima seção, a qual expõe o tipo de pesquisa e, por fim, o percurso metodológico de análise que possibilita verificar a construção da identidade de Moana.

4.2 O PLANEJAMENTO DA VIAGEM POR MOANA: UM MAR DE AVENTURAS

Destacamos que, com a retomada dos elementos de pesquisa e, posteriormente, a construção do percurso metodológico de análise, cumprimos com 4 (quatro) objetivos de pesquisa, quais sejam: a) refletir, a partir da revisão bibliográfica dos postulados teóricos de Bakhtin pós-década de 50, sobre o conceito de linguagem; b) identificar, a partir dos textos de autoria de Bakhtin publicados após 1950, conceitos decorrentes da noção de linguagem; c) definir noções subjacentes ao conceito de linguagem; d) construir um percurso metodológico de análise enunciativa.

Ainda resta analisar a construção da identidade de Moana a partir do percurso metodológico, verificando: 1) como ocorrem as relações dialógicas nos enunciados de Moana; 2) como Moana compreende responsivamente outros enunciados; 3) de que modo Moana constitui sua identidade a partir das relações de alteridade; 4) como a entonação de enunciados da protagonista manifestam sentimentos, desejos. Tal meta será cumprida no próximo capítulo.

Nessa perspectiva, do ponto de vista da sua natureza, a pesquisa é aplicada, pois “objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática” (Prodanov; Freitas, 2013, p. 51). Ou

seja, a metodologia de análise pode contribuir com os estudos da área da Linguística ao propor um modo de refletir sobre a constituição do sujeito por meio da *linguagem*.

Assim, quanto aos fins (objetivos) da pesquisa, trata-se um trabalho exploratório e explicativo. Isso porque, através da análise e da interpretação, observamos como a *linguagem* institui o sujeito, aprofundando “o conhecimento da realidade, porque explica a razão, o porquê das coisas” (Gil, 2002, p. 42). Desse modo, o estudo também é exploratório porque fornece “mais informações sobre o assunto que vamos investigar, possibilitando sua definição e seu delineamento” (Prodanov; Freitas, 2013, p. 51–52). Em outras palavras, visa ampliar os conhecimentos sobre a instituição do sujeito por meio da *linguagem* e como isso acontece.

Em relação aos procedimentos, trata-se de uma pesquisa bibliográfica, documental e de estudo de caso. Assim, como há a coleta de informação (a sistematização), realizada a partir da reflexão sobre textos, produzimos um trabalho bibliográfico, elaborado a partir da reflexão sobre as questões de *linguagem* propostas por Bakhtin.

Já a análise do filme *Moana: um mar de aventuras* (2017) resulta na construção de um trabalho documental, a partir do qual investigamos enunciações que compõem a produção cinematográfica, gerando “um tratamento analítico [...] de acordo com os objetivos da pesquisa” (Gil, 2002, p. 45). Consequentemente, a pesquisa é um estudo de caso, uma vez que envolve a análise de um *corpus* documental: busca coletar e aplicar conhecimento sobre a construção da identidade de Moana, protagonista do filme de animação da Disney, intitulado *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Ao realizar um estudo de caso, pode-se “descrever a situação do contexto em que está sendo feita determinada investigação” (Gil, 2002, p. 54). Nesse sentido, os recortes enunciativos permitem investigar, na materialidade linguística, como Moana, por meio da *linguagem*, funda-se como sujeito. Logo, do ponto de vista da forma de abordagem do problema, a pesquisa é qualitativa, gerando a “interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados” (Prodanov; Freitas, 2013, p. 70). Dessa forma, realizamos a análise e a interpretação dos dados a partir do percurso metodológico de análise, o qual será apresentado na próxima seção.

4.3 O PERCURSO METODOLÓGICO DE NAVEGAÇÃO

A pesquisa objetiva construir, a partir do conceito de *linguagem* proposto por Bakhtin, um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme de animação da Disney, intitulado *Moana: um mar de aventuras* (2017). Assim,

nesta seção: retomamos as questões tratadas ao longo do trabalho; descrevemos o percurso analítico; apresentamos o modo como ocorrerá a aplicação da metodologia.

Nos capítulos anteriores, vimos que a *linguagem* está vinculada com a noção de enunciação, a qual ocorre no espaço social e na relação entre locutor e interlocutor, ou seja, “a linguagem é concebida de um ponto de vista histórico, cultural e social que inclui, para efeito de compreensão e análise, a comunicação efetiva e os sujeitos nela envolvidos” (Brait; Melo, 2014, p. 65). Desse modo, ao tratarmos sobre a noção de *linguagem*, também refletimos acerca do diálogo entre locutor e interlocutor e dos elementos que integram a enunciação, quais sejam: contexto, outros discursos.

Ressaltamos que a *linguagem*, do ponto de vista bakhtiniano, “não está, porém, apresentada integralmente num único texto, até mesmo porque sua elaboração se estendeu no tempo” (Faraco, 2009, p. 99). Desse modo, identificamos algumas proximidades no decorrer do estudo, porquanto a *linguagem* une-se à questão da enunciação, dos gêneros do discurso, das relações dialógicas, da alteridade. Nesse sentido, por meio da revisão bibliográfica dos escritos bakhtinianos, compreendemos que a *linguagem* é dialógica; permite construir enunciados e possibilita a interação. Isto é, a concepção de *linguagem* dos últimos escritos de Bakhtin aprimora o pensamento inicial sobre a noção.

Ao chegarmos ao quarto capítulo, os conceitos necessários à construção da tese já foram estabelecidos e são acionados para delimitarmos um percurso metodológico de análise de enunciados da protagonista do filme *Moana: um mar de aventuras* (2017). Em outras palavras, desejamos, a partir das noções apresentadas, estabelecer um caminho de análise. Logo, acionando os conceitos, tecemos as categorias de análise da *linguagem* (Figura 9).

Figura 9 – As noções subjacentes ao conceito de *linguagem*



Fonte: elaborado pela autora a partir da leitura de obras de Bakhtin.

Conforme exposto, a noção de *linguagem* é central e se relaciona intrinsecamente com outros conceitos apresentados e sistematizados na Figura 9. A imagem possibilita verificar as inter-relações entre os conceitos, que constituem as principais categorias de análise para compreender a construção da identidade da personagem Moana e delimitam as categorias de análise que formam o percurso analítico, a ser aplicado no próximo capítulo.

Assim, o percurso metodológico possibilita analisar recortes enunciativos e as capturas de imagens com intuito de compreender a construção da identidade do sujeito Moana.

Com relação ao *corpus* de pesquisa (recortes enunciativos e capturas de imagens), destacamos que serão analisados e apresentados tanto na sequência da produção cinematográfica quanto na de desenvolvimento das fases da vida de Moana, verificando como cada etapa contribui para a construção da identidade da protagonista. Desse modo, será possível tecer uma análise que observa as transformações da protagonista, desde sua infância até a fase adulta.

O percurso analítico que traçamos é composto por 4 (quatro) categorias, conforme apresenta a Figura 9, a qual propõe investigar as relações dialógicas, a compreensão discursiva, a entonação e a alteridade, com vistas a compreender a construção da identidade da personagem Moana. Ressaltamos que, para a análise que construiremos no próximo capítulo, selecionaremos o recorte enunciativo e aplicaremos, no estudo analítico, uma das categorias.

Desse modo, não serão empregadas todas as categorias de análise no estudo de cada um dos recortes enunciativos, de modo a não tornar o trabalho enfadonho e com informações iguais, apresentadas diversas vezes. Em outras palavras, após a apresentação do recorte enunciativo, faremos a verificação da construção a partir do acionamento de uma das categorias de análise, selecionando aquele que se manifesta de modo mais evidente na construção. Entretanto, caso necessário, traremos, de modo complementar, outra categoria, com o intuito de explorar aspectos não mencionados e necessários à interpretação do *corpus* de pesquisa.

No próximo capítulo, guiados pelo percurso metodológico, apresentaremos a análise enunciativa.

5 MAR DE TRANSFORMAÇÃO NA CONSTRUÇÃO ENUNCIATIVA: A ANÁLISE

“Eu sou a filha de uma ilha
E o mar chama por mim de longe.”
(Moana, 2017)

Neste capítulo, objetivamos analisar a construção da identidade de Moana a partir do percurso metodológico, que verifica: 1) como ocorrem as **relações dialógicas** nos enunciados de Moana; 2) como Moana **compreende responsivamente** outros enunciados; 3) de que modo Moana constitui sua identidade a partir das relações de **alteridade** 4) como a **entonação** de enunciados da protagonista manifesta sentimentos, desejos.

Após a apresentação do *corpus* de pesquisa, iniciamos a análise. Esse processo será tecido pela categoria que, em cada recorte, mostre-se mais evidente ou predominante em termos interpretativos. A escolha da categoria analítica visa aprofundar o entendimento da construção da identidade da protagonista, explorando as nuances e os sentidos implícitos ou explícitos dos enunciados e das capturas de imagens. Entretanto, é importante ressaltar que, caso necessário, outra categoria analítica será acionada, com o intuito de explorar a complexidade dos sentidos projetados.

Conforme Bakhtin (2017, p. 66), a interpretação é a relação “de dado texto com outro”, é “como correlacionamento com outros textos e reapreciação em um novo contexto” (Bakhtin, 2017, p. 67), observando como os “sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em um novo contexto)” (Bakhtin, 2017, p. 79). Assim, as categorias analíticas possibilitam compreender os sentidos das construções enunciativas, no seu contexto, na relação dialógica e de alteridade com o outro, revelando como a *linguagem* instala o sujeito social, ou seja, institui a identidade de Moana.

Destacamos que o percurso de descrição da construção da identidade da protagonista seguirá a ordem da produção cinematográfica, a qual foi arquitetada na sequência das diferentes fases da vida de Moana. Desse modo, iniciamos observando a construção de uma captura de imagem, seguimos analisando os recortes enunciativos e algumas das cenas finais de *Moana: um mar de aventuras* (2017), verificando como a protagonista, nos variados ciclos de vida, tece sua identidade.

Bakhtin (2016, p. 12) propõe que “cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados”, os quais apresentam determinadas regularidades, proximidades discursivas, características que delimitam o gênero. Nessa perspectiva, observamos que o filme *Moana: um mar de aventuras* é, conforme Bakhtin, um gênero

discursivo secundário, uma vez que envolve diferentes tipos de *linguagem* (verbal, não verbal, som), é organizado, apresenta uma sequência. Ou seja, é uma história com momento inicial, desenvolvimento, clímax, desfecho, a qual forma uma narrativa que contém uma construção encadeada, com enunciados claros e organizados de modo a produzir sentido.

Nesse sentido, os “enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem [...], mas, acima de tudo, por sua construção composicional” (Bakhtin, 2016, p. 11 - 12), que estrutura enunciados organizados, claros, que acrescentam informações acerca do assunto tratado. Assim, a cena em que Tui Waialiki afirma “Moana. Te achei Moana, onde estava indo, me deu medo” (Moana, 2017) e a protagonista responde “Mas eu quero ir no mar” (Moana, 2017) exemplifica como ocorre a construção composicional de *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Assim, a composição do filme foi organizada de modo a apresentar a sequência de desenvolvimento da protagonista, por isso o filme inicia quando Moana é criança, segue acompanhando a fase da adolescência até a vida adulta, expondo como ocorre a construção da identidade da protagonista. Por sua vez, os enunciados apresentam os diálogos que a protagonista mantém com os outros, a mãe, o pai, a avó, Maui, integrantes da aldeia, e que contribuem com o desenvolvimento da protagonista.

Já o estilo engloba as escolhas linguísticas e a entonação projetada em cada uma das construções enunciativas. Tais aspectos podem ser verificados, por exemplo, quando Tui Waialiki afirma, com tom alegre, que Moana “será a chefe do nosso povo” (Moana, 2017) e Sina (mãe de Moana), com entonação feliz, que expressa orgulho, reforça que Moana “fará maravilhas” (Moana, 2017). No tocante à entonação, representada pela tonalidade, verificamos, *in casu*, que pode expressar concordância¹⁵, discordância¹⁶, complementaridade, caracterizando o modo de expressar os enunciados.

Moana: um mar de aventuras (2017) apresenta, como um dos cenários de desenvolvimento da produção, o mar, que desperta o interesse da protagonista, bem como contribui para construção da identidade de Moana, pois é o símbolo

da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 592).

¹⁵ “E fará maravilhas, minha pequena” (Moana, 2017).

¹⁶ “Mas eu quero ir no mar” (Moana, 2017).

A simbologia atribuída ao mar colabora para a construção semântica do filme, pois, se representa a ‘dinâmica da vida, lugar de transformação’, é nele que o processo de construção da identidade de Moana acontece, visto que o percurso de navegação de Moana inicia quando é adolescente e busca resposta às dúvidas, encerrando no momento em que cumpre a missão e, conseqüentemente, responde à pergunta “quem sou” (Moana, 2017).

Desse modo, as passagens de filha do chefe a chefe, de menina a mulher, de dúvidas sobre o que fazer e sobre quem era para a certeza ocorrem no espaço considerado como o de mudanças, naquele em que a vida pode alterar-se. Em outras palavras, o mar é o caminho, por isso é o espaço em que Moana, menina e com dúvidas sobre a identidade, inicia uma jornada para, ao longo da trajetória, descobrir que é competente para resolver as dificuldades que se apresentam, como: aprender a navegar, enfrentar piratas (Kakamora, da tribo Coconut), auxiliar Maui a encontrar anzol mágico, bem como restaurar o coração de Te Fiti.

Outro personagem que colabora com Moana é Heihei, o galo, que acompanha a protagonista durante a viagem para restaurar o coração de Te Fiti. A ave pode ser “o protetor e guardião da vida” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 458) como também “o signo da vigilância” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 459). Desse modo, a simbologia atribuída ao galo favorece a construção da produção cinematográfica, pois é uma ave que, além de gostar de pedras, pode engolir e regurgitá-las, habilidade importante para proteger o coração de Te Fiti. Nesse sentido, ele é protetor, guardião, vigia, uma vez que cuida do coração da deusa, bem como ajuda Moana a cumprir a tarefa que lhe foi atribuída.

Nas cenas iniciais de *Moana: um mar de aventuras* (2017), observamos a protagonista, ainda na fase da infância, aproximando-se da praia e, na sequência, interagindo com o mar, do qual recebe o coração de Te Fiti (deusa). Desse modo, selecionamos a primeira captura de imagem para analisar os sentidos projetados, uma vez que a captura de imagem pode se relacionar com outra enunciação, com a qual pode manter **relação de diálogo**¹⁷ (Quadro 4).

¹⁷ Ao longo do capítulo, grifamos a categoria de análise que será observada, assim, destacamos de que modo o percurso metodológico foi acionado.

Quadro 4 – Momento em que o Mar se abre para Moana passar e receber o coração de Te Fiti



Fonte: *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Ao observar a captura de imagem, o interlocutor assiste a Moana, criança, adentrando o mar por uma passagem aberta por entre as águas. Desse modo, tal construção pode acionar o enunciado bíblico: “Então Moisés estendeu a sua mão sobre o mar, e o Senhor fez retirar o mar por um forte vento oriental toda aquela noite; e o mar tornou-se em seco, e as águas foram partidas” (Êxodo, 14:21). De acordo com Bakhtin (2017, p. 19), o “sentido só revela as suas profundezas encontrando e contatando o outro, o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas”, ou seja, na relação de diálogo os sentidos são projetados.

Logo, a passagem bíblica expõe o momento em que o mar se divide para a passagem de Moisés e do povo, ou seja, “mar tornou-se em seco” (Êxodo, 14:21), possibilitando a fuga daqueles que eram explorados, pois “as águas foram partidas” (Êxodo, 14:21). A construção bíblica utiliza as enunciações ‘águas’ e ‘partidas’ para destacar a abertura de um espaço, entre as águas, para o povo deslocar-se em segurança. Por meio do “encontro de duas consciências no processo de interpretação e estudo do enunciado” (Bakhtin, 2017, p. 27). Nesse processo podemos inferir que, sendo um princípio constitutivo da enunciação e estando sempre presente, há **relações dialógicas** no processo de retomada da enunciação bíblica “as águas foram partidas” (Êxodo, 14:21) através da projeção da imagem na produção cinematográfica.

Dito de outra forma, os enunciados ‘águas’ e ‘partidas’, da enunciação bíblica, pode ser acionada na produção cinematográfica, uma vez que o filme projeta, por meio da imagem, a abertura do mar para Moana transitar, assim como ocorreu com Moisés¹⁸, personagem

¹⁸ Moisés, nascido no Egito, foi encontrado pela filha do faraó em um cesto no Rio Nilo, que o levou e possibilitou que fosse criado como um príncipe. Ele é considerado um líder na tradição judaico-cristã, que libertou o povo da escravidão, conduzindo-o para Canaã. (Quem foi Moisés, o mito fundador do povo judeu. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-63011899>. Acesso em 01 nov. 2024.)

bíblico. Assim, percebemos a relação dialógica entre a imagem projetada no filme e a enunciação bíblica, uma vez que a cena de *Moana: um mar de aventuras* (2017) projeta a imagem do mar dividido, em que a protagonista consegue adentrá-lo sem nem um contato com a água, mantém os sentidos acionados na passagem bíblica, a qual expõe que “mar tornou-se em seco”; “as águas foram partidas” (Êxodo, 14:21).

Outro aspecto manifesto implicitamente na construção refere-se aos nomes: Moisés e Moana, isso é, aqueles com a responsabilidade de auxiliar a comunidade da qual fazem parte. Moisés por conduzir a população para outro espaço de vivência em que não há exploração e Moana como a responsável por devolver a vida tanto de uma deusa quanto do mundo, ou seja, salva o povo. Dessa forma, identificamos proximidade na nomeação dos personagens: Moisés e Moana, pois, simbolicamente, o nome masculino significa aquele que se tornaria líder¹⁹, é o “nome perfeito para o líder escolhido de Deus que tirou os israelitas do Egito e do Mar Vermelho²⁰”.

Já o nome feminino, Moana, “reflete a simbologia do oceano, que [...] carrega o significado de ‘ela traz essência divina²¹’”. Nesse sentido, o nome Moana liga-se à figura do mar, que confere a tarefa à menina, e ao divino, uma vez que é a única mortal que pode interagir com uma deusa. Assim, tanto Moana quanto Moisés foram escolhidos para serem líderes e salvarem o seu povo. Com relação às figuras, notamos que a masculina, da versão bíblica, é substituída, na produção cinematográfica, pela feminina. Desse modo, é possível deduzir que a temática do poder feminino, do empoderamento, faz-se presente, uma vez que será uma mulher a responsável por devolver a vida e salvar o outro, e não mais um homem.

Descrevemos que *Moana: um mar de aventuras* (2017) apresenta a protagonista em diferentes fases da vida - infância, adolescência e vida adulta - que manifesta vontade de se aventurar pelo mar. Nesse sentido, verificamos também que, em diferentes cenas, o pai impede a protagonista de aproximar-se do mar, provocando uma reação de descontentamento da protagonista, como ilustramos no Quadro 5.

¹⁹ Dicionário dos nomes próprios. *Significado do Nome Moisés*. Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/moisés/>. Acesso em: 21 set. 2024.

²⁰ Israel Institute of Biblical Studies. *O verdadeiro significado de "Moisés"*. Disponível em: https://ip.israelbiblicalstudies.com/lp_iibs_biblical_hebrew_moses_name_coupon-pt.html?AffiliateWizID=298&SubAffiliateID=&utm_source=affiliates&utm_medium=Minarts&utm_campaign=Minarts. Acesso em: 21 set. 2024.

²¹ Dicionário dos nomes próprios. *Significado do Nome Moana*. Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/moana/>. Acesso em: 21 set. 2024.

Quadro 5 – Interação entre Moana, Tui Waialiki e Sina

Recorte 1: A infância.	7' ao 7'45	Interação entre Moana, Tui Waialiki e Sina.	Pai: “Moana. Te achei Moana, onde estava indo, me deu medo.” (Moana, 2017) Moana: “Mas eu quero ir no mar.” (Moana, 2017) Pai: “Eu sei, eu sei. Mas não deve ir até lá, é arriscado. Moana, comigo, vamos voltar para a ilha. Você será a chefe do nosso povo.” (Moana, 2017) Mãe: “e fará maravilhas, minha pequena.” (Moana, 2017) Pai: “mas primeiro tem que aprender onde é o seu lugar.” (Moana, 2017)
------------------------	------------	---	---

Fonte: elaborado pela autora a partir de enunciações presentes na produção cinematográfica *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Quando Tui Waialiki enuncia “não deve ir lá” (Moana, 2017), proíbe Moana de se aproximar ou de ir para o mar, expressa cuidado com a filha, pois teme que ela sofra um acidente, como aquele que ele e o amigo enfrentaram. Mas também pode demonstrar uma tentativa de controle, pois impõe limitação às vontades que a protagonista expressa, impedindo-a de explorar e de conhecer novos espaços, bem como vivenciar novos desafios. Assim, compreendendo **entonação** com “um traço constitutivo do enunciado” (Bakhtin, 2011, p. 290), notamos que as enunciações de Tui Waialiki, “onde estava indo, me deu medo” (Moana, 2017), “não deve ir lá” (Moana, 2017) e “vamos voltar para a ilha” (Moana, 2017) foram apresentadas com um tom que inicialmente demonstra preocupação com a filha, pois se estivesse no mar, Moana poderia estar em perigo, por isso enuncia “é arriscado” (Moana, 2017).

Ainda, “eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo” (Bakhtin, 2017, p. 30). Logo, é na **relação de alteridade** com o pai que Moana também pode constituir-se como sujeito, pois ela manifesta desejo – “eu quero ir no mar” (Moana, 2017) – e o pai a impede, afirmando “vamos voltar para a ilha” (Moana, 2017). Dessa forma, a construção do sujeito é tecida por um processo de relação com o outro, que influencia a formação de sua subjetividade, uma vez que Tui Waialiki desempenha o papel de um interlocutor que, ao mesmo tempo, impõe limites, demonstra preocupação e tenta proteger a filha.

Nessa perspectiva, a enunciação “vamos voltar para a ilha” (Moana, 2017) é a manifestação do desejo do pai, a visão de mundo que apresenta para Moana, que, ao tentar opor-se, expõe a aspiração, que é tolhida pela figura paterna. Assim, a protagonista vivencia o progressivo conhecimento de si e, conseqüentemente, a formação da identidade, pois na

relação de alteridade com Tui Waialiki constrói sua posição de sujeito. Bakhtin sugere que a palavra do outro não é apenas recebida, mas também interpretada e, por vezes, contestada, pois “eu tomo consciência de mim através dos outros” (Bakhtin, 2011, p. 373).

Desse modo, na **relação de alteridade** com o Tui Waialiki, Moana tece a constituição identitária, em que o eu forma-se na relação, isto é, no processo de escolha entre permanecer na ilha, por orientação do pai, ou explorar a curiosidade que possui pelo mar. Ademais, a conjunção adversativa ‘mas’, presente na enunciação de Moana “mas eu quero ir no mar” (Moana, 2017) é carregada de sentido, pois manifesta a oposição em relação ao desejo do pai e materializa a vontade de ir para o mar, de aventurar-se, possibilidade tolhida pela imposição do pai. Apesar de a protagonista seguir a ordem de Tui Waialiki respeitando as tradições sociais de os filhos seguirem as orientações dos pais, que visam protegê-los, Moana manifesta frustração por não poder explorar a curiosidade que sente pelo mar, pela água: “Mas eu quero ir no mar” (Moana, 2017), por isso a escolha da conjunção adversativa ‘mas’.

A posição sujeito de Moana é tecida desde a infância e, nesse momento, há a tentativa de enfrentamento da figura paterna, expondo a busca pela autonomia. Ao optar pela enunciação que utiliza uma conjunção adversativa, ‘mas’, Moana destaca não apenas a contrariedade em relação à regra estabelecida por Tui Waialiki, mas também o posicionamento da individualidade que é construída ao longo do tempo, inclusiva na relação de oposição à figura de autoridade. Nesse sentido, discordar é uma das formas de testar as imposições realizadas pelo outro, bem como compõe o percurso de amadurecimento, de crescimento e de compreensão das relações entre sujeitos. Logo, a tentativa de escolher aquilo que deseja é representativa da construção da autonomia, da independência.

Com relação à **entonação**, que determina “a complexa tonalidade da [...] consciência, *tonalidade* que serve de contexto axiológico-emocional à nossa interpretação” (Bakhtin, 2017, p. 70), notamos que o enunciado “Mas eu quero ir no mar” (Moana, 2017) expressa frustração em relação à ordem do pai. Ainda, o sentimento pode revelar, desde o início da produção cinematográfica, a busca pela independência, a autonomia para conduzir sua vida e as escolhas que, até o momento, eram limitadas às normas do pai. Em outras palavras, a **tonalidade** da voz em “quero ir” (Moana, 2017), expõe a vontade de conhecer o mar, pois a escolha verbal ‘quero’ indica pretensão de algo, vontade de descobrir o novo, aventurar-se para além do que é conhecido, explorando aquilo que é diferente. Ainda, a enunciação manifesta a decepção por não obter apoio/permissão para explorar o espaço diferente.

Nessa linha, para compreendermos os motivos pelos quais Tui Waialiki limita o desejo de Moana de ir ao mar, faz-se necessário analisar a enunciação do personagem em relação à

sua história. Assim, no início da produção cinematográfica, após Tala contar para as crianças da ilha a lenda de Te Fiti, Tui Waialiki chega ao espaço, interage e enuncia “não tem nada além dos recifes, é sério, só ressaca” (Moana, 2017). Notamos que a enunciação aciona **dialogicamente** o passado de Tui Waialiki, qual seja: a tentativa dele e do amigo de navegar para longe da ilha, evento que culminou com a morte do amigo de Tui Waialiki.

Segundo Bakhtin (2017, p. 26), um enunciado pressupõe outros “que o antecedem e o sucedem”, ou seja, uma construção sempre aciona e projeta, formando uma cadeia enunciativa em uma contínua relação. Desse modo, é importante ressaltar que Tui Waialiki, em relação à filha, presenciou diferentes situações, inclusive superou perigos, vivenciou mais experiências que o constituíram como sujeito, logo, visa proteger a filha das adversidades da vida, evitando que ela sofra. Ademais, a comunidade perdeu habitantes/navegadores por não retornarem de viagens, além vivenciar o relato de morte de um jovem que não conseguiu enfrentar os perigos do mar.

Além disso, Tui Waialiki²², na **relação dialógica** com os chefes ancestrais²³ e com o passado, enuncia para Tala, para as crianças da ilha, inclusive para Moana, que “a ilha é muito segura” (Moana, 2017), concordando com enunciado anterior, ou seja, com as orientações legais instituídas por outros líderes. Sabendo que “toda a compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (Bakhtin, 2016, p. 25), compreendemos que a enunciação “vamos voltar para a ilha” (Moana, 2017) representa uma **compreensão responsiva** de Tui Waialiki em relação ao seu próprio passado e às determinações de chefes ancestrais (permanecer sempre na ilha e não navegar para além das linhas dos recifes).

Desse modo, como representante da comunidade, Tui seguia rigorosamente a lei, impedindo qualquer um de navegar para além das linhas do recife. Isso incluía retirar todas as expectativas da filha, que deseja conhecer o mar e aventurar-se. Nessa perspectiva, verificamos, nos recortes enunciativos, que a protagonista manifesta, desde a infância, o desejo de sair do espaço, de navegar. Essa vontade permanece também na fase da adolescência, conforme verificamos nas seguintes construções (Quadro 6):

Quadro 6 – A adolescência e o momento que questiona as regras

Recorte 2: A	16'13 ao	Canção entoada por	“Aqui sempre, sempre a beira da água Desde quando me lembro
--------------	----------	--------------------	--

²² Atual chefe de Moto Nui, marcado pelo trauma do passado (tentativa de navegação que culminou na morte do amigo) e pelo cumprimento às regras da comunidade.

²³ Chefes que instituíram a regra impedindo que a navegação ultrapassasse a linha dos recifes.

adolescência e o momento que questiona as regras em contraposição à vontade.	18'42	Moana, na fase da adolescência, manifestando a dualidade de sentimentos: cumprir as regras estabelecidas ou seguir sua vontade.	<p>Não consigo explicar Tento não causar nem uma mágoa Mas sempre volto pra água Não posso evitar Tem que obedecer, não olhar para trás Sigo meu dever, não questiono mais Mas pra onde eu vou Quando vejo estou Onde sempre quis O horizonte me pede para ir tão longe Será que eu vou Ninguém tentou Se as ondas se abrirem pra mim de verdade Com o vento eu vou Se eu for não sei ao certo quão longe eu vou Eu sou moradora desta ilha Todos vivem bem na ilha Tudo tem o seu lugar Sei que cada cidadão da ilha tem uma função Talvez seja melhor tentar Posso liderar o meu povo então E desempenhar esta tal missão Mas não sei calar o meu coração Por que sou assim Essa luz que do mar bate em mim, me invade Será que eu vou Ninguém tentou E parece que a luz chama por mim e já sabe Que um dia eu vou Vou atravessar para além do mar O horizonte me pede pra ir mais longe Será que eu vou Ninguém tentou Se as ondas se abrirem pra mim de verdade Um dia eu vou saber quem sou.” (Moana, 2017)</p>
--	-------	---	--

Fonte: elaborado pela autora a partir de enunciações presentes na produção cinematográfica *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Tui Waialiki considerava a ilha de Moto Nui um espaço seguro, que produzia o necessário para a sobrevivência da comunidade, já o mar, um ambiente inseguro e perigoso. Desse modo, ao passo que, no recorte enunciativo 1 (um), verificamos as enunciações “onde estava indo, me deu medo” (Moana, 2017), “não deve ir lá” (Moana, 2017), “vamos voltar para a ilha” (Moana, 2017), no recorte enunciativo 2 (dois), identificamos a resposta à enunciação de Tui, pois Moana enuncia “tem que obedecer” (Moana, 2017), “não questiono mais” (Moana, 2017). Desse modo, Moana precisa ficar no espaço seguro da ilha, bem como se distanciar do mar, que, por ser ‘arriscado’, pode representar perigo e imprevisibilidade. Ainda, a enunciação da protagonista opta por não se opor à figura paterna, manifestando a aceitação em relação à orientação, apesar de haver dúvidas e desejos pessoais que não são reconhecidos por Tui Waialiki, causando sofrimento em Moana.

Considerando que as “relações dialógicas são relações (de sentido) entre toda espécie de enunciados” (Bakhtin, 2016, p. 92), é possível notar que no **diálogo** inicialmente de concordância com Tui Waialiki, Moana demonstra um respeito às tradições e aos limites impostos pela cultura e pelo pai. Nessa perspectiva, as relações dialógicas representam a tensão entre as expectativas externas – “você será a chefe do nosso povo” (Moana, 2017) – e os desejos internos de descoberta e autoconhecimento: “um dia eu vou saber quem sou” (Moana, 2017). Moana, criada em um ambiente que valoriza a segurança e o sustento proporcionado pela ilha, inicialmente concorda com aquilo que é proposto pela família, em especial pelo pai; por isso, momentaneamente, não deixa a ilha.

Entretanto, a protagonista compreende que, para exercer a função de chefe, é necessário responder aos questionamentos: saber quem é e por que o mar chama a atenção, desperta interesse. Isto é, a liderança efetiva só ocorrerá quando a identidade, o conhecimento de si, acontecer. Desse modo, a jornada de restauração do coração de Te Fiti é também o processo de autoconhecimento, de transformação de filha do chefe para a líder, que, conhecendo as possibilidades, explora os recursos disponíveis em busca daquilo que é melhor para si e para o povo. Dito de outro modo, o processo de transformação de Moana, que parte de uma figura que segue as normas para uma protagonista que busca o novo, o autoconhecimento.

Ademais, a canção (recorte enunciativo 2) é importante para a construção da produção cinematográfica, pois expressa, pelas diferentes **tonalidades**, os conflitos internos vivenciados por Moana. Os trechos enunciativos manifestam dúvida, revelam a batalha entre sua curiosidade – “se as ondas se abrirem pra mim de verdade, com o vento eu vou” (Moana, 2017) e as imposições do contexto social: “tem que obedecer, sigo meu dever, não questiono mais” (Moana, 2017). Dessa forma, a dualidade representa um dilema universal que engloba as aspirações pessoais e as expectativas da sociedade, por isso Moana nota que é importante conciliar o equilíbrio de ouvir e compreender as questões internas que surgem com as expectativas familiares e sociais. Assim, embora criada para permanecer na ilha e evitar o desconhecido, a curiosidade, impulsionada pelas orientações de Tala, fazem Moana ir além, encontrar o novo, criar outras possibilidades.

Em outras palavras, a enunciação “tento não causar nem uma mágoa” (Moana, 2017) manifesta a dualidade de emoções: seguir seus desejos ou romper com as orientações de quem ama, causando, talvez, sofrimento. Por outro lado, a **tonalidade** de alegria na enunciação “um dia eu vou saber quem sou” (Moana, 2017) simboliza a esperança e a determinação de Moana em encontrar seu propósito, construir sua identidade. Esse contraste entre incerteza,

possibilidade e esperança reflete a complexidade do processo de crescimento pessoal e da superação das limitações impostas tanto interna quanto externamente.

Nessa perspectiva, marcada pela **relação de alteridade e compreendendo responsabilmente** a enunciação do pai, a protagonista demonstra saber que o espaço em que está inserida delimita funções para cada um dos integrantes. Assim, no regime de governo de Moto Nui, Moana é a sucessora, logo, compreende que seu compromisso é de liderança e gestão da sociedade, ser sucessora do pai: “Posso liderar o meu povo então, E desempenhar esta tal missão” (Moana, 2017).

Todavia, a dúvida sobre a aceitação da atribuição é uma constante e, por isso, afirma que um dia irá romper com as regras e navegar para além dos limites estabelecidos: “um dia eu vou, vou atravessar para além do mar” (Moana, 2017). Já em “quando vejo estou, onde sempre quis” (Moana, 2017), o mar, a água atrai Moana, vontade que ela não sabe explicar.

Desse modo, a protagonista afirma “eu vou” (Moana, 2017), manifestando pela escolha verbal ‘ir’ a vontade de romper com as orientações propostas pela figura paterna. Entretanto, Tui Waialiki a proíbe de ir ao mar, impõe o respeito à regra da família e da comunidade.

De acordo com Bakhtin (2011, p. 300), o “falante não é um Adão, e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos”. Isto é, os enunciados acionam outros, carregam ecos de enunciados anteriores, com os quais mantêm relações dialógicas. Portanto, a enunciação “tem que obedecer” (Moana, 2017) aciona dialogicamente o enunciado de Tui Waialiki “voltar para a ilha” (Moana, 2017), pois na escolha verbal ‘obedecer’ ressoa o pedido da figura paterna para ‘voltar’ à ilha.

Essas determinações causam dúvidas, pois Moana precisa conviver com a dualidade: respeitar as regras ou seguir o desejo de navegar. A enunciação “tem que obedecer” (Moana, 2017) manifesta um **tom** de descontentamento, revela a **compreensão responsiva** que Moana estabelece em relação ao pai “voltar para a ilha” (Moana, 2017). Em outras palavras, a protagonista compreende a solicitação da figura materna e responde à enunciação de Tui Waialiki, ou seja, permanece na ilha, mesmo desejando aventurar-se.

Dessa maneira, na **relação de alteridade** com Tui Waialiki, Moana também delimita sua identidade, uma vez que a protagonista possui uma visão de mundo e, a partir da relação com o outro, pode refletir sobre suas escolhas, redefinir os desejos, as vontades. Além disso, nessa relação de oposição à determinação do pai, que proíbe a filha de deixar o espaço

terrestre, ou a ilha, Moana é formada como sujeito filha, que segue os pedidos do pai, que tenta manifestar sua posição, mas que é relegada.

Ressaltamos que as enunciações “sempre à beira da água; tento não causar nem uma mágoa; tem que obedecer; sigo meu dever, não questiono” (Moana, 2017) produzem sentidos, quais sejam: a protagonista expressa insatisfação, tristeza, pois é condicionada a seguir as orientações paternas, renegando a vontade de saber quem é, bem como os motivos pelos quais possui atração pelo mar.

Dessa forma, a enunciação que sempre está à beira da água e tenta não causar mágoa significa a **compreensão responsiva** em relação à enunciação da figura paterna, representando a obediência ao pedido do pai; contudo, não significa que seja o desejo de Moana permanecer na ilha.

O enunciado “eu sou moradora desta ilha; todos vivem bem na ilha; melhor tentar; desempenhar tal missão” (Moana, 2017) é a tentativa de Moana convencer-se de que o espaço da ilha é o lugar para se ficar, sendo melhor esquecer o desejo de conhecer-se, compreender os sentimentos com os quais precisa conviver.

Desse modo, “toda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase preparatória da resposta” (Bakhtin, 2016, p. 25), por isso a enunciação “todos vivem bem na ilha” (Moana, 2017) é a manifestação de concordância da protagonista em relação à enunciação de Tui Waialiki, “a ilha é muito segura” (Moana, 2017).

Ademais, o recorte enunciativo 2 (dois) é uma das canções de *Moana: um mar de aventuras* (2017) que mescla **tom** de tristeza, de decepção, de melancolia, como em enuncia “sempre à beira da água; tento não causar nem uma mágoa; tem que obedecer” (Moana, 2017), com tonalidade de alegria, de entusiasmo, por exemplo em “o horizonte me pede para ir mais longe, será que eu vou, se as ondas se abrirem pra mim de verdade, um dia eu vou saber quem sou” (Moana, 2017).

As enunciações “liderar o meu povo” (Moana, 2017) e “desempenhar tal missão” (Moana, 2017) mantêm **relação dialógica** de sentido com as enunciações dos pais. Ou seja, Moana, filha do governante, sabe que é a sucessora no cargo de chefe e que é necessário assumir a função. Tal responsabilidade parece ser, até este momento, algo difícil de cumprir, já que há questões pessoais que ela precisa responder antes de decidir.

Dessa forma, a análise enunciativa produzida até o momento permite afirmar que, especialmente na relação com Tui Waialiki, Moana constrói a identidade. Assim, marcada pela dualidade de sentimento (ficar na ilha ou explorar a curiosidade), a protagonista delimita sua posição de sujeito, que, até a fase da adolescência, segue as orientações familiares

tentando corresponder às expectativas que o contexto espera.

De acordo com Bakhtin (2016, p. 57), “todo enunciado é repleto de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de um dado campo da comunicação discursiva”. Nesse sentido, as enunciações mantêm ligações implícitas ou explicitamente com outras anteriores e com as quais pode concordar, discordar, complementar.

Assim, o quadro abaixo permite verificar como, na materialidade linguística, essas relações ocorrem e como colaboram a construção da identidade de Moana (Quadro 7).

Quadro 7 – Enunciações de Moana, de Tui Waialiki e de Sina

Tui Waialiki e Sina (Moana, 2017)	Moana (Moana, 2017)
“Me deu medo”. (Moana, 2017)	“Mas eu quero ir no mar.” (Moana, 2017)
“Não deve ir até lá, é arriscado” (Moana, 2017)	“Aqui sempre, sempre a beira da água.” (Moana, 2017)
“Vamos voltar para a ilha.” (Moana, 2017)	“Tem que obedecer, não olhar para trás Sigo meu dever, não questiono mais.” (Moana, 2017)
“Você será a chefe do nosso povo.” (Moana, 2017) “E fará maravilhas, minha pequena.” (Moana, 2017)	“Posso liderar o meu povo então E desempenhar esta tal missão.” (Moana, 2017)
“Mas primeiro tem que aprender onde é o seu lugar.” (Moana, 2017)	“O horizonte me pede para ir tão longe Eu sou moradora desta ilha.” (Moana, 2017)

Fonte: elaborado pela autora a partir de enunciações presentes na produção cinematográfica *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Desse modo, na análise dialógica observamos como, na materialidade linguística, ressoam sentidos, pois todos os enunciados são “plenos de palavras dos outros” (Bakhtin, 2011, p. 294). Assim, verificamos que “sempre à beira da água” (Moana, 2017), “não causar mágoa” (Moana, 2017), “obedecer” (Moana, 2017), “não questiono” (Moana, 2017) são enunciados que mantêm relação, ou seja, que ecoam outras enunciações, especificamente as orientações do Tui Waialiki: “voltar para ilha” (Moana, 2017), ‘mar’, ‘arriscado’. Já nas enunciações “o horizonte me pede para ir mais longe” (Moana, 2017), “se as ondas se abrirem” (Moana, 2017), “um dia eu vou” (Moana, 2017), “vou atravessar para além do mar”

(Moana, 2017), observamos tentativa de Moana em conciliar o cumprimento da regra apresentada pelo pai e por isso ela enuncia “tem que obedecer, não olhar para trás” (Moana, 2017), e, ao mesmo tempo, lidar com o sentimento de curiosidade e desejo de conhecer o novo: “um dia eu vou” (Moana, 2017).

Assim, ainda adolescente, não lembrando que já havia interagido com o mar, bem como recebido o coração de Te Fiti, a protagonista opta por seguir as ordens do pai e a regra da comunidade; entretanto, quando tivesse oportunidade, sairia do espaço da ilha em busca de respostas para suas dúvidas. Verificamos que a construção da identidade de Moana foi tecida, em sua maioria, na relação de aceitação e de dúvida acerca dos desejos e das imposições da figura paterna.

Bakhtin (2016, p. 29–30) destaca que tudo “o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativa-emocional”. Nessa perspectiva, na relação, na interação com Tala, Moana constrói sua identidade, pois a avó da protagonista auxilia no processo de compreensão da curiosidade, do desejo de ir além, do entendimento da história do povo. Em outras palavras, Tala é parte essencial no processo de construção da identidade de Moana, uma vez que conta à neta a história de Te Feti, como é possível restaurar o coração da deusa, os motivos de os peixes estarem desaparecendo, o porquê de o povo ter deixado de navegar, e, conseqüentemente, a importância de ela cumprir a tarefa que lhe foi concedida na infância.

Dessa forma, na **relação de alteridade** com a enunciação da avó, Moana é instigada a seguir seu destino, a compreender quem é e qual é o seu lugar. Para ser protetora da neta, auxiliando-a quando a protagonista necessitar, Tala, após o falecimento, renasce em forma de arraia, o que permite acompanhar Moana na viagem e interagir com a protagonista no momento em que pensa não ser competente para realizar a tarefa de devolver o coração a Te Fiti.

Ao investigarmos a simbologia da mãe, observamos que está relacionada com a do mar, “na medida em que eles são, ambos, receptáculos e matizes da vida” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 580). Desse modo, Tala, assim como o mar, representa a vida. É no mar, observada pela avó, que Moana supera suas dificuldades, enfrenta desafios, mostra determinação. Percebemos que Sina é uma mãe preocupada, protetora, afetuosa, cuidadosa, que protege a filha, mas que também deseja que Moana siga as orientações da comunidade, compreendendo que Tui Waialiki deseja a segurança da protagonista. Ainda, Sina não

desempenha totalmente a função materna, pois aquela responsável por orientar e esclarecer as dúvidas da filha é representada pela figura da avó, ou seja, Tala.

A dinâmica familiar e social prevê que a função materna esteja associada ao cuidado, à proteção e ao apoio emocional, características que muitas vezes implicam guiar e inspirar os filhos em seus desafios e em suas decisões. Conforme exposto, Sina não contribui significativamente para a construção da identidade de Moana, uma vez que não responde às dúvidas da filha, nem a conduz a um caminho que auxilie na compreensão dos aspectos que compõem a vida. Desse modo, a função de guia, de mentora, é desempenhada por Tala, que conversa, questiona, acompanha Moana em suas tarefas, bem como responde às dúvidas da neta. Além disso, Tala interage com Moana, questiona-a sobre as normas estabelecidas pela comunidade e pelo pai, bem como a apoia na busca dos sonhos. Por meio de diálogos que trazem reflexões e histórias ancestrais, a avó possibilita que Moana conheça a tradição da comunidade e, conseqüentemente, conecta Moana ao passado, à história do povo: a comunidade de navegadores, que explorava outros espaços que permitissem a vida.

Nessa perspectiva, a distribuição dos papéis entre Tala e Sina é rica em simbolismo e ressalta a importância de modelos femininos diversos na formação da identidade. O interlocutor de *Moana: um mar de aventura* (2017) observa que a figura materna representa a segurança e a manutenção dos padrões e das vivências, e Tala representa a liberdade, o questionamento, a retomada, por meio de lendas e histórias, das tradições, bem como a busca por novos horizontes. Ao se tornar incentivadora, apoiadora, Tala demonstra que a força materna pode vir das avós, que também encorajam, cuidam e ensinam a importância de seguir a própria voz.

Na **relação** com Tala, permeada pela confiança e pelo diálogo, Moana estabelece suas ações: sair do espaço familiar, restaurar o coração de Te Fiti, cumprindo com a tarefa atribuída pelo mar. Tais atitudes são delimitadas a partir da interação, da possibilidade de estabelecer um diálogo amoroso e esclarecedor sobre as dúvidas que permeavam a vida de Moana. Logo, Moana deixa o espaço familiar para encontrar Maui e fazê-lo devolver o coração à deusa. Essa decisão envolveu desobedecer ao pedido de Tui Waialiki de permanecer na ilha e aventurar-se, como desejava.

Desse modo, antes de morrer, Tala conversa com Moana, destacando que é fundamental cumprir a missão de restaurar o coração de Te Fiti, tarefa atribuída à protagonista pelo mar. Nesse sentido, Tala orienta Moana, explicando como deve proceder para obter êxito na jornada (Quadro 8).

Quadro 8 – A interação com Tala sobre a restauração do coração de Te Fiti

Recorte 3: A interação com a avó sobre a restauração do coração de Te Fiti.	29'59 ao 30'22	Interação entre Tala (avó de Moana, que está morrendo) e Moana.	Tala: “Sou Moana de Moto Mui, vai embarcar no meu barco, cruzar o oceano e restaurar o coração de Te Fiti.” (Moana, 2017) Moana: “Eu não consigo.” (Moana, 2017) Tala: “Seja onde for que você vai, eu sempre estarei contigo.” (Moana, 2017)
---	----------------	---	---

Fonte: elaborado pela autora a partir de enunciações presentes na produção cinematográfica *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Após ser orientada sobre como proceder para restaurar o coração de Te Fiti, Moana expressa preocupação, medo, enunciando “eu não consigo” (Moana, 2017). A escolha do advérbio de negação ‘não’ produz sentido, refletindo a complexidade das emoções que a personagem enfrenta. Dessa forma, o emprego do advérbio pode indicar a sensação de incapacidade diante da grandiosidade da missão que lhe foi atribuída. Para além, tal escolha enunciativa não envolve apenas a incerteza sobre suas habilidades, mas também revela o impacto emocional de deixar Tala, sua avó e guia espiritual, em seus últimos momentos de vida, além de refletir o medo de desobedecer às ordens de seu pai, Tui Waiialiki, que a proíbe de cruzar os limites dos recifes. Essa proibição, representativa de uma tradição que ele acredita proteger sua filha e o povo, cria uma tensão entre a lealdade de Moana às regras da comunidade e o desejo de conhecer o novo, de aventurar-se. Nesse sentido, ao utilizar o advérbio de negação, Moana manifesta medo, dúvida e o conflito interno de uma jovem dividida entre o dever para com sua família e o desejo de cumprir a missão atribuída a ela pelo mar.

Percebendo o medo e a hesitação de Moana, Tala enuncia com uma tonalidade de ternura “seja onde for que você vai, eu sempre estarei contigo” (Moana, 2017). A enunciação “se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado” (Bakhtin, 2016, p. 62), por isso expõe o cuidado que a avó mantém com a neta, revela a compreensão profunda das necessidades emocionais da protagonista que necessita de amparo nas dificuldades. Desse modo, a resposta de Tala expressa, além do contínuo cuidado e amparo, uma promessa de apoio, de proteção e de segurança, garantindo que, mesmo diante das adversidades da jornada, Moana não estará sozinha ou desamparada. Esse apoio transcende a presença física e se apresenta como uma força espiritual que a acompanhará e a

sustentará, oferecendo-lhe a coragem para prosseguir. As palavras de Tala ecoam o amor e a compreensão geracionais, representando o elo indissolúvel entre Moana e seus antepassados.

Moana aceita a tarefa que lhe foi atribuída; por isso, deixa a casa dos pais e, conseqüentemente, a ilha de Moto Nui. Dessa forma, Moana, adolescente, rompe com as orientações paternas, bem como viola a lei da comunidade, qual seja: não ultrapassar a linha dos recifes. Essas ações possibilitam construir a identidade de Moana, pois as escolhas delimitadas neste momento a constituem como sujeito independente. Destacamos que, no início da jornada, Moana não compreende os motivos pelos quais foi escolhida para cumprir a função de restabelecer o coração de Te Fiti, além de precisar enfrentar desafios que nunca imaginou vivenciar.

Durante o percurso de viagem para devolver o coração à deusa, Moana interage com Maui, o semideus que roubou o coração de Te Fiti. Assim, Maui, ao comentar sobre a vida da protagonista, afirma que Moana, por ser filha de um chefe e ter um animal de estimação, seria uma princesa, entretanto, ela não se considera uma. Tendemos a concordar que Moana não representa um arquétipo de princesa, uma vez que não é frágil, tampouco precisa ser salva por um príncipe encantado, pelo contrário: demonstra força e determinação.

Nessa perspectiva, o arquétipo proposto pelos contos tradicionais adaptados para o cinema, como *Bela Adormecida*, *Cinderela*, *Rapunzel*, são rompidos com a projeção da figura feminina de Moana, que é uma personagem cativante, enfrenta os desafios, busca resolução para as questões que se apresentam. Desse modo, a protagonista demonstra competência, realiza as escolhas, é determinada, possui o poder de salvar o mundo, distanciando-se da imagem frágil, submissa das protagonistas dos filmes clássicos de animação da Walt Disney, que precisam da figura masculina para ajudá-las. Nesse sentido, Moana aprende a navegar, encontra a ilha em que Maui estava, ajuda-o a encontrar o anzol mágico, deixa o ambiente familiar, enfrenta uma tempestade em alto mar, restaura o coração de Te Fiti.

Depois de deixar o espaço familiar, Moana encontra Maui, junto com ele vai ao reino do Tamatoa (caranguejo) em busca do anzol do semideus, para, depois, tentar restaurar o coração da deusa, experiência em que não obteve êxito, porquanto Te Ká (monstro de lava) a impediu, bem como quebrou parcialmente, com um golpe, o anzol de Maui. A tentativa fracassada faz com que Moana converse com Maui sobre a possibilidade de tentar devolver o coração da deusa de outro modo. Sendo que a *linguagem* é dialógica e permitindo a interação, a interação de Moana e de Maui produz sentido (Quadro 9):

Quadro 9 – A interação com Maui (semideus)

Recorte 4: A interação com Maui (semideus).	1'17'00 ao 1'17'35	Interação entre Maui (semideus) e Moana, após falha na tentativa de restaurar o coração de Te Fiti.	Moana: “A gente só está aqui porque você queria o coração, foi lá e pegou.” (Moana, 2017) Maui: “Não, a gente está aqui porque o oceano te achou especial e você comprou a ideia.” (Moana, 2017) Moana: “Eu sou Moana, de Moto Mui, vai embarcar no meu barco.” (Moana, 2017) Maui: “Eu vou embora, Moana.” (Moana, 2016) Moana: “Cruzar o oceano.” (Moana, 2017) Maui: “Eu não vou ficar aqui correndo risco para você provar ser quem é.” (Moana, 2017) Moana: “E restaurar o coração de Te Fiti. O oceano escolheu a mim.” (Moana, 2017) Maui: “ele errou.” (Moana, 2017)
---	--------------------------	---	---

Fonte: elaborado pela autora a partir de enunciações presentes na produção cinematográfica *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Nessa perspectiva, a enunciação do semideus desqualifica o potencial de Moana: “ele [o mar] errou”(Moana, 2017). O dano causado em Moana é a segunda mágoa que o masculino comete contra o feminino, ou seja, desvaloriza o poder, a força, a competência de Moana. Dito de outro modo, implicitamente a enunciação de Maui projeta o descrédito em Moana, desqualifica as capacidades da protagonista, bem como expõe a estrutura de controle masculina, a qual percebe o feminino como submisso e não competente para realizar determinadas tarefas. Assim, a desqualificação simboliza as barreiras culturais e sociais que podem limitar e controlar o papel das mulheres heroínas e líderes. Tal arquétipo será, ao final da produção cinematográfica, rompido, pois a protagonista é a heroína, é aquela que tem o poder para alcançar o objetivo que deseja, bem como para obter êxito nas jornadas que realiza.

Ressaltamos que, quando Maui roubou o coração da deusa, ele retirou o poder de ela conceder a vida. Isso causou dor, sofrimento, transformando-a em um ser agressivo, ou seja, em Te ká, um monstro que surge em virtude da amargura, da mágoa. Nessa perspectiva, quando Maui afirma que o mar realizou a escolha errada sobre aquela que deveria restaurar o coração da deusa, o semideus causa, pela segunda vez, mágoa na figura feminina. Eu “tomo consciência de mim através do outro” (Bakhtin, 2017, p. 30). Assim, na **relação de alteridade** entre Maui e Moana, ela também constrói sua identidade, porquanto, ao afirmar a “gente só está aqui porque você queria o coração, foi lá e pegou” (Moana, 2017), a protagonista demonstra conhecer a história, saber que a atitude de um homem em relação a uma mulher resultou em consequências para o mundo. Logo, responsabiliza o semideus pelos atos.

Bakhtin (2017, p. 30) afirma que “eu tomo consciência de mim através do outro” (Bakhtin, 2017, p. 30), revelando como a identidade se constrói na **relação de alteridade**, com o outro, conforme observamos na enunciação entre Maui e Moana. Dessa forma, ao interagir com o Maui, a protagonista posiciona-se perante os atos praticados por Maui, bem como demonstra a compreensão de si mesma e do papel que desempenha no mundo. Ao enunciar que “a gente só está aqui porque você queria o coração, foi lá e pegou” (Moana, 2017), Moana revela conhecimento e clareza sobre a história, expõe as consequências das atitudes de Maui. Consequentemente, o enunciado revela que a responsabilidade que foi atribuída a Moana resulta de uma ação da figura masculina em relação ao feminino. Ao responsabilizá-lo, Moana demonstra a posição de sujeito consciente e crítico, revelando uma maturidade em sua percepção das consequências dos atos praticados.

Além disso, ao confrontar Maui, Moana fortalece sua própria noção de justiça, responsabilidade e liderança. Logo, a *linguagem*, manifesta na interação, revela que a protagonista está constituindo sua identidade, passando de filha do chefe, que segue as regras da comunidade, para uma adolescente que deixa o espaço familiar para cumprir uma tarefa que culmina com o embate com um semideus, responsabilizando-o pelas ações que praticou. Ao responsabilizar Maui pelas ações, Moana afirma autonomia e identidade, transformando-se na heroína que não apenas cumpre seu destino, mas que também exige responsabilidade dos outros. Desse modo, na relação de alteridade entre a protagonista e o semideus, o interlocutor de *Moana: um mar de aventuras* (2017) observa a figura feminina ser a protagonista da produção, acompanha o comprometimento e o empenho que ela tem com a tarefa que recebeu.

Conforme Bakhtin (2017, p. 26), não “pode haver enunciado isolado”, por isso, quando Maui afirma que não iria “ficar correndo risco” (Moana, 2017) para Moana “provar ser quem é” (Moana, 2017), trata-se da manifestação da compreensão de que a jornada da protagonista também é um meio de afirmação, de confirmação, da identidade. Assim, o enunciado “provar ser quem é” (Moana, 2017) mantém **relação dialógica** com “Eu sou Moana” (Moana, 2017). Desse modo, a dor por não ter conseguido, na primeira tentativa, restaurar o coração da deusa e o sofrimento causado pela enunciação de Maui, afirmando que o mar errou em escolhê-la, faz com que, apesar de a protagonista confrontar o semideus, duvidar do potencial, da competência, bem como desperta a vontade de desistir da jornada de restauração do coração da deusa Te Fiti. Logo, a personagem interage com o mar, questionando (Quadro 10):

Quadro 10 – A interação com o oceano

Recorte 5: A interação com o oceano.	1'18'00	Interação de Moana com o oceano.	Moana: “Por que quis que eu passasse por isso? Eu não sou a escolha perfeita. Você tem que escolher outro alguém. Escolha outro alguém, vai.” (Moana, 2017)
--------------------------------------	---------	----------------------------------	---

Fonte: elaborado pela autora a partir de enunciações presentes na produção cinematográfica de *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Após a declaração de Moana, o Mar recebe o coração de Te Fiti e o leva para o fundo, representando um momento crítico na jornada de Moana, fazendo refletir sobre questões fundamentais: a busca por autoconhecimento, a competência para a missão, e o desprezo que o semideus Maui demonstra em relação à sua capacidade. Nessa linha, Moana, que vive “em um mundo de palavras do outro” (Bakhtin, 2017, p. 38), compreende as expectativas geradas em relação ao cumprimento da tarefa de restaurar o coração de Te Fiti e a opinião e o juízo de valor do outro, *in casu*, de Maui, que influencia e poderia definir as ações da protagonista. A tonalidade da enunciação “Eu não sou a escolha perfeita” (Moana, 2017) revela a tristeza e o desânimo, bem como expõe o conflito vivenciado por Moana, pois sente que as expectativas em relação a ela foram rompidas. Moana, na enunciação, deixa implícita a perspectiva de que outra pessoa seria mais competente para realizar a missão e restaurar o coração de Te Fiti, e não falharia.

Salientamos que Moana sente que falhou na missão e em atender às expectativas de Tala, a qual sempre acreditou no poder, na competência, por isso as escolhas enunciativas: “não sou a escolha perfeita” (Moana, 2017). Nesse sentido, enunciar que não é ‘perfeita’ marca a autocrítica da protagonista em relação ao momento, bem como aciona dialogicamente o enunciado de Maui: “ele errou” (Moana, 2017). Entretanto, momentaneamente, ela esquece de todos os desafios e as conquistas realizadas. Assim, marcada pela dor e sofrimento, Moana demonstra precisar de auxílio, logo, Tala surge, inicialmente no mar, como arraia, para, na sequência, materializar-se na figura da avó, o que permite interagir com Moana, fazendo-a compreender quem é. Ou seja, a dúvida colabora para o processo de construção de identidade, possibilita o reencontro com a avó, que a questiona e a faz refletir sobre o seu potencial e capacidade para liderar (Quadro 11).

Quadro 11 – A interação entre Moana e Tala sobre a missão que recebeu

Recorte 6: A interação de	1'19'10 ao	Interação entre Moana e Tala.	Moana: “Eu tentei vovó, eu não consegui.” (Moana, 2017)
---------------------------	------------	-------------------------------	---

Moana com a avó sobre a missão que recebeu.	1'19'57		<p>Tala: “Você não falhou. Você não deveria ter uma responsabilidade dessas. Se você quiser voltar para casa eu irei com você.” (Moana, 2017)</p> <p>Tala: “Por que está hesitando?” (Moana, 2017) Moana: “Eu não sei.” (Moana, 2017)</p> <p>[1:20:00 ao 1'20'54. Tala começa a cantar]</p> <p>Tala: “Você foi sempre um orgulho Tão forte e especial Que ama o mar e o seu povo De um jeito tão especial O mundo parece injusto E a história vai te marcar Mas essas marcas revelam o teu lugar Encontros vão te moldando aos poucos te transformando E nada no mundo cala a voz que diz num encanto e pergunta baixinho Moana quem é você? Moana tente você vai se encontrar.” (Moana, 2017)</p> <p>1'20'55 Moana: “quem eu sou?” (Moana, 2017)</p> <p>[1'20'57 ao 1'22'21. Moana canta] “Eu sou a filha de uma ilha E o mar chama por mim de longe E o meu povo eu devo conduzir Com o passado eu aprendi Esse legado mora aqui me invade Tanta coisa eu tive que enfrentar Encarei meus medos E o que eu tinha mesmo que aprender na verdade O que sou, esse instinto, essa voz já faz parte do que me atrai nessa minha vontade Com você junto a mim posso ir bem mais longe Eu me encontrei Agora eu sei Eu sou Moana.” (Moana, 2017)</p>
---	---------	--	---

Fonte: elaborado pela autora a partir de enunciações presentes na produção cinematográfica de *Moana: um mar de aventuras* (2017)

Apesar de haver uma breve hesitação, um momento em que pensa sobre desistir, Moana interage com a avó. Nessa perspectiva, o “sentido é potencialmente infinito, mas só pode atualizar-se em contato com outro sentido” (Bakhtin, 2017, p. 41), por isso a enunciação da protagonista “eu não consegui” (Moana, 2017) é **compreendida responsivamente** pela avó, que destaca as características positivas de Moana, fazendo-a repensar: “orgulho” (Moana, 2017), “forte” (Moana, 2017), “especial” (Moana, 2017), “que ama o mar e o povo” (Moana, 2017), “as marcas revelam o lugar” (Moana, 2017), e os “encontros transformando” (Moana, 2017).

Desse modo, Moana relembra a história do povo, reconecta-se com a ancestralidade, pondera sobre os desejos e as conquistas, retomando a confiança, compreendendo que as dificuldades enfrentadas, unidas à história do povo, possibilitaram construir quem ela é: Moana, uma mulher determinada, forte, que une a liderança e o conhecimento, para salvar aqueles que ama, ou seja, o povo que lidera e cuida, conforme o pedido do pai. Porém, trata-se de um caminho traçado conforme sua descoberta e não de acordo com as leis criadas pelos chefes ancestrais.

Ressaltamos que a protagonista conversa com Tala, que instiga a neta a responder à questão sobre quem ela é: “Moana, quem é você?” (Moana, 2017). Logo, “eu sou Moana” (Moana, 2017), respondendo compreensivamente o questionamento, ressoando a independência, a autonomia, a coragem de Moana para enfrentar os desafios (os piratas, aprender a navegar, encontrar Maui, entrar e sair do reino de Tomatoa), tornando-a uma mulher capaz de lutar e buscar o que almeja. Nessa perspectiva, sabendo quem é, canta: “eu sou filha de uma ilha, e o meu povo devo conduzir, [...] o que sou [...] Eu sou Moana” (Moana, 2017).

Na **relação dialógica** com a avó, Moana enuncia, com tonalidade confiante, forte, estabelecendo-se como sujeito integrante da sociedade: “eu sou Moana” (Moana, 2017). Ainda, ela compreende os desafios lançados pela avó: saber quem é e salvar o mundo. Desse modo, a construção “eu sou Moana” (Moana, 2017) responde à enunciação de Tala “Moana quem é você? Moana tente você vai se encontrar” (Moana, 2017). É na relação dialógica com o pai e com a avó que Moana pode delimitar a identidade: chefe do povo, aquela que restaura o coração de Te Fiti, navegadora. Quando Moana, na **relação dialógica e de alteridade**, enuncia “eu sou Moana” (Moana, 2017), há a instituição do sujeito: Moana; mulher; chefe da tribo; navegadora; aquela que detém o poder de restituir o coração de uma deusa e salvar o mundo. Em outras palavras, é na relação dialógica de concordância com Tala que Moana institui sua identidade, visto que ela aciona a enunciação da avó, respondendo-a “Eu sou Moana” (Moana, 2017), o que é ilustrado no Quadro 12.

Quadro 12 – A enunciação de Moana afirmando sua identidade

Recorte 7: A enunciação de Moana afirmando a identidade.	1’22’40 ao 1’22’55	Interação de Moana após conversar com Tala.	Moana: “Eu sou Moana, de Moto Nui, vou embarcar no meu barco, cruzar o oceano, e restaurar o coração de Te Fiti.” (Moana, 2017)
--	--------------------------	---	---

Fonte: elaborado pela autora a partir de enunciações presentes na produção cinematográfica *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Ser Moana é ser uma mulher forte, determinada, filha da ilha de Moto Nui, que conhece o passado da comunidade e compreende a função que precisa exercer. Logo, ao enunciar “Eu sou Moana” (Moana, 2017), a protagonista institui-se como sujeito social, ou seja, como Moana, aquela que compreende a história do povo navegador, o desejo de aventurar-se, de seguir o desejo de conhecer o novo, a independência, a autonomia e o poder para cumprir a missão de restaurar o coração da deusa Te Fiti, por isso enuncia: “vou embarcar no meu barco, cruzar o oceano, e restaurar o coração de Te Fiti” (Moana, 2017).

A escolha verbal ‘vou’ opõe-se dialogicamente à enunciação de Maui “ele errou” (Moana, 2017), representa uma ruptura com a figura masculina, pois Moana decide que sozinha é competente para restaurar o coração de Te Fiti, ou seja, não necessita de Maui para reparar o dano causado pela ação de retirar o coração da deusa. A escolha verbal simboliza a autonomia, a independência, o empoderamento feminino, que não mais aguarda a figura masculina demonstrar ajuda, apoio, suporte, para realizar algo, pois o feminino tem o poder de superar as adversidades, obtendo êxito nas ações desempenhadas. Nesse sentido, Moana distancia-se dos arquétipos femininos dos contos tradicionais, como *Cinderela*, *Rapunzel*, que necessitam do elemento masculino para alterar a vida ou contexto no qual estão inseridas. Logo, o poder feminino é marcado pela capacidade de Moana em planejar e em executar sozinha a tarefa de restauração do coração da deusa, demonstrando autossuficiência, determinação, competência para resolver conflitos e reparar danos deixados por outros.

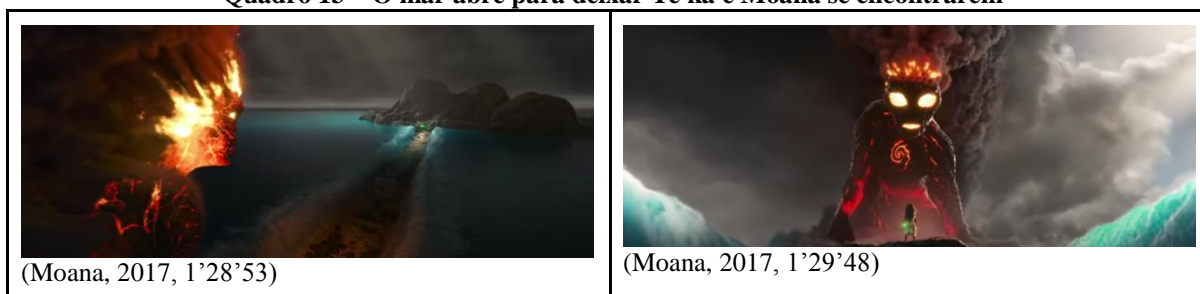
Nesse sentido, a enunciação “cruzar o oceano, e restaurar o coração de Te Fi Fiti” (Moana, 2017) manifesta sentido relacionado à afirmação do empoderamento feminino. Ao dizer que fará uma viagem pelo oceano sozinha, sem esperar o auxílio de Maui, ou seja, da figura masculina, Moana reafirma o poder e a autossuficiência do feminino, o qual é capaz de atingir os objetivos a que se propõe. Ademais, Moana compreende que a ancestralidade dela está ligada à navegação, uma vez que os integrantes de Moto Nui foram navegadores e, aliando o passado com os conhecimentos sobre navegação que aprendeu com Maui, a protagonista pode “cruzar o oceano” (Moana, 2017) para “restaurar o coração” (Moana, 2017) de Te Fiti, simboliza devolver o poder de criação de Te Fiti, inclusive a possibilidade de a deusa conceder aos humanos as condições ao meio ambiente que permite a subsistência da população, pois sem Te Fiti a natureza estava morrendo.

Ressaltamos que Moana, a filha do chefe que sentia curiosidade pelo mar, limitada pelo poder de controle que o pai exercia, torna-se mulher independente, determinada, autossuficiente. A compreensão do processo de transformação é verificada pela análise de uma sequência enunciativa, que passa do apenas desejo de conhecer o mar, pela dúvida em

saber quem é e resulta na afirmação do nome e da decisão de restaurar o coração de Te Fiti, conforme notamos nas seguintes enunciações: “mas eu quero ir no mar” (Moana, 2017), “um dia eu vou saber quem sou” (Moana, 2017), “eu sou Moana” (Moana, 2017), “vou embarcar no meu barco, cruzar o oceano e restaurar o coração de Te Fiti” (Moana, 2017).

Desse modo, após cruzar o mar, Moana encontra Te Ká e segue ao encontro de Te Fiti. No momento em que a protagonista tenta fugir de Te Ká, Maui reaparece para auxiliá-la, assim como o mar também ajudou e protegeu Moana. Ao chegar à ilha de Te Fiti, Moana não a encontra, mas compreende que Te Ká, um monstro que não podia ter contato com a água, era Te Fiti. Ressaltamos que, para realizar a missão de devolver o coração da deusa, Moana precisava aproximar-se de Te Ká e, dessa forma, pela segunda vez, o mar abriu-se para deixar passar a deusa e Moana (Quadro 13).

Quadro 13 – O mar abre para deixar Te ka e Moana se encontrarem



Fonte: *Moana: um mar de aventuras*, 2017.

Enquanto caminha ao encontro da deusa, Moana enuncia por meio de uma canção: “te encontrei, atendi teu chamado; teu nome eu sei, pois o teu coração foi roubado; mas isso é passado” (Moana, 2017). A enunciação é carregada de sentido, pois Moana manifesta compreensão em relação à dor sentida por Te Fiti, uma vez que, sem o coração, a deusa perdeu algo fundamental. Desse modo, ter “o coração roubado” (Moana, 2017) é vivenciar um ato que machucou, um ato de violência (tirar) que o masculino (Maui) praticou contra o feminino (Te Fiti). Ou seja, ele retirou parte importante do ser, isto é, a identidade, pois, sem o coração, Te Fiti não possuía mais vida, não conseguia criar a vida, por isso a dor, o sofrimento, que culmina com a transformação em um monstro.

Te Ká simbolicamente é resultado da dor, da raiva por ter perdido aquilo que era essencial para a constituição do ser. Quando Moana enuncia “isso é passado” (Moana, 2017), a protagonista demonstra compreensão e empatia por Te Fiti, uma deusa machucada, ferida, vítima da crueldade do outro. Nesse sentido, o enunciado e a proximidade de Moana para

restaurar o coração simboliza o desejo de restaurar o amor, a felicidade, em suma, a vida. Desse modo, Moana cumpre a missão e restaura o coração de Te Fiti (Quadro 14).

Quadro 14 – Moana restaura o coração de Te Fiti



(Moana, 2017, 1'30'09)

Fonte: *Moana: um mar de aventuras*, 2017.

A captura de imagem projeta o momento em que Moana devolve o coração de Te Fiti. Observamos que Moana, mulher, mortal, que possui um nome simbolicamente ligado ao divino, é quem restaura o coração de uma deusa, mulher que foi violentada pela figura masculina. No momento em que o coração de Te Fiti retorna ao seu lugar de origem, a vida, a luz renasce, pois a deusa é aquela que provê vida ao mundo.

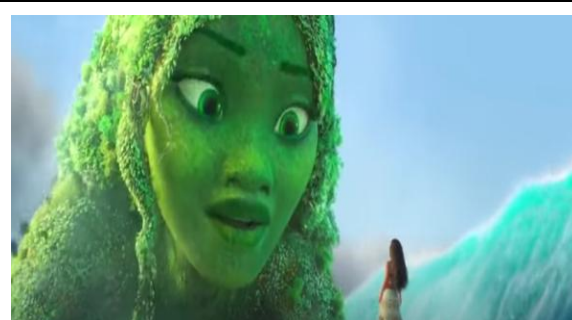
Conforme exposto, o coração de Te Fiti foi roubado por um semideus, ou seja, uma figura masculina que destrói a vida de uma deusa, figura feminina. Em outras palavras, o masculino destruiu a vida do feminino, simbolicamente há um ato de violência, porquanto o feminino teve seu corpo violentado, o coração, a vida, foi roubado.

De acordo com a lenda, Maui deveria reparar o dano, isto é, restaurar o coração de Te Fiti. Todavia, é uma mulher, mortal, que devolve a vida, o coração, o poder, para a deusa. Dessa forma, é Moana que, compreendendo a dor de Te Fiti, conforta-a e devolve o poder à deusa, por isso enuncia “é passado” (Moana, 2017). A restauração do coração de uma deusa ocorre pelas mãos de uma mulher, humana, que, compreendendo as dores da deusa, acalma seu coração e lhe devolve a vida, o poder de criar (Quadro 15).

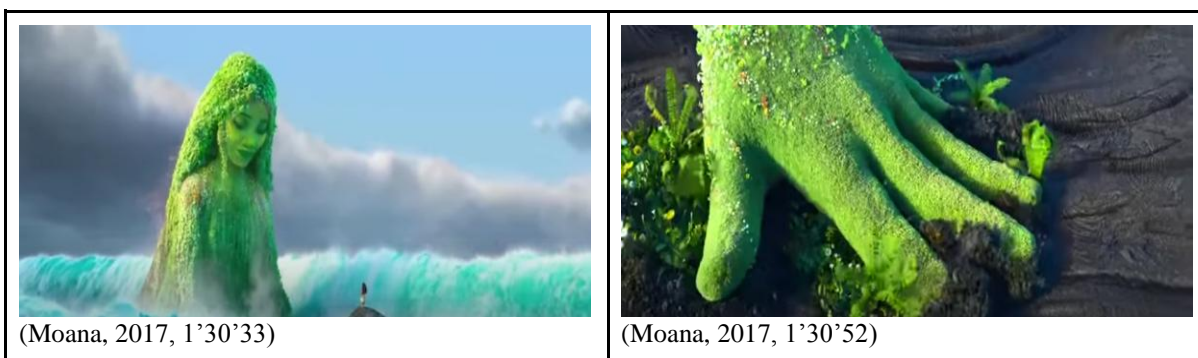
Quadro 15 – O desaparecimento do monstro Te Ká, ressurgindo a deusa Te Fiti e o poder criar a vida



(Moana, 2017, 1'30'22)



(Moana, 2017, 1'30'25)



Fonte: *Moana: um mar de aventuras*, 2017.

Apesar de nosso objeto principal de estudo ser a materialidade linguística, consideramos fundamental apresentar capturas de imagens (linguagem não verbal) da produção cinematográfica, visto que a **expressão** facial e o modo como os corpos são apresentados nas imagens geram sentido e colaboram para a compreensão da enunciativa. Dessa forma, observamos que a linguagem não verbal, inicialmente representada pela expressão facial de tristeza de Te Fiti, altera-se para a de serenidade e, portanto, calma. Com a retomada do controle, representado pelo coração, ela pode também espalhar a vida ao redor do espaço. Assim, as imagens de encontro da deusa Te Fiti e de Moana marcam a junção do feminino, o qual renasce, pois a deusa tem o poder de restaurar o dom da vida e Moana afirma sua identidade: mulher, competente, capaz, determinada (Quadro 16).

Quadro 16 – O encontro/ a proximidade do feminino deusa Te Fiti e a mortal Moana



Fonte: *Moana: um mar de aventuras*, 2017.

O encontro marca a união de duas mulheres, uma mortal e uma deusa. Ambas precisavam resolver questões relacionadas à vida, ou seja, estavam em processo de curar as marcas deixadas pela figura masculina que destruiu a vida, no caso da deusa, e, Moana, delimitar sua identidade. Além disso, há o reencontro de Maui e de Te Fiti. Nesse sentido, impulsionado por Moana, o semideus, que destruiu o coração da deusa, pede perdão a ela, que

devolve o anzol mágico a Maui. Isso possibilita que ele acompanhe Moana durante as navegações que ela realiza, inclusive com seu povo, visto que a comunidade governada por Moana é uma sociedade também de navegadores, que explora outros espaços.

É por isso que a construção cinematográfica inicia com Moana ainda criança e apresenta o gosto que ela possui pelo mar, desejo de conhecê-lo que permite encontrar e restaurar o coração de Te Fiti. A missão desempenhada pela protagonista foi marcada por desafios, pela ruptura com o pai, uma vez que precisou desobedecer à regra e deixar o espaço da ilha, considerado seguro, pela afirmação da missão, encontrar e levar Maui para restaurar o coração da deusa e, em especial, pela afirmação do potencial de, sozinha, conseguir cruzar o oceano para devolver o coração da deusa. Nessa perspectiva, social e culturalmente, a vida de Moana foi planejada para que ela fosse sucessora no cargo, para que seguisse as regras da tribo e as orientações do pai, negando a curiosidade e os desejos. Entretanto, a protagonista rompe com os paradigmas e, na **relação de alteridade e compreensão responsiva**, especialmente com a avó, redefine o seu futuro.

Enfatizamos que a identidade do sujeito é construída por meio da *linguagem*, a qual mantém **relações dialógicas, de alteridade, de compreensão responsiva** com outras enunciações, por isso defendemos a tese de que a noção de *linguagem* e suas inter-relações possibilitam construir um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme *Moana: um mar de aventuras* (2017), uma vez que o sujeito estabelece a identidade por meio da linguagem. Nessa linha, verificamos que as enunciações de Moana com o pai, com a avó, com Maui, são estabelecidas em uma **relação dialógica** de discordância, de concordância com outras enunciações. Desse modo, estabelece-se a sua identidade: delimitada pela oposição às orientações do pai (permanecer na ilha), reflexão em relação às informações apresentadas pela avó, confrontando a enunciação do semideus.

Simone de Beauvoir, na obra *El segundo sexo*, destaca que o feminino é moldado por normas, pelas práticas culturais, pelo contexto, que propõe tratamento, desde a infância, diferenciado para homens e mulheres. Isto é, a identidade feminina não é fixa, mas um processo construído social e culturalmente, logo, “no se nace mujer: se llega a serlo” (Beauvoir, 2016, p. 207). Assim, o feminino de Moana tentou ser estabelecido pela figura paterna, mas, instigada pela avó, Moana consegue compreender o contexto em que vive, sanar as dúvidas que possui e, conseqüentemente, delimitar sua identidade.

Desse modo, a jornada empreendida por Moana revela a jornada de construção da identidade e também de empoderamento do feminino, porquanto confronta o papel de chefe que permanece na ilha, enfrentando pressões que tentam limitar os sonhos, os desejos. O

feminino de Moana tornou-se feminino no momento em que compreende sua função, ou seja, ser chefe, governar a comunidade de navegadores, que explora o espaço em busca de melhor qualidade, por isso enuncia “eu sou Moana” (Moana, 2017), não a filha do chefe, não a menina, mas sim a mulher Moana.

Tornar-se Moana exigiu ruptura com as estipulações sociais, aprender a confiar, seguir a intuição, experimentar o novo, ter autoconfiança, logo, transforma-se na mulher líder, autônoma, independente, capaz de encontrar a deusa para restaurar-lhe a vida, pois, conhecendo-se, é capaz de auxiliar o outro, *in casu*, Te Fiti. Assim, Moana “no se nace mujer: se llega a serlo” (Beauvoir, 2016, p. 207) através das rupturas realizadas, das vivências construídas, das dificuldades que enfrenta, mostrando que a mulher pode viver intensamente os desafios, comprovando a competência, o saber, para enfrentar os problemas que a vida apresenta.

Desse modo, o empoderamento feminino de Moana se distancia da figura frágil, delicada e indefesa, que necessita do masculino para ser salva ou protegida, como ocorre em Cinderela, a qual “nada faz para mudar seu destino, apenas esperou passivamente que algum poder mágico a salvasse da situação de penúria” (Mendes, 2000, p.45). A protagonista da Literatura projeta um arquétipo²⁴ no inconsciente coletivo, que, na produção cinematográfica *Moana: um mar de aventuras* (2017), é rompido, uma vez que a protagonista determina seu destino, não espera que Maui restaure o coração de Te Fiti, mas realiza tal missão por saber que é capaz de traçar e conquistar aquilo que deseja.

Ressaltamos que Moana, como protagonista, representa um novo arquétipo feminino, que rompe com os estereótipos físicos e psicológicos convencionais, afirmando a capacidade da mulher de resolver problemas e de exercer liderança com competência e determinação. Em outras palavras, a produção cinematográfica apresenta Moana, uma figura feminina, que, mesmo distante da família e da proteção do lar, enfrenta os desafios, lida com as adversidades, bem como não necessita de uma figura masculina, ou seja, do príncipe para protegê-la ou cuidá-la.

Assim, observamos que a *linguagem* e suas inter-relações possibilitaram construir um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme *Moana: um mar de aventuras* (2017), uma vez que o sujeito se constitui por meio da *linguagem*. Nesse sentido, a análise permite compreender que o interlocutor da produção cinematográfica acompanha a jornada de transformação da menina Moana, adolescente, que

²⁴ “Arquétipo é uma forma de pensamento ou de comportamento, um símbolo das experiências humanas básicas, que são as mesmas para qualquer indivíduo, em qualquer época e qualquer lugar” (Mendes, 2000, p. 35).

embarca em uma missão atribuída pelo mar enquanto busca respostas para suas inquietações pessoais, ou seja, saber quem é, para a mulher Moana, empoderada, heroína, forte, determinada, reforçando a imagem de que a figura feminina é protagonista de sua própria história. Portanto, na relação dialógica, de alteridade, de compreensão responsiva, verificamos que Moana constitui-se como sujeito detentor do poder de controlar sua vida e definir seu caminho.

6 ÚLTIMAS PALAVRAS: (RE)DESCOBRINDO QUEM SOMOS

“Eu me encontrei
Agora eu sei
Eu sou Moana.”
(Moana, 2017)

Ao chegarmos às *Últimas palavras: (re)descobrimo quem somos*, notamos que percorremos uma longa viagem pelo mar da *linguagem* e, durante o trajeto, constatamos que as enunciações tecem a constituição do sujeito e de sua posição social. Nesse sentido, a pesquisa teve por objetivo principal construir, a partir do conceito de *linguagem* proposto por Bakhtin, um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme de animação da Disney, intitulado *Moana: um mar de aventuras* (2017).

Para que o objetivo fosse atingido, começamos nossa navegação refletindo sobre a noção de *linguagem* e, no segundo capítulo, realizamos a revisão bibliográfica de seis textos de Bakhtin, presentes no Adendo da obra *Estética da criação verbal* (2011): *Os gêneros do discurso; O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas; Reformulação do livro sobre Dostoiévski; A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista Novi Mir); Fragmentos dos 1970–1971; Por uma metodologia das ciências humanas*.

Desse modo, observamos que a *linguagem* possibilita a interação, pois “os campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem” (Bakhtin, 2016, p. 11), bem como o “emprego da língua efetua-se em forma de enunciados” (Bakhtin, 2016, p. 11). Logo, a enunciação é a *linguagem*, que manifesta posicionamento do sujeito a partir das relações com o outro. Assim, quando abordamos questões envolvendo a noção de *linguagem*, cumprimos o primeiro objetivo da tese, qual seja: refletir, a partir da revisão bibliográfica dos postulados teóricos de Bakhtin pós década de 50, sobre o conceito de *linguagem*.

Ao estudar a *linguagem*, pelo viés de Bakhtin, acionamos noções intrínsecas à *linguagem*, como: entonação, relações dialógicas, compreensão responsiva, alteridade, uma vez que todo enunciado é expresso por uma tonalidade; corresponde a uma resposta à enunciação anterior; é constituído na relação com outro e estabelece determinadas relações de sentido. Quando refletimos sobre a noção central dos estudos bakhtinianos, identificamos e conceituamos noções ligadas à *linguagem*, desse modo, cumprimos com o segundo e com o terceiro objetivos da tese: identificar, a partir dos textos de autoria de Bakhtin publicados após 1950, conceitos decorrentes da noção de *linguagem* e definir noções subjacentes ao conceito de *linguagem*.

O ponto importante na construção do trabalho era construir um percurso metodológico de estudo enunciativo que permitisse analisar a construção da identidade de Moana, verificando: 1) como ocorriam as relações dialógicas nos enunciados de Moana; 2) como Moana compreendia responsivamente outros enunciados; 3) de que modo Moana constitui sua identidade a partir das relações de alteridade; 4) como a entonação de enunciados da protagonista manifestavam sentimentos, desejos. Dessa forma, a partir do estudo sobre *linguagem* e as noções subjacentes, traçamos, na seção 4.3 *O percurso metodológico de navegação*, o caminho metodológico que realizamos na análise.

Nessa perspectiva, cumprimos com o último objetivo do trabalho, pois compreendemos que o nome Moana se liga tanto à figura do mar quanto à do divino, por isso o oceano escolheu a protagonista como aquela heroína que cumpriria a missão de restaurar o coração de Te Fiti. Observamos que Moana sente atração, curiosidade pelo mar, ou seja, desejava saber o que havia para além do horizonte, explorar o espaço depois das linhas dos recifes. Dessa forma, Moana manteve com Tui Waialiki uma relação dialógica que ressoava tensão e oposição, pois a protagonista desejava ir ao mar e Tui Waialiki tolhia tal vontade.

Já com Tala, Moana manteve uma relação dialógica que manifestou concordância, uma vez que acompanhou a protagonista durante a viagem, contou-lhe histórias, questionou sobre os desejos e vontades, conectou Moana com a história do povo, possibilitando que ela se construísse como sujeito independente, empoderada. Logo, Tala, a figura feminina mais velha da comunidade que representava a sabedoria, também contribuiu para a construção da identidade da protagonista.

Percebemos que Moana iniciou a jornada como adolescente e a finalizou como mulher, líder, empoderada, uma vez que enfrentou desafios, adquiriu novos saberes, superou dificuldades, demonstrou compreensão, habilidade, para lidar com os diferentes situações. Consequentemente, ao afirmar “eu sou Moana” (Moana, 2017) “vou embarcar no meu barco, cruzar o oceano e restaurar o coração de Te Fiti” (Moana, 2017), a protagonista expressa a posição sujeito, instalando-se socialmente pela *linguagem*. Dito de outro modo, a enunciação é a confirmação do nome dela, do ser, e das ações que pode empreender, pois conhece o potencial, a competência, bem como é capaz de delimitar seu futuro de modo independente.

Assim, o percurso metodológico de análise verificou a construção da identidade de Moana, revelando também que a produção cinematográfica apresenta uma nova projeção de protagonista. Ou seja, o arquétipo, que é definido como “uma forma de pensamento ou de comportamento, um símbolo das experiências humanas básicas” (Mendes, 2000, p. 35), construído nas narrativas tradicionais, projetava a perspectiva de que a mulher deveria ser

“linda, dócil, obediente e infinitamente bondosa” (Mendes, 2000, p. 130), contudo, em *Moana: um mar de aventuras* (2017), a protagonista rompe com esse imaginário, visto que Moana é uma mulher determinada, que cruzou o oceano e restaurou o coração da deusa Te Fiti. Ainda, não há casamento, como nos contos tradicionais, para que Moana seja feliz; não há um príncipe que a salve ou esclareça as dúvidas. Existe uma protagonista repleta de incertezas que busca, pela interação com outro, resposta, e traça seu destino, tornando-se uma mulher determinada, independente, empoderada.

Nesse sentido, lembramos que o contexto de estreia de *Moana: um mar de aventura* (2017) foi permeado por acontecimentos importantes que marcaram a história do Brasil e do mundo, como: nos Estados Unidos da América (EUA), o primeiro dia de Donald Trump, na presidência do país, foi marcado por manifestações para reforçar os direitos das mulheres nos EUA²⁵; a atriz Rose McGown também acusou um produtor de Hollywood de estupro e de assédio²⁶; no Brasil, o número de homicídios de mulheres aumentou em 6,5% em relação a 2016, de acordo com o site de notícias *O Globo*.

Dessa forma, questões envolvendo o feminino estavam presentes no contexto social e, em *Moana: um mar de aventuras* (2017), há destaque para o empoderamento da mulher. A produção cinematográfica possibilita ao interlocutor, públicos infantil e adulto, conhecer um novo arquétipo de protagonista, a qual é decidida, independente, empoderada, capaz de definir seu destino, alinhando-se às questões sociais contemporâneas e distanciando-se das figuras femininas passivas que precisam do outro; geralmente, a figura masculina, para proporcionar uma vida diferente ou retirar-lhes das situações de humilhação. Ademais, o interlocutor de *Moana: um mar de aventura* (2017), provavelmente, esperava que a figura feminina fosse a protagonista de sua vida, bem como rompesse com os padrões de submissão, de um papel secundário na construção da vida, assim como ocorre no contexto atual.

Em outras palavras, observamos mudanças no papel que a protagonista desempenha tanto na vida quanto na sociedade, no qual a Walt Disney apresenta produções que rompem com o modelo estético e patriarcal dos filmes: *Cinderela* (1950); *A Bela e a Fera* (2017). Conforme Belén Urbaneja, diretora de Cidadania Corporativa e Gestão de Marca para a América Latina da The Walt Disney Company,

[h]oje nossas protagonistas mulheres são decididas, são mulheres autônomas, são mulheres que buscam e perseguem sonhos, que não esperam que ninguém as salve. Mas é claro que elas têm relacionamentos, se apaixonam e coisas acontecem com

²⁵ Informação disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/manifestacoes-defendem-os-direitos-das-mulheres-em-diversos-paises.ghtml>. Acesso em: 10 jun. 2022.

²⁶ Informação disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-41601385>. Acesso em: 20 jun. 2022.

elas, como com todo mundo (UOL. Disney quer mudar papel das mulheres em suas produções)²⁷.

Apesar de o filme ter as crianças como público central, o enredo e a temática destacam o poder feminino, bem como permite ao interlocutor relacionar a produção cinematográfica com situações reais, como, por exemplo, mulheres chefes de família, mulheres que exercem funções públicas, que não dependem financeiramente dos homens, que não são submissas. Dessa forma, ao apresentar uma protagonista como Moana, que demonstra determinação, autonomia, coragem, independência, a Walt Disney responde às demandas sociais, bem como ao público, que mudou ao longo do tempo. Assim, a produtora objetiva vender o produto, filme *Moana: um mar aventuras* (2017), ou seja, explora uma possibilidade de mercado.

Ainda, notamos também que a produção cinematográfica inova “nos vestuários, valorizando a diversidade étnica” (Machado & Zimmermann, 2022, p. 36), uma vez que Moana é uma mulher de cabelos escuros, cacheados e soltos; de pele morena; de olhos castanhos; que usa uma saia, distanciando-se, por exemplo, de Cinderela, uma princesa de pele clara, olhos azuis, cabelo loiro, liso, que utiliza vestido. Desse modo, apresentar a protagonista Moana é propor a representação da diversidade, da cultura polinésia, valorizando os traços típicos, respeitando a identidade e as características do povo. Dito de outro modo, há a inclusão de outra cultura, demonstrando valorização e respeito à cultura e à diversidade.

“*Eu sou Moana...*”: *a linguagem construindo a protagonista de Moana: um mar de aventuras* é um trabalho que defende que a noção de *linguagem* e suas inter-relações possibilitam construir um percurso metodológico para analisar a construção da identidade de Moana, protagonista do filme *Moana: um mar de aventuras* (2017). Nesse sentido, após a construção do trabalho, confirmamos a tese, pois, quando a protagonista enuncia “eu sou Moana” (Moana, 2017), há a instituição da mulher, chefe da comunidade, independente, determinada, empoderada. Dessa forma, o estabelecimento do sujeito ocorre ao longo da trajetória da personagem, a qual foi construída na relação dialógica, de alteridade, de compreensão responsiva, especialmente, com Tui Waialiki e com Tala, pois é na relação com o outro e por meio da *linguagem* que o sujeito se constitui e delimita seu posicionamento perante o espaço social.

Conforme Bakhtin (2015b, p. 52), todo “discurso está voltado para uma *resposta* e não pode evitar a *influência profunda do discurso responsivo antecipável*”. Nessa linha, Moana

²⁷ UOL. Disney quer mudar papel das mulheres em suas produções. Informação disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2019/10/19/disney-quer-mudar-papel-das-mulheres-em-suas-producoes.htm>. Acesso em: 13 jun. 2023.

utiliza a *linguagem* na constituição da sua identidade, respondendo às enunciações de outros, acionando outras construções para questionar, complementar, refutar, concordar. Ademais, como os gêneros discursivos são “correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (Bakhtin, 2016, p. 20), a protagonista de *Moana: um mar de aventuras* (2017) constrói, por meio da *linguagem*, um feminino atuante, participativo, crítico, e não mais passivo, submisso, reconstruindo arquétipos sociais e aliando-se às questões femininas atuais.

Ademais, com Bakhtin aprendemos que o sentido é dado pelo outro, nunca é um sentido apenas, tampouco um definitivo, logo, tecemos nossa análise, apresentando uma possibilidade de leitura do *corpus* de pesquisa documental, porém, é possível que outras interpretações sejam construídas, pois o sentido “sempre pode contatar com outro sentido para revelar os novos elementos” (Bakhtin, 2017, p. 41). Já com o percurso analítico inovamos no modo de verificar a instituição social do sujeito, visto que apresentamos uma metodologia até então não construída, o que auxilia na compreensão de como a *linguagem* constrói a identidade. Assim, colaboramos com os estudos da área da Linguística que explora as questões relacionadas à *linguagem*, ao sujeito, à construção de percurso metodológico de análise enunciativa.

Desse modo, o trabalho agora é “um elo na cadeia” (Bakhtin, 2017, p. 26) de enunciações e poderá ser acionado em outras análises, pois forneceu um caminho analítico, bem como, talvez, possa contribuir com o trabalho docente, pois traçamos um modo de observar a construção enunciativa e, conseqüentemente, observamos como o poder feminino é tecido na produção de *Moana: um mar de aventuras* (2017). Nesse sentido, a atuação profissional na docência da educação básica possibilita discutir, a partir de variados discursos, questões relacionadas ao feminino. Logo, o ambiente escolar também é um espaço para refletir sobre as produções cinematográficas, inclusive sobre *Moana: um mar de aventuras* (2017), debatendo acerca da *linguagem*, da construção da identidade, do feminino. Conforme Machado & Zimmermann (2022, p. 36),

o uso desses filmes seja problematizado na escola (e além da escola), não no sentido de banir seus usos, mas sim de instigar os educadores, os pais/as mães e toda a clientela escolar sobre a necessidade de romper com práticas de princesamento infantil e a necessidade do “desprincesar” a educação de meninas e mulheres, garantindo-lhes direitos fundamentais (como liberdade de escolha sobre modos de ser, vestir-se e comportar-se) em prol a uma verdadeira educação emancipatória.

Em outras palavras, as aulas de Língua Portuguesa, de Produção Textual, de Literatura, permitem observar como a *linguagem* pode construir um feminino empoderado ou submisso. Desse modo, podemos aliar o trabalho docente com o científico, de pesquisadora, propondo análises impulsionadas pelas produções cinematográficas, as quais verificam as enunciações, a construção de sentido projetada em discursos, por isso a importância do trabalho que realizamos.

Por fim, uma das possibilidades de continuar nosso estudo é reservada à adaptação e à aplicação do percurso metodológico ao ambiente escolar, em aulas de Língua Portuguesa, Literatura, Produção Textual, investigando como a teoria bakhtiniana pode contribuir para o aprimoramento das competências e habilidades relacionadas à compreensão e à interpretação.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch; VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Prefácio de Roman Jakobson; apresentação de Marina Yaguello; tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 16.ed. São Paulo: Hucitec, 2014a.
- BAKHTIN, Mikhail. *O freudismo: um esboço crítico*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2014b.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Equipe de tradução do russo: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015b.
- BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail; Duvakin, Viktor. *Mikhail Bakhtin em diálogo - Conversas de 1973 com Viktor Duvakin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. 2.ed.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARRACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (Org.); Beth Brait... [et al]. *Diálogos com Bakhtin*. 4. ed. Curitiba. Editora UFPR, 2007. p. 21-38.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2.ed. 2.reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p.1-9.
- BBC. *Quem são as atrizes que acusam Harvey Weinstein de assédio - e até estupro*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-41601385>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. 13ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debolsillo, 2016. Traducción de: Juan García Puente.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. p.191-200.

BEZERRA, Paulo. Bakhtin: remate final. In: BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas de edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017, (1ª edição), p. 81 - 96.

BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. In: FARRACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (Org.). Beth Brait... [et al]. *Diálogos com Bakhtin*. 4. ed. Curitiba. Editora UFPR, 2007. p. 61-80.

BRAIT, Beth. As Vozes Bakhtinianas e o Diálogo Inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2.ed. 2.reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p.11-27.

BRAIT; Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed; 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. Introdução à análise do discurso. 3ª ed. rev. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012. Disponível em: <https://issuu.com/editoraunicamp/docs/introducao_analise_do_discurso-20>. Acesso em 16 de janeiro de 2024.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 11ª edição. Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul. 2010.

CASTRO, Gilberto de. *Discurso citado e memória: ensaio bakhtiniano sobre Infância e São Bernardo*. Chapecó-SC: Argos, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Jean Chevalier, Alain Gheerbrant com a colaboração de André Barbault... [et.al]. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. 27ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COLLING, Ana. A construção Histórica do Feminino e do Masculino. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues (Org.). *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 13-38. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=W2NjdZYNTqIC&pg=PA13&lpg=PA13&dq=ana+colling+g%C3%AAnero+e+cultura&source=bl&ots=BZxRq5-DOQ&sig=hcJamGdvNoiB5s1Dt1kmbbXhZT0&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwjynqvXnMrQAhUJhpAKHfD7AhsQ6AEIGzAA#v=onepage&q=ana%20colling%20g%C3%AAnero%20e%20cultura&f=false>>. Acesso em 17 de janeiro de 2024.

CRESCER. “*Moana: Um Mar de Aventuras*”: efeitos encantam, mas roteiro deixa a desejar. Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/Diversao/Filmes-e->

TV/noticia/2017/01/moana-um-mar-de-aventuras-efeitos-encantam-mas-roteiro-deixa-desejar.html. Acesso em: 29 jul. 2024.

DICIONÁRIO DOS NOMES PRÓPRIOS. *Significado do Nome Moana*. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/moana/>. Acesso em: 21 set. 2024.

DICIONÁRIO DOS NOMES PRÓPRIOS. *Significado do Nome Moisés*. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/moises/>. Acesso em: 21 set. 2024.

DISNEY. *6 Curiosidades sobre as canções de Moana: Um Mar de Aventuras*. Disponível em: <https://www.disney.com.br/novidades/6-curiosidades-sobre-as-cancoes-de-moana-um-mar-de-aventuras>. Acesso: 02 set. 2024.

DISNEY. *Lendas e histórias que inspiraram Moana, animação disponível no Disney+*. Disponível em: <https://www.disney.com.br/novidades/lendas-e-historias-que-inspiraram-moana-animacao-disponivel-no-disney-plus#:~:text=A%20hist%C3%B3ria%20foi%20inspirada%20em,uma%20ampla%20pesquisa%20de%20campo..> Acesso em: 28 jul. 2024.

ÊXODO 14:21. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/ex/14/21>>. Acesso em 1 junho 2024.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FARACO, Carlos Alberto. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: FARACO; Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Org.); Beth Brait... [et al.] *Diálogos com Bakhtin*. 4.ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. 97-108.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2. ed. 2. reimpr. São Paulo: Edusp, 2011. p. 29-36.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

G1. *Manifestações contra Trump defendem direitos das mulheres em diversos países*. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/manifestacoes-defendem-os-direitos-das-mulheres-em-diversos-paises.ghtml>. Acesso em: 10 jun. 2022.

G1. *Entenda como funciona e como fica a linha de sucessão do Reino Unido após a morte de Elizabeth II*. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/09/09/entenda-como-funciona-e-como-fica-a-linha-de-sucessao-do-reino-unido-apos-a-morte-de-elizabeth-ii.ghtml>. Acesso em: 21 set. 2024.

Israel Institute of Biblical Studies. *O verdadeiro significado de "Moisés"*. Disponível em: https://lp.israelbiblicalstudies.com/lp_iibs_biblical_hebrew_moses_name_coupon-pt.html?AffiliateWizID=298&SubAffiliateID=&utm_source=affiliates&utm_medium=Minarts&utm_campaign=Minarts. Acesso em: 21 set. 2024.

Jusbrasil. *Monarquia x República*. Disponível em:

<https://www.jusbrasil.com.br/artigos/monarquia-x-republica/377182507>. Acesso em: 21 set. 2024.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5 ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014, p. 151–166.

MENDES, Mariza B.T.. *Em busca dos contos perdidos. O significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MOANA: um mar de aventuras. Direção de John Musker, Ron Clements. Produção: Osnat Shurer. Estados Unidos da América: Walt Disney Animation Studios. 2017. DVD.

O GLOBO. *Arqueólogos comprovam histórias de navegação que inspiraram a animação 'Moana'; entenda*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/04/ciencia-comprova-a-narrativa-que-inspirou-a-animacao-moana-entenda.ghtml>, ou seja, o povo fez a denominada ‘longa pausa’ das navegações.

PERRAULT, Charles. *Contos da Mamãe Gansa*. Tradução de Contes de ma Mère l’Oye por Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2012.

PONZIO, Augusto. O símbolo e o encontro com o outro na obra de Bakhtin. In: BAKHTIN, Mikhail; Duvakin, Viktor. *Mikhail Bakhtin em diálogo - Conversas de 1973 com Viktor Duvakin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. 2.ed.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. Disponível em: <https://www.feevale.br/Comum/midias/0163c988-1f5d-496f-b118-a6e009a7a2f9/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>. Acesso: 15 de agosto de 2024.

SCHERMA, Camila Caracelli; OLIVEIRA, Eliziane Tamanho de; GUARDA, Gelvane Nicole; SANTOS, Gisele da Silva; PAULETTI, Jéssica; MOREIRA, Marina; PETRY, Oto João; THOMÉ, Tânia Mara Machado (Orgs.). *Por uma escuta responsiva: a lateralidade como ponto de partida*. São Paulo: Pedro & João Editores, 2018.

UOL. Disney quer mudar papel das mulheres em suas produções. Informação disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2019/10/19/disney-quer-mudar-papel-das-mulheres-em-suas-producoes.htm>. Acesso em 13 de junho de 2023.

VELASCO, Clara; CAESAR, Gabriela; REIS, Thiago. Cresce o nº de mulheres vítimas de homicídio no Brasil; dados de feminicídio são subnotificados. *O Globo*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/cresce-n-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-no-brasil-dados-de-feminicidio-sao-subnotificados.ghtml>>. Acesso em 19 de março de 2024.