

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

Rafael Rodrigues da Costa

A TV na web: percursos da reelaboração de gêneros audiovisuais na era da transmídia

Fortaleza – CE
2010

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

Rafael Rodrigues da Costa

A TV na web: percursos da reelaboração de gêneros audiovisuais na era da transmídia

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Linguística.

Linha de pesquisa: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização

Orientador: Prof. Dr. Júlio César Araújo

Fortaleza – CE
2010

“Liber, libertas.”

Ficha Catalográfica elaborada por:

Laninelvia Mesquita de Deus Peixoto – Bibliotecária – CRB-3/794

Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

lanededeus@ufc.br

C875 Costa, Rafael Rodrigues da
A TV na web [manuscrito]: percursos da reelaboração de gêneros audiovisuais na era da transmídia / por Rafael Rodrigues da Costa. – 2010.
173 f. : il. ; 30 cm.
Cópia de computador (printout(s)).
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2010.
Orientação: Prof. Dr. Júlio César Araújo.
Inclui bibliografia.

1-INTERNET – ASPECTOS SOCIAIS. 2-GÊNEROS NA COMUNICAÇÃO. 3-MÍDIA DIGITAL. 4-YOUTUBE (RECURSO ELETRÔNICO). 5-VÍDEOS NA INTERNET. I – Araújo, Júlio César, orientador. II - Universidade Federal do Ceará. Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística. III – Título.

Rafael Rodrigues da Costa

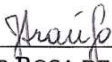
**A TV NA WEB: PERCURSOS DA REELABORAÇÃO DE GÊNEROS AUDIOVISUAIS
NA ERA DA TRANSMÍDIA**

Esta Dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Linguística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará. Linha de pesquisa: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização

Autorizo, para fins acadêmicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos, desde que sejam respeitadas as normas de citação.

Aprovada em 06/12/2010.


BANCA EXAMINADORA



PROF. DR. JÚLIO CÉSAR ROSA DE ARAÚJO (ORIENTADOR)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ



PROF. DR. ANTÔNIO LUCIANO PONTES (PRIMEIRO EXAMINADOR)
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ



PROF^ª. DRA. MARIA MARGARETE FERNANDES DE SOUSA (SEGUNDA EXAMINADORA)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

SUPLENTES

PROF. DR. NELSON BARROS DA COSTA (SUPLENTE INTERNO)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

PROF^ª. DRA. ANTÔNIA DILAMAR ARAÚJO (SUPLENTE EXTERNA)
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

Resumo

A presente pesquisa discute as possibilidades de reelaboração de gêneros audiovisuais televisivos por ocasião dos processos transmidiáticos aos quais são submetidos nos dias atuais, em direção a plataformas digitais de comunicação. Nesse sentido, busca-se flagrar evidências de mudança em dois gêneros discursivos – a telenovela e o telejornal – ao final de um processo de migração para o repositório digital de vídeos *YouTube*. A reelaboração de gêneros ocorre em virtude de duas variáveis. A primeira é a mudança do regime semiótico ocorrida na transmídiação, cujos principais impactos consistem na reconfiguração das macrofunções da linguagem (tais como concebidas por Kress; Van Leeuwen, 1996) e, por conseguinte, na maneira como as entidades semióticas passam a se manifestar. A segunda é a adaptação dos gêneros televisivos ao suporte digital, por nós concebido como a conjunção de softwares e hardwares específicos. Em tal processo, atributos interacionais ganham relevo, implicando em reposicionamentos nas relações estabelecidas entre participantes e nas possibilidades de fruição dos gêneros audiovisuais. Num corpus composto por seis vídeos postados no site *YouTube*, realizou-se uma análise à luz da teoria multimodal (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996; KRESS, 2010), contemplando de aspectos composicionais, interpessoais e representacionais, além das ingerências do suporte digital sobre tais aspectos. Os dados revelaram que a reelaboração pode se dar, inicialmente, num nível criador, ou seja, capaz de dar origem a outros gêneros, sejam eles mais inclinados à standardização, de um lado, ou mais inclinados à emergência, de outro. Num outro nível, a reelaboração altera traços internos dos gêneros analisados, porém não é suficiente para a criação de outros gêneros. (257 palavras)

Palavras-chave: Reelaboração de gêneros. Multimodalidade. Suporte. Transmídia.

Abstract

This research aims to discuss the possibilities of reworking television genres, due to transmedia phenomenon, which takes those genres to digital communication platforms. Accordingly to that, the research tries to capture evidences of change in two television genres – the soap opera and the newscast – in the edge of its migration to *YouTube* video repository. The genre reworking occurs due to two variables. The first one is the change in semiotic regime caused by transmedia phenomenon, whose main impacts are the reconfiguration of language macrofunctions (as conceived by Kress, Van Leeuwen, 1996) and, therefore, the change in the way semiotic entities manifest themselves. The second one is the adaptation of television genres to a digital genre material basis, conceived as a junction of software and hardware features. In such process, interactional attributes gain relevance, repurposing established relations between participants and opening new possibilities of dealing with television genres. The *corpus* of research is composed by six videos uploaded on *YouTube*, which were analyzed according to multimodal theory (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996; KRESS, 2010), which covers their compositional, interpersonal and ideational features. Furthermore, the analysis focused the influence of the digital genre material basis on those features. Data collected indicate, first of all, that the genre reworking happens at a creative level. In other words, the genre reworking is capable to give birth to other genres; some of them standardized ones, and some of them emergent ones. In another level, the genre reworking transforms internal features of the analyzed genres, however it is insufficient to create other genres. (256 words)

Keywords: Genre reworking. Multimodality. Genre material basis. Transmedia.

Lista de figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Bristol Folk House, anos 1980. Foto: Divulgação | 17 |
| Figura 2 – Fernando Collor e Luís Inácio Lula da Silva, em tela do debate exibido pela Rede Globo em 1989 | 21 |
| Figura 3 – Iphone, da Apple, com display mostrando algumas de suas funções | 37 |
| Figura 4 – Cena de Matrix, (1999) filme dos irmãos Wachowski. Foto: Divulgação | 39 |
| Figura 5 – Vídeo “Leona – a assassina vingativa”, produção caseira anônima postada no <i>YouTube</i> | 47 |
| Figura 6 – Comando "retweet" manual, usado no microblog Twitter | 48 |
| Figura 7 – <i>YouTube</i> em novembro de 2008 | 51 |
| Figura 8 – <i>YouTube</i> em outubro de 2010 | 52 |
| Figura 9 – Categorias da transmutação de gêneros para Zavam (2009, p. 64) | 66 |
| Figura 10 – Frame do vídeo "Momento Vanessão" | 68 |
| Figura 11 – Frame do vídeo "Eu sou Rica (Pobreza Pega) - DJ Rafael Lelis Feat. VJ José Del Duca, com crédito dos "autores" | 72 |
| Figura 12 – Modelo de reelaboração de gêneros do discurso, adaptado de Zavam (2009)" | 74 |
| Figura 13 – Exemplo de tablet, computador dotado de tela sensível ao toque | 81 |
| Figura 14 – A Senate House da Universidade de Londres | 90 |

| | |
|---|-----|
| Figura 15 – Foto de passaporte e foto posada (reproduzidas de Kress, 2010, p. 115) | 91 |
| Figura 16 – Lexia do site <i>YouTube</i> , com exibição de trecho da telenovela <i>Viver a Vida</i> | 95 |
| Figura 17 – Detalhe do botão de aprovação de vídeo no site <i>YouTube</i> | 101 |
| Figura 18 – Detalhe do botão de reprovação de vídeo no site <i>YouTube</i> | 101 |
| Figura 19 – Os mundos televisivos, conforme classificação de Jost (2004) | 108 |
| Figura 20 – Percurso da recepção dos gêneros televisivos em direção à ressignificação, baseado em Jost (2004) | 111 |
| Figura 21 – Procedimentos de análise | 114 |
| Figura 22 – A vilã Flora, de "A Favorita", representada como cantora a partir de cena da telenovela | 124 |
| Figura 23 – Diagrama das intervenções criadoras de gênero estandardizado no vídeo <i>Eu Sou Rica (Pobreza Pega)</i> - DJ Rafael Lelis Feat. VJ José Del Duca | 125 |
| Figura 24 – Frame do vídeo funk da @twitless - melô do #fifitifiti, mostrando crédito de repórter | 129 |
| Figura 25 – Interpelação com pedido, no vídeo funk da @twitless - melô do #fifitifiti | 130 |
| Figura 26 – Diagrama das intervenções no vídeo funk da @twitless - melô do #fifitifiti | 131 |
| Figura 27 – Frame do vídeo <i>Momento Vanessão</i> | 133 |
| Figura 28 – Diagrama das intervenções no vídeo <i>Momento Vanessão</i> | 135 |

| | |
|--|-----|
| Figura 29 – Frame inicial do vídeo <i>Passione</i> 18/08/2010 – Capítulo 081 – Parte 2 | 137 |
| Figura 30 – Diagrama de intervenções nos níveis representacional, social e ontológico, no vídeo <i>Passione</i> 18/08/2010 – Capítulo 081 – Parte 2 | 142 |
| Figura 31 – Caracteres com legenda, em frame do vídeo <i>William Waack se impressiona com notícia</i> | 145 |
| Figura 32 – Diagrama das intervenções no vídeo <i>William Waack se impressiona com notícia</i> | 146 |
| Figura 33 – Frame do vídeo <i>Jornal Nacional</i> 29-05-2009 - Escalada, Abertura e Encerramento | 147 |
| Figura 34 – Interpelações aos usuários no vídeo <i>Jornal Nacional</i> 29-05-2009 - Escalada, Abertura e Encerramento | 148 |
| Figura 35 – Diagrama das intervenções no vídeo <i>Jornal Nacional</i> 29-05-2009 - Escalada, Abertura e Encerramento | 149 |
| Figura 36 – Mecanismos de participação no <i>YouTube</i> | 151 |
| Figura 37 – Esquema de mudanças nos modos semióticos e no fluxo espaço-temporal em gêneros audiovisuais | 153 |
| Figura 38 – A lógica paradigmática da navegação no site <i>YouTube</i> | 154 |
| Figura 39 – Frame do vídeo " <i>Momento Vanessão</i> " | 156 |

Lista de tabelas

| | |
|---|-----|
| Tabela 1 – Condições de difusão e configuração formal do suporte (reproduzido de Távora, 2008, p. 128) | 78 |
| Tabela 2 – Estrutura básica da gramática do design visual (KRESS, VAN LEEUWEN, 2006 [1996]) | 87 |
| Tabela 3 – Estratificação de Kress (2010, p. 114-123) para o processo de produção de sentidos | 96 |
| Tabela 4 – Analogia entre categorias de produção de sentido e metafunções, baseada em Kress (2010) | 98 |
| Tabela 5 – Comentário (1) ao vídeo Eu Sou Rica (Pobreza Pega) - DJ Rafael Lelis Feat. VJ José Del Duca | 122 |
| Tabela 6 – Comentário (2) ao vídeo Eu Sou Rica (Pobreza Pega) - DJ Rafael Lelis Feat. VJ José Del Duca | 122 |
| Tabela 7 – Comentário sobre o vídeo Momento Vanessão | 133 |
| Tabela 8 – Comentário e resposta na lexia do vídeo Passione 18/08/2010 – Capítulo 081 – Parte 2 | 139 |

O fantasma da máquina (ou alguns agradecimentos)



O monitor Samsung já ofuscava a vista. Eram quase duas da manhã. Seria mais uma longa jornada noite adentro – absorto numa luta silenciosa com arquivos .pdf., enquanto a internet dava uma volta no quarteirão – quando a perguntinha, tão simples quanto delicada, saltou tal qual um *pop-up* na tela:

A quem você pretende agradecer?

Àquela altura, ainda havia sobrado algo de cientista na minha sonolenta figura. Assim, pus-me a analisar a frase com algum rigor. Ela terminava com um daqueles verbos bem escorregadios, estilo *dizer-é-fazer-e-é-melhor-tomar-cuidado*, como talvez advertisse, com um sorriso de canto de lábio, o sábio John Austin. A frase toda, então, era a pura armadilha, uma mina terrestre pronta a detonar meu (nem sempre firme) edifício ético. Se dita por alguém, neste mundo real, a pergunta certamente teria um outro charme pragmático. Algo assim como um tom de voz irônico ou uma ênfase no “*pretende*”, como que antevendo minha impossibilidade de agradecer de verdade (por qualquer coisa). Certamente a pergunta, ao ganhar voz, carregaria essa marca indisciplinada, sutilmente descrente das capacidades deste autor em expressar sua gratidão – indício de que algo se conquistou ou, na pior das hipóteses, de que o autor é na verdade dependente demais dos outros e nem se dá ao trabalho de dizer obrigado.

Todo esse devaneio, como os devaneios em geral, encontra uma justificação mais lógica: eu, o autor, sempre ofereço motivos para colocar em xeque meu poder de chegar ao fim das coisas (a lista contempla itens tão diversos quanto um interminável RPG para Playstation ou uma simples refeição ao pé da mesa). E, quem sabe, realmente evoco razões para pintarem-me como um ingrato, afinal, não me apraz depender dos outros, de modo que, ao agradecer, de certa forma reconheço essa dependência. “*O que seria de mim sem você?*” Eis uma coisa difícil de verbalizar.

É justo dizer, portanto, que o agradecimento, em mim, tem um quê de travessia pela mata fechada dos próprios orgulhos, das próprias preguiças e da tentação da criação solitária, ao encontro de um outro que se doou e, às vezes, nem sabe disso. Mas o autor sempre sabe. Talvez prefira ignorá-lo, imaginando sabe-se lá o quê. Não que a minha lista de “outros” não tenha eventuais furos. Ela provavelmente os terá. Mas eu juro estar fazendo uma relação tão acurada quanto possível. Vai que o fantasma do John Austin aparece, de dentro do monitor, pra me dar um puxão de orelha...

A(os)

👑 Mamãe. Você novamente fez tudo e mais um pouco. Amo você e espero tê-la por perto por muito tempo.

👑 Livia e Leonardo, por praticarem a fraternidade em sua mais perfeita tradução.

👑 Júlio, por ser um orientador INCRÍVEL, zeloso, sábio, ponderado, atento, generoso e amigo.

👑 Larissa, a minha incansável *Cherry*, por existir.

👑 Listinha do Menino Xon, que me ensinou o valor do sufixo *-age*, da concordância entre “a” e “tequileiras”, entre outros detalhes-TUDOR que renderiam umas três dissertações. Luciana, Jacque, Naia, Lâris, Filipe, adoro vocês.

👑 Naiana, fiel interlocutora de angústias acadêmicas, comportamentais e consumistas.

👑 Filipe (ou *FÉlipe*, como preferir), que se tornou fortemente indispensável na minha vida.

👑 Jacque, por mandar o link de “Eu sou rica (Pobreza Pega)” e assim tornar esse trabalho mais... rico. 😊

👑 Fernanda (Nêga), uma bússola e um par de sandálias sempre rumo ao sol.

👑 Professora Margarete, pelo carinho e pelo olhar criterioso para minhas produções.

👑 Professor Luciano Pontes, pela prontidão e interesse no aceite do convite para participar da banca examinadora.

👑 Professora Iúta Lerche, pelo entusiasmo e dedicação com que se debruçou sobre meu projeto, na ocasião da qualificação, trazendo a ele iluminadas contribuições.

👑 Professora Maria Elias, pela partilha da sua capacidade, perspicácia e respeito.

👑 Demais professores do PPGL-UFC com quem aprendi um bocado, especialmente Ana Cristina, Nelson, Socorro e Márcia.

👑 Colegas do Hiperged, pela acolhida e pela interlocução inteligente e oportuna.

👑 Coeli (*Cherry-son*), pela afeição e por ser uma paciente interlocutora quando ainda era um corpo estranho no PPGL.

👑 Lorena, Leidiane, Luciana, Carmen e Geane, colegas do mestrado que me guiaram por trilhas de gentileza, acolhimento e serenidade.

👑 Dieb, por acreditar no Brasil.

👑 Funcap, pelo apoio financeiro para a realização da pesquisa.

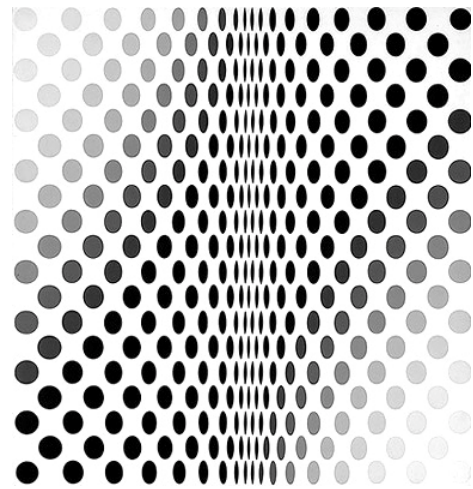
👑 Amigos da TV O Povo.

👑 Patrick, adorável testemunha da escritura de várias dessas páginas. Espero que você viva pra ver meu doutorado...

👑 *YouTube divas*: Leona Vingativa, Ângela Bismarchi, Vanessão e outras menos votadas, pela formação de todo um caráter e por quem eu larguei tudo “várias vezes” 😊

Eh quoi, vous imaginez-vous que je prendrais à écrire tant de peine et tant de plaisir, croyez-vous que je m'y serais obstiné, tête baissée, se je ne préparais - d'une main un peu febrile - le labyrinthe où m'aventurer, déplacer mon propos, lui ouvrir de souterrains, l'enfoncer loin de lui-même, lui trouver des surplombs qui résument et déforment son parcours, où me perdre et apparaître finalement à des yeux que je n'aurai jamais plus à rencontrer. Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même: c'est une morale d'état-civil; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire.

Michel Foucault. *L'Archéologie Du Savoir*, 1969



Bridget Riley, *Metamorphosis*, 1964

Sumário

| | |
|---|-----|
| 1. Boot - considerações iniciais | 16 |
| 2. A era da sinergia midiática | 31 |
| 2.1. O usuário no centro da máquina midiática | 34 |
| 2.2. A Web 2.0 e o <i>YouTube</i> | 46 |
| 3. Gêneros do discurso, reelaboração e emergência | 54 |
| 3.1. A virada bakhtiniana | 56 |
| 3.2. Reelaboração de gêneros: o protagonismo dos sujeitos | 60 |
| 3.3. Um olhar sobre os suportes dos gêneros | 75 |
| 4. Uma questão de modo | 84 |
| 4.1. A teoria multimodal | 84 |
| 4.2. Transdução e transformação | 99 |
| 5. Decisões metodológicas | 103 |
| 5.1. Caracterização da pesquisa | 103 |
| 5.2. Delimitação do universo | 104 |
| 5.3. Obtenção dos dados | 105 |
| 5.4. Procedimentos de análise | 110 |
| 6. Zoom in - Análise de dados | 115 |
| 6.1. Das reelaborações criadoras de gênero com inclinação estandardizada | 119 |
| 6.1.1 No gênero telenovela | 119 |
| 6.1.2 No gênero telejornal | 126 |
| 6.2. Das reelaborações criadoras de gênero com inclinação emergente | 131 |
| 6.2.1 No gênero telenovela | 131 |
| 6.3. Das reelaborações inovadoras | 135 |
| 6.3.1 No gênero telenovela | 135 |
| 6.3.2 No gênero telejornal | 143 |
| 6.4. Sumarizando contribuições | 149 |
| 7. Abaixo aos pedestais (ou o que se pode concluir) | 158 |
| 7.1. Sugestões de continuidade | 164 |
| Referências | 166 |

- 1 -

Boot

Considerações iniciais

I magine, caro leitor, que nos fosse possível regressar no tempo. Retorne, digamos, 30 anos e busque visualizar um escritório ou universidade de uma grande cidade brasileira ou estrangeira. Olhe para os – talvez anacrônicos – objetos. Estaremos em 1980 e, talvez, a cena que se nos apresentará poderia ser descrita da seguinte forma (dentre outras possíveis, é bom que se esclareça):

Num canto da sala, uma bancada comporta várias máquinas de escrever. Arquivos, gavetas e escaninhos guardam pilhas de papéis, entre eles as correspondências que, ao menos uma vez por semana, chegam por meio dos correios. Uma televisão, já em cores, exhibe programas como telejornais, ficções e atrações de entretenimento. Uma comunicação direta com o mundo exterior é provida por uma máquina de telex e outra de fax. Documentos são despachados a partir dessas máquinas da forma mais instantânea possível, para os padrões da época. Terminais telefônicos, de linhas analógicas, permitem aos usuários comunicarem-se com outras linhas, na mesma cidade, estado ou ainda fora do país. Num quadro de avisos, pode-se ver um informativo destinado aos funcionários do setor, redigido por um escritório de comunicação.

A Figura 1, a seguir, nos aproxima imagetivamente do que se está tentando descrever neste preâmbulo. Trata-se de um escritório, fotografado na cidade inglesa de Bristol, nos anos 80. O lugar é o escritório da administração da Bristol Folk House, um centro de educação para adultos instalado no centro da cidade de porte médio, a oeste de Londres. Na fotografia, aparecem com saliência quatro pessoas durante o expediente de trabalho, e junto a elas dois acessórios indispensáveis à rotina do escritório: o telefone e a máquina de escrever. Ao fundo, prateleiras com arquivos demarcam o lugar e o peso de uma vida ainda não-digitalizada.

Esse espaço, aqui imaginado, aponta para uma espécie de cartografia de afetos e sociabilidades típica de um tempo. As rotinas produtivas ainda se pautam no tempo e na lógica dos processos analógicos.

Correspondências enviadas por papel, despachadas por aviões e carteiros, seguramente demandam outra relação com o tempo, diferente daquela verificada após a disseminação de mensagens instantâneas (sejam elas o email, as mensagens de telefones móveis ou outras). Telefone, fax e telex ajudavam a reverter tal situação, permitindo trocas de informações em tempo real – ou algo próximo disso. Ainda assim, tais ferramentas impunham severas limitações nas interações por meio delas realizadas: o telefone restringia seu usuário a uma voz, por exemplo.



Figura 1 - Bristol Folk House, anos 1980. Foto: Divulgação

Tais configurações, por certo, sugeriam maneiras específicas de fruir o mundo e as relações nele realizáveis. Não havia – como hoje há – a possibilidade de conversar com alguém lançando mão de um computador conectado à internet em alta velocidade, permitindo a conjunção de sons, imagens em movimento, textos e outras modalidades (KRESS; VAN LEEUWEN, [1996] 2006) atualizadas em suportes digitais. Sem mencionar, obviamente, as possibilidades abertas para práticas linguísticas capazes de suscitar novos letramentos. Se no começo dos anos 1980 quase tudo ainda parecia se restringir a uma questão de escrita e fala – aqui pensadas *stricto sensu* – hoje estariam em cena letramentos imagéticos: ícones de computador que comunicam estados de espírito dos interlocutores, imagens estáticas e em

movimento enviadas em emails, vistas em sites de internet, compartilhadas em pastas de arquivos.

Pode-se dizer que a civilização na qual tal sala foi erguida é uma civilização de papel. É nesse suporte que se encontram registrados os dados mais relevantes da repartição. Assim sendo, amplos espaços se fazem necessários para arquivar atas de reuniões, histórico funcional, contratos e outros documentos necessários ao seu funcionamento. Ainda eram experimentos restritos os inventos destinados a digitalizar a informação e permitir, dessa maneira, sua compactação e disseminação ampla. No quadro de avisos, o informativo impresso no velho e bom papel sinaliza para a primazia da palavra escrita e materializada.

Obviamente, esse comparativo não se esgota numa mera questão de decoração. Nesse espaço, a mídia ainda se insere como um organismo externo, que almeja retratar vidas reais ou documentá-las, sem, contudo, permitir a essas mesmas vidas que assumam o protagonismo ou ao menos a interferência na produção daqueles discursos. A televisão, ligada num canto da sala, finda em si mesma, já que sua programação – decidida de maneira assumidamente fechada, pela instância produtora – ganha uma audiência cuja voz só é ouvida em pesquisas de opinião.

Se nos for permitida alguma generalização a partir de tal cenário, poderíamos dizer que as práticas de linguagem ainda não haviam sido decisivamente afetadas pelas tecnologias digitais de informação e comunicação. Com isso, se quer dizer que boa parte das trocas simbólicas (afetivas, profissionais, midiáticas) encontrava-se fora dessa arquitetura virtual, desenhada a partir do advento das redes digitais. Naquele escritório do começo dos anos 80, não fazia sentido perguntar o que seria interessante comunicar dentro ou fora de uma rede social – o *fora* ainda não existia. Ainda assim, já nos perguntávamos o que seria interessante guardar para os mais íntimos ou compartilhar publicamente, uma lógica da qual a chamada web 2.0 (O'REILLY, 2005) se aproveitou¹, como, aliás, fez com muitas das minúcias das relações “offline”.

¹ Aqui, se está enfatizando como a lógica de serviços como o Orkut (www.orkut.com) ou o Twitter (www.twitter.com) reproduz, em suas arquiteturas, capacidades reais que temos de discernir, por exemplo, “amigos” de “colegas”. Nessas redes sociais, é possível construir uma hierarquia capaz de restringir o acesso a mensagens e imagens àqueles que consideramos mais próximos.

Nessa virada, ocorrida ao longo de algumas décadas a partir dos anos 1980, novos objetos (ou velhos objetos em novas formas) se insinuam perante os pesquisadores de diversas áreas, desde as ciências exatas (como a informática, que, poderíamos dizer, proporcionou o surgimento desse cenário), chegando às ciências humanas e, mais especificamente, aos estudos da linguagem. Não é difícil lembrar trabalhos referenciais, no Brasil, como o de Xavier (2002) – apenas um entre vários –, que busca dimensionar o estatuto do hipertexto como uma categoria a ser explorada pela Linguística, com a peculiaridade de ser a maneira pela qual se *enuncia* no meio digital.

Certamente há muito mais que se discutir em relação a essa “virada”. Sequer podemos, neste momento, dimensionar quais e quantos objetos de estudo ainda estão por serem construídos por estudiosos interessados em desvendar, no fim das contas, como todos nós – nossos corpos, relações e símbolos – somos afetados por uma grande lista de impactos oriundos dos processos de digitalização de todo tipo de dados, tornados potencialmente ubíquos pela consolidação do modelo de redes.

A ideia de criar um *espaço de pesquisa* [como nos diz John Swales (1990)] em tal empreendimento – cuja magnitude ainda é desconhecida, porém inequivocamente transformadora – surge como primeira motivação da pesquisa ora apresentada. Em si, não se trata de um ponto de partida original, como denunciam os diversos estudos² já realizados tendo como pano de fundo. Porém, nosso nicho se estabelece num território mais específico e inexplorado: as pretensas mudanças pelas quais alguns gêneros audiovisuais passam, a partir de alguns vetores transversais: a **transmídiação**³ (conforme Jenkins, 2008), a **consolidação da web 2.0** (ou colaborativa, cf. O’Reilly, 2005) e uma certa quebra de barreiras, proporcionada pelo digital, capaz de criar **pontos contínuos de contato entre mídias**, em grau sem precedentes, **bem como entre mídias e público**.

A presente pesquisa nasce de uma inquietação baseada na observação cotidiana das formas simbólicas midiáticas: como essas formas tem sido, de certa maneira, dessacralizadas pela ação anônima de agentes

² Na área da Linguística Aplicada, podem ser mencionados os trabalhos de Paiva (2001), Vieira (2005; 2007). Na Análise da Conversação, por sua vez, conferir Nader, 2001. Na Área da Análise de Gêneros, há trabalhos como os de Araújo (2003; 2006), entre outros.

³ O conceito será discutido no capítulo 2.

como os usuários de internet? Ao referirmos à ideia de dessacralização⁴, buscamos reposicioná-la, adequando-a a nossos propósitos. Defendemos que, ao longo de sua história, meios como a televisão produziram textos sacralizados, no sentido de que suas construções discursivas quase sempre foram socialmente acolhidas como obras acabadas, não abertas a interferências diretas do público⁵.

Tome-se um exemplo da televisão brasileira contemporânea: o da tão discutida edição de cenas do debate com candidatos a presidência da república, ocorrido em 14 de dezembro de 1989 (um *frame* é mostrado na Figura 2, na próxima página). Na ocasião, os candidatos Fernando Collor de Melo e Luiz Inácio Lula da Silva, concorrentes no segundo turno do pleito, debateram idéias e plataformas de campanha com exibição da Rede Globo. No dia seguinte, a emissora exibiu um compacto de cenas editadas do debate no Jornal Nacional, seu principal produto jornalístico⁶.

A eleição, que parecia se encaminhar para uma vitória de Lula da Silva, acabou vencida por Collor de Melo. A sucessão de acontecimentos gerou suspeitas de que a Rede Globo havia “manipulado” a edição das cenas de forma a favorecer Collor de Melo⁷. Ainda hoje, especula-se sobre a idoneidade da postura da emissora na edição e, mais importante no contexto deste trabalho, sobre como essa imaginada interferência na imparcialidade jornalística teria sedimentado os rumos de uma disputa⁸ a ser decidida por milhões de eleitores.

⁴ A ideia de dessacralização é discutida sobretudo nas artes visuais. Consiste em desmistificar o artista ou autor da obra, que durante séculos ocupava um lugar semelhante ao de um professor ou de um sacerdote. A questão permanece em pauta na arte contemporânea, na medida em que são comuns as queixas de parte do público acerca do hermetismo ou da inacessibilidade das obras de arte (BARBOSA, 2007; KIELWAGEN, 2006)

⁵ Obviamente, não se descuida aqui das colocações de autores como Eco (2005) a respeito do caráter potencialmente polissêmico da interpretação das obras de arte. O que se pondera é que, num modelo de comunicação verticalizado, como o instaurado por mídias como a televisão e o rádio, a capacidade responsiva do espectador não possui, *a priori*, o mesmo poder de disseminação que aquele portado pela instância produtora.

⁶ <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,5270-p-21752,00.html>. Acesso em 10 out. 2010.

⁷ O episódio é discutido em trabalhos da área de Comunicação, por exemplo, como os de Leite (2006). E encontra precedente em debates como o ocorrido entre John Kennedy e Richard Nixon, às vésperas das eleições norte-americanas de 1960.

⁸ Nota-se, em trabalhos mais atuais sobre o tema (GOULART, 2008) como essa, entre outras dúvidas relacionadas à disputa Collor versus Lula, permanece como um foco de debates.



Figura 2 - Fernando Collor e Luís Inácio Lula da Silva, em tela do debate exibido pela Rede Globo em 1989

Uma simples edição de cenas colocadas no ar por uma emissora de televisão. Ao imaginarmos tal poder, não referendamos apenas teorias comunicacionais clássicas, dando conta de uma supremacia do emissor, como admitimos a existência de uma hierarquia profundamente verticalizada, capaz de reduzir contingentes inteiros de pessoas a uma massa homogênea, suscetível aos apelos da “grande mídia”.

Hoje poderíamos pensar em algo parecido, no que se refere a uma ação tão invasiva de um único meio de comunicação? Os múltiplos usos, letramentos e recursos proporcionados pela internet nos fazem crer que existem cenários diferentes se constituindo. Neles, reside a potencial dessacralização de um meio “tradicional” como a televisão. Admitimos, por certo, que tal fenômeno ocorria antes da internet, em esferas sociais mais restritas como a crítica de televisão e as discussões de cunho privado sobre a programação por ela exibida. Mas o *mídiu*m internet instalou, com sua popularização e evolução, a lógica da reprodução de conteúdos acrescida de sua *subversão*. Hoje é possível, com um computador, conexão à internet e alguns softwares, é possível apropriar-se de conteúdos midiáticos, fazendo deles suportes para a expressão de opiniões, individualidades, para além dos espaços normalmente estipulados para a participação dos usuários (caixas de comentários, email e outras ferramentas).

Não se desvia, aqui, do fato de que são necessários letramentos específicos para tais tarefas, e que, num país em desenvolvimento como o Brasil, ainda se discute “inclusão digital” como meta a ser alcançada. Também

não esqueçamos que a televisão, em sociedades como a brasileira, é um meio cuja hegemonia nos parece indiscutível. Ainda assim, abundam exemplos de como a popularização de ferramentas digitais dá vazão a manifestações, em maior ou menor medida, capazes de indicar uma relação menos estável entre público e conteúdos da mídia - esta dissertação, por sinal, pretende lançar luz sobre alguns exemplos dessa postura.

Essa redução de distâncias, acelerada sobretudo a partir do final dos anos 90 do século 20, também se aplica à relação estabelecida entre as mídias em si. Se em outros tempos era possível ver atores do teatro ou locutores de rádio apresentando programas de televisão, ou acompanhar o desenrolar de certas atrações televisivas em revistas especializadas, hoje chegamos ao ponto em que é possível assistir televisão na internet⁹. E, de maneiras um tanto tortuosas, fragmentos da internet se fazem presentes na constituição dos textos televisivos¹⁰.

Para os efeitos deste trabalho, intentamos revelar como o ambiente virtual, para onde confluem milhares de fragmentos audiovisuais, é uma extremidade de um circuito em que a televisão brasileira constitui o pólo oposto. Com internet de um lado, e televisão de outro, buscamos entender como (e com que consequências) exemplares de gêneros como a telenovela, por exemplo, migram entre um e outro pólo, perfazendo um percurso em que, hipoteticamente, ocorreriam mudanças na arquitetura de gêneros do discurso.

Os conteúdos em múltiplas plataformas passaram a compor uma paisagem midiática cada vez mais trivial, se levarmos em conta a facilidade com que eles passaram a transitar entre diversos ambientes. Para os efeitos de nosso trabalho, caracterizamos esse processo como convergência midiática. Consideramos que as linguagens dos meios de comunicação, seu ordenamento em gêneros, evidenciam ou sugerem a face materializada de tal fenômeno. Chega-se, assim, ao ponto onde o fenômeno da convergência de mídias começa a interessar aos estudos linguísticos.

No trânsito que ocorre entre exemplares de gêneros audiovisuais diversos, notadamente da televisão para a internet – porém não apenas nessa direção – encontramos terreno para a suposição de que um ou mais tipos de

⁹ Uma breve sessão de navegação no site *YouTube* (www.youtube.com) é capaz de comprovar essa afirmativa. Lá, é possível encontrar desde a íntegra de capítulos de novelas a transmissões esportivas, passando por programas de auditório e outros gêneros.

¹⁰ Um exemplo disso são as exibições de vídeos “da internet” em programas como o Programa do Gugu (Record).

reelaborações de gêneros aí ocorreriam. As discussões sobre reelaborações (ou transmutações, em traduções anteriores) de gêneros remetem a pensadores russos como Mikhail Bakhtin (1988, [1979] 2006, [1929] 2009). Pioneiro, ele primou por imaginar deslocamentos e maleabilidades na constituição de gêneros. Bakhtin celebrizou a afirmação de que gêneros são tipos relativamente estáveis de enunciados. Numa espécie de cabo-de-guerra entre as pressões pela estabilização, de um lado, e da inovação por outro, poder-se-ia observar uma dinâmica capaz de gerar gêneros emergentes ou hibridizados.

É fato que a internet e outros meios digitais, como o telefone celular, tiveram papel decisivo na disseminação de gêneros do discurso emergentes (TROSBORG, 2000; MARCUSCHI, 2004; ARAÚJO, 2004), capazes de atualizar ou mesmo repaginar gêneros preexistentes, sob o signo da hipertextualidade¹¹. Aqui, subjaz o pressuposto de que os gêneros são uma instância fundamental da comunicação humana, conforme assinalou Bakhtin (2000, p. 281). O pensador russo, nos idos dos anos 20 do século passado, já autorizava a pensarmos como hoje, observando os gêneros na sua dialética entre o já dado e o novo. À época, Bakhtin exemplificou essa postulação mostrando como a carta era absorvida pelo romance, naquilo que denominou de *reelaboração de gêneros*.

Em vista disso, é intenção de nosso trabalho avaliar a validade do conceito de reelaboração de gêneros para o entendimento de algumas nuances presentes no fenômeno da transmidiação de conteúdos entre duas mídias audiovisuais: a televisão e a internet. O foco está em produções audiovisuais televisivas levadas para o *YouTube* por usuários-produtores: o que acontece com os gêneros televisivos, neste processo? Essa pergunta motivou o início de nossos trabalhos.

Entendemos que, ao retomar Bakhtin e toda uma linhagem de estudos sobre a transmutação de gêneros¹², promovemos uma tentativa de trazer para o campo de interesses da Linguística um fato relevante e analisável pelos instrumentos de que essa ciência hoje dispõe – qual seja, as incessantes trocas e apropriações entre instâncias midiático-comunicativas.

¹¹ Como marca distintiva do *mídiu*m internet, tal qual postula Xavier (2002) ao cunhar a expressão *modo de enunciação digital* para designar as potencialidades possibilitadas pela tecnologia enunciativa hipertexto.

¹² Referimo-nos a Araújo (2003, 2006), a Marcuschi (2004) e a Zavam (2009), cujas contribuições serão discutidas no capítulo 3.

A tentativa de compreensão desse fenômeno, como em toda pesquisa que se pretende científica, requer uma postura e um aparato adequados. Que olhar lançar para um fenômeno relativamente recente aos olhos da Linguística, qual seja, esse incessante trânsito simbólico capaz de mudar a feição de exemplares audiovisuais à primeira vista “estáveis”? Uma resposta possível, ainda que provisória e passível de contestação, é a adoção de uma postura que, sem abrir mão do paradigma da pesquisa qualitativa, permite-se empreender um “espírito” exploratório, sem temer, por exemplo, resultados aproximativos ou correções de rota. Em termos de aparato, a pesquisa deve valer-se do cruzamento de variáveis capazes de estabelecer diferenciações e recorrências aplicáveis a um *corpus* composto de produções audiovisuais – fugindo, contudo, a um enquadramento dicotômico, binário, do *corpus* de pesquisa.

Como fenômeno relativamente recente, o trânsito entre gêneros audiovisuais localizados entre a televisão e a internet ainda não recebeu um mapeamento extensivo no âmbito dos estudos de linguagem. Estudos sobre o audiovisual na internet, porém, já ocorrem. No Brasil, Olivatti (2009), investiga, com base em referencial da semiótica de linha francesa, como o empoderamento dos usuários permite a eles se tornarem comentaristas ou críticos das mídias tradicionais por meio de vídeos postados no *YouTube*.

Com respeito às variáveis e conceitos por nós adotados para operacionalizar um modelo de análise de produções audiovisuais dispersas entre mídias, é possível enxergar reflexões específicas no âmbito da linguística ou da semiótica contemporâneas. Médola (2006) traz o aporte da semiótica discursiva greimasiana para buscar compreender o fenômeno da convergência de mídias – especificamente na transição da televisão analógica para a digital – considerando o caráter sincrético dos textos televisuais. Nessa acepção, sincretismo denota a interação de duas ou mais linguagens de manifestação no escopo de um texto/objeto.

Já Xavier (2002), Araújo (2006), Buzato (2007), Gomes (2007) e Lobo-Sousa (2009), entre outros, problematizam o conceito e as características definidoras dos hipertextos (e da hipertextualidade), tornando possível delinear um marco teórico acerca desse conceito, que em nosso trabalho figura como relevante para entendermos como se dá a passagem de textos, imagens e sons para o ambiente hipermidiático. Se falarmos em trânsito entre

televisão e internet, faz-se necessário adotar uma concepção do que seja hipertexto, na medida em que esse se opõe a uma concepção do que seja o texto televisivo, despido das potencialidades interativas daquele, porém dotado de outras.

Essa reflexão é importante para apoiar, em nosso trabalho, as discussões acerca do caráter multimodal de produções audiovisuais dispersas em mais de uma mídia. Tais conceitos põem em relevo os caminhos que unem formas verbais e não-verbais de comunicar: texto, estímulos visuais, além de sons. O que se apresenta aos estudiosos da linguagem como fator de interesse são as articulações entre essas matrizes (ou modos) dos discursos, de modo a produzir determinados efeitos de sentido, assim como potencializar determinados *letramentos*¹³. Acreditamos que, na mudança de uma mídia para outra, essas articulações também se reconfiguram, um indício de que pode haver reelaboração de gêneros.

As formas pelas quais o suporte midiático acarreta potencialidades (e estrangimentos) às produções supracitadas são para nós outro indício a ser estudado. Aqui, destaca-se o estudo de Távora (2008), entre outras contribuições. A variável suporte seria, segundo nossas hipóteses, um conceito operacional como facilitador de processos de reelaboração de gêneros.

Nosso projeto demarca espaço numa proposta de mapeamento desses processos sob o prisma dos aspectos discursivos em jogo no trânsito de símbolos entre televisão e internet. Acreditamos que nossa pesquisa contribui com os estudos relativos à análise de gêneros, sobretudo os digitais, iluminando aspectos dessa categoria para os quais o processo aqui descrito reclama atenção: as possíveis reelaborações ocasionadas pelas mudanças de suporte e pelas oscilações no regime semiótico. Por tabela, asseguramos a pertinência de uma reflexão desta natureza para a linha de pesquisa Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização do Programa de Pós-Graduação em Linguística, ao qual o projeto se filia. O estudo de como a linguagem é usada em práticas discursivas apoiadas em contextos específicos, com vistas à

¹³ O conceito de letramento digital tem sido exaustivamente discutido no âmbito dos estudos acerca da comunicação mediada pelo computador. Trabalhos como os de Snyder (1997), Soares (2002), Buzato (2007) e Araújo; Dieb (2009) representam uma pequena amostra acerca de um tema que mobiliza pesquisas em todo o mundo.

obtenção de determinados propósitos, norteou várias reflexões empreendidas naquela linha¹⁴.

Nosso trabalho, ainda que com suas especificidades, aqui delineadas – a marca de uma sonhada originalidade – dialoga com esses trabalhos, em maior ou menor medida. Primeiramente, porque partilha de certas linhas-mestra de pensamento, das quais, obviamente, deverá extrair resultados distintos. Segundo, pela necessária contribuição que buscará propor a determinados temas, sob a luz de categorias e linhas de pensamento pertencentes à ciência linguística. As discussões sobre gêneros, suporte e multimodalidade são fundamentais, a nosso ver, para assegurar interesse ao presente trabalho.

Indiretamente, a pesquisa ora proposta pode ajudar a compreender alguns dos aspectos do processo de convergência midiática que, conforme defendemos, está em pleno andamento e parece impactar práticas de linguagem ocorridas no ambiente midiático aqui eleito como lócus de nossa pesquisa.

Leve-se em conta, ainda, a perspectiva transdisciplinar do trabalho ora proposto. Apesar de, como já dito, tratar-se de um trabalho gerado sob o signo dos estudos linguísticos – de onde emergem as categorias e métodos de análise aqui propostos – é certo que também expande seu interesse a áreas como a Comunicação. Isso porque os fenômenos para os quais olhamos inserem-se numa dinâmica sobre a qual se debruçam vários estudiosos dessa área, e, naturalmente, porque pertencem ao próprio domínio profissional dos comunicadores sociais. Dessa constatação, retiramos mais um argumento para a legitimidade deste relatório de pesquisa enquanto esforço científico.

Essa confluência de dados e impressões nos permitiram definir como tema do trabalho a **reelaboração de gêneros**, e elaborar nosso questionamento de base para a pesquisa, a saber: **Como se categorizam os processos de reelaboração dos gêneros audiovisuais ocorrido no trânsito entre as mídias televisão e internet?**

Para buscar dar conta desse questionamento, formulamos a seguinte suposição geral: **Os processos de reelaboração de gêneros audiovisuais que circulam entre a televisão e a internet podem ser**

¹⁴ Dentre as mais recentes, podemos mencionar, a título de exemplificação, os trabalhos de Almeida (2007), Lima (2008) e Lobo-Sousa (2009) .

categorizados a partir de duas variáveis principais – o suporte e o regime semiótico, as quais oferecem aporte para afirmarmos se ocorre ou não reelaboração no contexto da crescente aproximação entre aquelas mídias.

Tal pergunta – e a hipótese que dela decorre – nos conduziu ao objetivo geral do trabalho, que é **categorizar os processos de reelaboração de gêneros do discurso audiovisuais que ocorrem como resultado de migrações ou transposições de gêneros entre as mídias televisão e internet.** Ao se falar em reelaboração, como se verá em no capítulo 3 deste trabalho, consideramos a possibilidade de haver tanto mudanças internas aos gêneros estudados, sem contudo descaracterizá-los, como ainda deslocamentos capazes de fazer um enunciado dado adquirir outra pertença genérica, diferente da original.

A partir disso, surgem três problemas ou questões específicas de trabalho. Os dois primeiros problemas específicos decorrem diretamente da suposição central, enquanto um terceiro busca elucidar a relação entre reelaboração e mudança de gêneros. A saber:

→ De que forma o suporte se constitui numa variável capaz de impor certas possibilidades e/ou restrições aos processos de reelaboração de gêneros audiovisuais entre televisão e internet?

→ Como o regime semiótico sob o qual os gêneros do discurso se apresentam impõe certas possibilidades e/ou restrições aos processos de reelaboração de gêneros entre televisão e internet?

→ De que maneira a relação entre reelaboração e mudança de gêneros pode ser classificada na migração de gêneros do discurso ocorrida entre televisão e internet?

Tais questões, respectivamente, nos levaram a lançar as seguintes suposições:

→ O suporte pode ser capaz de impor certas potencialidades e restrições aos gêneros, no que toca à sua pertença original à televisão, de um lado, ou à internet, de outro;

→ O regime semiótico sob o qual opera cada um dos meios de comunicação – internet e televisão – tende a diferir, sobretudo pelo grau de intervenção do usuário possibilitado por cada um. Dois domínios, o multimodal e o hipermodal, constituem as possibilidades de articulação de modos semióticos, capazes facilitar processos de reelaboração de gêneros;

→ **A relação entre transmutação de gêneros e o aparecimento de novos gêneros do discurso, no trânsito entre televisão e internet, adequa-se às categorias de reelaboração inovadora e reelaboração criadora (cf. ZAVAM, 2009).**

Para cada uma dessas suposições, nasce um objetivo específico, os quais estão relacionados a seguir:

→ **Descrever a ingerência dos suportes sobre possíveis processos de reelaboração de gêneros audiovisuais entre televisão e internet;**

→ **Analisar a influência do regime semiótico sobre possíveis processos de reelaboração de gêneros audiovisuais entre televisão e internet;**

→ **Categorizar os casos em que a reelaboração suscita ou não a emergência de novos gêneros discursivos na internet.**

Diante desse enquadre, iniciamos um percurso, em nosso trabalho, a princípio teórico, a fim de fornecer sustentação aos construtos metodológicos e à análise de dados materializados mais adiante. No **segundo capítulo**, buscamos contextualizar as mudanças por que passam a comunicação midiática, qualificando-as como parte de um processo sinérgico (FORD, 1999), ao qual se integra a transmidiação, ou a possibilidade de efetivar trânsitos simbólicos entre diferentes mídias de maneira sistemática. É também neste capítulo que introduzimos a discussão sobre a chamada *web 2.0*, entendida como o atual momento do desenvolvimento do *mídiium* internet e, por tabela, peça importante no maquinário de um sistema midiático convergente.

Em seguida, no **terceiro capítulo**, o foco recai sobre os gêneros do discurso, mais especificamente sobre como essa categoria, fundamental na Linguística que hoje se pratica, pode ser concebido à luz da(s) teoria(s) bakhtinianas, centrais em se tratando de gêneros. Discute-se ainda o que vem a ser reelaboração de gêneros, partindo das contribuições do próprio Bakhtin, além de outros autores como Araújo (2003; 2006) e Zavam (2009). Ainda neste capítulo, apresentamos revisão bibliográfica sobre a ideia de suporte, na perspectiva de sua relação com os gêneros discursivos. Com isso, buscamos preparar terreno para a execução um de nossos objetivos de trabalho, que nos faz pensar na força dos suportes como elementos capazes de moldar

diferentes arquiteturas para os gêneros e, portanto, contribuïrem com possíveis processos de reelaboração.

A base teórica sócio-semiótica ampara nosso **quarto capítulo**, dedicado a discutir como as representações significativas do mundo podem reunir, de variadas maneiras, diferentes matrizes semióticas. A esse fenômeno, se dá o nome de multimodalidade. Por trás dessa ideia, reside a noção de que certos significados, que se imaginavam realizáveis apenas por meio da palavra escrita, podem ser materializados para outras semioses, tais como a imagem. Em um *link* com o capítulo inicial, o trabalho propõe pensar como a hipertextualidade da internet acresce elementos novos a essa equação, no que somos introduzidos à ideia de hipermodalidade, defendida por autores como Lemke (2002). Nesse capítulo, também buscamos encaminhar proposições acerca dos gêneros discursivos numa perspectiva sócio-semiótica.

O **quinto capítulo** descreve as decisões e os percursos percorridos na construção da metodologia de nosso trabalho, de forma a preparar o leitor para a análise de dados a seguir. Articulando conceitos dos capítulos anteriores, a metodologia detalha procedimentos consignados em análises de cunho multimodal, como a discretização de unidades de sentido no hipertexto, empreendida por Chiew (2004), a identificação de metafunções (HALLIDAY, 2004; KRESS, VAN LEEUWEN, 2006) em textos multimodais e a análise de enunciados audiovisuais, também baseada em estudos sócio-semióticos (como os de Lemke, 2002). Já as reflexões sobre suporte são amparadas por autores como Távora (2008) e Souza (2009, 2010). Ainda explicamos como a tipologia dos mundos televisivos de Jost (2004) nos ajudou a chegar ao *corpus* definitivo do trabalho.

Em nosso **sexto capítulo**, dedicado à análise de dados, empreendemos o esforço de comprovar a operacionalidade de nosso construto metodológico. Realiza-se a análise de seis exemplares de vídeos, originalmente pertencentes e dois gêneros audiovisuais da programação televisiva (Rede Globo): a telenovela e o telejornal. Procedemos ao exame dos atributos já elencados, buscando detectar se, e de que forma, ocorreriam reelaborações de gêneros. Ao final, esboçamos uma categorização baseada na tipologia de Zavam (2009), repensada neste trabalho.

A esse capítulo, seguem-se nossas considerações finais, que, sem serem definitivas, servem como um instantâneo de um processo passível de se espraiar em outras pesquisas.

- 2 -

A era da sinergia midiática

H

á cerca de dois milênios, um homem, em seus 30 anos, percorreu diversos territórios na região do Oriente Médio, onde hoje se localiza o território palestino. Abandonara o trabalho como carpinteiro para disseminar uma mensagem pacifista, de afeto e perdão. Ele ministrava palestras a outros homens simples, tais como pescadores e outros trabalhadores. Aos poucos, a palavra deste homem tornou-se objeto de fé e controvérsia. A fé de seus seguidores, que enxergaram no homem uma figura messiânica. E a controvérsia dos líderes religiosos e políticos da época, desafiados pelo homem que ousava dizer descender diretamente de Deus.

Nos registros históricos existentes, o homem seria Jesus de Nazaré, ou, no aramaico corrente à época, Yeshua Ben Yossef. Ele teria nascido em Belém ou Nazaré, norte da Palestina, durante o reinado de Herodes, governante designado pelos romanos para administrar a Judéia. Durante o período em que – supostamente - pregou para os homens e mulheres de sua região, Jesus utilizou-se, sobretudo, de suas habilidades de oratória. Com histórias transmitidas por meio do discurso falado, Jesus teria iniciado, junto a grupos de pessoas, o que hoje conhecemos como a doutrina cristã.

Apenas anos mais tarde, porém, espalhou-se pelo mundo a palavra daquele que se apresentara como emissário divino. Os ensinamentos e detalhes da vida de Jesus Cristo foram eternizados em gêneros de textos escritos conhecidos como evangelhos. Sem pretensão meramente biográfica, documentaram passagens da vida do messias e foram reconhecidas pela Igreja por volta do ano 150 d. C. A história (ou a lenda, para alguns) de Jesus, dessa forma, perfazia um ciclo na sua existência como materialidade de linguagem: da oralidade à escrita. Ao deixar de habitar exclusivamente no território da memória daqueles que presenciaram suas preleções, a doutrina cristã encontrou um lugar de pertença sem o qual dificilmente teria a influência que tem, tanto tempo depois.

Essa breve narrativa da gênese da doutrina cristã – e da aparente simplicidade com que se estabeleceu – nos ajuda a entender como, mesmo em tempos remotos, os discursos não permanecem presos ou encapsulados a uma única forma de existência. Em dado momento, já não bastou a memória da narrativa oral perpetrada por Jesus. A escrita entra em cena e, com ela, a ideia de uma legitimação ou, em outros termos, de uma oficialização do que se dizia.

Os discursos, mas também seus artífices, lutam pela imortalidade, pela eternidade. Não fosse assim, não poderíamos reconstituir certas subjetividades dos homens das cavernas a partir de suas pinturas rupestres. Provavelmente conceberíamos cultura como algo bem distinto do que temos em mente hoje, se as sociedades humanas não ambicionassem elevar seus discursos à esfera da atemporalidade. São frases de efeito, lemas, palavras-chave, ditos populares, saudações. Estratégias de linguagem herdadas e repassadas, moldando identidades e modos de viver de grupos sociais.

Nos tempos que sucederam a Cristo, a escrita era a maneira pela qual se poderia legar a gerações futuras o corpo de conhecimento por ele produzido. Desse entendimento, nascem as condições para a fundação de um dos mais poderosos paradigmas da cultura ocidental: a religiosidade baseada nos preceitos cristãos. Apenas com a Bíblia Sagrada – o livro em que se condensam os principais ensinamentos cristãos – esse paradigma se cristaliza e se expande aos níveis hoje conhecidos.

É possível notar, nesse regresso em dois mil anos, que a utilização de diferentes *modos semióticos* permitiu o avanço (ou a diversificação) de uma determinada formação cultural. A sabedoria oral, convertida em signos convencionais registrados em papel, evidencia esse manejo, tão oportuno quanto hábil, das diferentes possibilidades de produção de sentido acessíveis num determinado espaço-tempo. A gênese cristã já nos permite postular, de maneira talvez tímida ou rudimentar, a existência de um *fluxo entre diferentes semioses ou suportes*. Numa espécie de conexão entre gêneros da esfera da oralidade e outros de feição escrita, podemos flagrar os primeiros indícios de um fenômeno hoje familiar: o da migração sofrida por discursos entre as possíveis (e distintas) materializações de sua existência.

Em uma ou outra forma, realizamos aquilo que nos torna humanos: contamos histórias, repassamos conhecimento, dizemos quem somos. Ao

longo de nossa história, porém, criamos formas diversas de comunicar. O domínio de modalidades síncronas de interação, como a oralidade, passou a conviver com formas assíncronas, a exemplo de todas as variações da escrita. Essa é uma virada com enormes consequências na história ocidental. Ela indica a necessidade da utilização de suportes materiais para a atualização de linguagens. É quando começamos a pensar na ideia de *mídia* conforme a concebem autores como Santaella:

Ora, mídias são meios, e meios, como o próprio nome diz, são simplesmente meios, isto é, suportes materiais, canais físicos, nos quais as linguagens se corporificam e através dos quais transitam. (SANTAELLA, 2003, p. 25)

Aquilo que hoje chamamos de mídia parece existir pelo menos desde a invenção da máquina de prensa por Johann Gutenberg, na Alemanha – embora ainda não fosse chamada dessa forma. Por volta de 1450, ele criou tipos móveis capazes de serem reproduzidos indefinidamente em suportes como o papel.

No Oriente, chineses e coreanos usavam desde o século VIII técnicas parecidas para reprodução de ideogramas. Mas foi o invento de Gutenberg que ganhou o mundo e criou uma nova formação cultural, aquela formada por pessoas letradas a partir do livro. No ano de 1500, mais de 200 pontos na Europa já utilizavam o modelo desenvolvido por Gutenberg. Não havia mais volta para esse modo de representar realidades, baseado em suportes de leitura e escrita como os livros e os folhetos.

De fato, porém, a ideia de uma performance comunicativa norteadas por regras e estratégias antecede a tudo isso. Já na Grécia Antiga se podia enxergar o interesse de filósofos como Aristóteles e Platão pela arte retórica, ou seja, o estudo da comunicação, sobretudo aquela realizada por meio oral. Seriam os primeiros estudos de mídia, ou ao menos dos primeiros estudos dedicados às mediações comunicativas. Harold Innis – um estudioso contemporâneo da “mídia” dos tempos antigos – fez coro com os sábios gregos e dizia que a civilização grega era um reflexo do poder da palavra falada.

A inquietação de forma alguma termina ali: ao longo da Idade Média e da Renascença, o estudo das estratégias retóricas usadas pelos falantes manteve-se em voga, sobretudo diante da expansão dos materiais impressos, a partir do século XV. No entanto, mesmo nessa época a

diversidade de formas comunicativas jamais se esgotou numa simples dicotomia texto *versus* oralidade. Artistas da pintura como Giotto mostravam, em suas obras, como as imagens eram (e são) capazes de falar à consciência e aos sentimentos das pessoas.

Mais tarde, foram fotógrafos, cineastas e diretores de televisão que voltaram a provar ao mundo ser possível comunicar por meio de modos semióticos para além da palavra escrita ou falada. Manovich (2001, p. 50-51), ao examinar os atributos das mídias digitais, postula que o cinema, em sua gênese, já se configurava como um dispositivo multimídia, capaz de conjugar imagens, sons e textos em forma de legendas.

Hoje, fala-se de maneira convincente na necessidade de se ampliar o escopo dos estudos retóricos de forma a abarcar as possibilidades realizadas pelas imagens (FERREIRA *et al*, 2008). Mesmo no desempenho da retórica clássica, o uso de imagens (como metáforas ou formas de comparação) já se fazia presente. Sobretudo a partir da chamada era digital (LÉVY, 1999), imagens, textos e sons convivem em lugares comuns. As matrizes semióticas dialogam entre si em produtos como sistemas e sites da internet com aplicações as mais diversas possíveis¹⁵. Se é consenso que vivemos num mundo de imagens, parece-nos razoável dizer que o mundo digital se tornou o reino das imagens indissociadas dos sons e dos textos. Vamos nos deter mais sobre esse aspecto no próximo segmento.

2.1 O usuário no centro da máquina midiática

A tendência de tudo se tornar igual a tudo. Era assim, sem meias palavras, que o historiador Daniel Boorstin definia, nos idos de 1978, o termo convergência. Essa foi, conforme Briggs & Burke (2005), uma das tentativas da *intelligentsia* contemporânea de definir o termo, antes de se tornar uma espécie de modismo a partir da década de 1990 (BRIGGS & BURKE, 2005, p. 270). Em acepções como a de Boorstin, havia a tendência a uma generalização do termo, que parecia servir de sinônimo para outros processos como o da globalização. Essa ideia, contudo, passa a dar lugar a concepções mais

¹⁵ Lima-Neto (2009), em trabalho desenvolvido no Grupo de Pesquisa Hiperged e defendido no Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFC, mostra como mensagens enviadas a partir de sites como o Orkut valem-se de recursos audiovisuais e do estilo composicional de gêneros de outras esferas comunicativas.

específicas, como a de **convergência das mídias**, que designa, grosso modo, a complexificação dos diálogos e trânsitos entre meios comunicativos. Vamos rever a argumentação de alguns autores, nas áreas das ciências sociais e da comunicação, que nos encaminharão para uma ideia menos vaga acerca desse conceito.

Nos anos 60, conforme os autores, estavam em desenvolvimento as tecnologias que permitiriam, futuramente, integrar o mundo numa “via expressa de informação”. Tais tecnologias, hoje largamente documentadas como o estopim de uma revolução digital global, só entraram em cena em larga escala a partir dos anos 80 e 90, depois de dirimidas as dúvidas sobre sua eficácia (BRIGGS; BURKE, 2005, p. 271). A popularização do computador pessoal, na década de 1980, já permitia previsões como a seguinte:

A principal mudança tecnológica, na raiz das mudanças sociais, é que a comunicação, diferente da conversação face a face, está se tornando predominantemente eletrônica. A comunicação eletrônica não só está crescendo mais rápido do que os meios tradicionais de publicação, mas também a convergência dos modos de distribuição está trazendo a imprensa, jornais e livros para o mundo eletrônico. (POOL, 1983, p. 6)

É nesse momento da história – o fim do século 20 - a pluralidade de dispositivos de comunicação, agora capazes de dialogarem por conta da digitalização, ganha espaço como um tema na agenda contemporânea. Convergência, a essa altura, designava a capacidade da computação em apresentar todo tipo de conteúdo sob a forma digital. A era da “irradiação de bits” (NEGROPONTE, 1995) invadia a mídia, decretando que a performance técnica (a habilidade de digitalizar qualquer coisa) poderia vir a ser mais importante que o conteúdo das mídias.

Para autores como Manovich (2001), é preciso relativizar o peso de tais afirmações. Ele nos lembra que mídias analógicas, como o cinema, já continham alguns dos atributos que hoje consideramos distintivos da mídia digital, quais sejam: (1) a representação discreta (feita a partir de um limitado número de amostras que representam uma realidade qualquer); (2) a multimídia, e (3) o acesso randômico ou aleatório. O autor explica, em relação ao item 1, que o cinema nada mais é que a amostragem de tempo, no caso, de 24 frames (quadros) por segundo. Da mesma forma, uma imagem digital é uma matriz de pixels, ou seja, uma amostragem, em duas dimensões, do

espaço. O item 2, conforme antecipado anteriormente¹⁶, designa a capacidade do cinema, mas de outras representações como os manuscritos medievais, de produzir enunciados multimodais, ou seja, caracterizados pela presença de diversas semioses. O item 3, por fim, diz respeito à capacidade das mídias digitais em permitir o acesso facilitado à informação, já que ela não se limita a uma representação meramente seqüencial ou linear. Manovich lembra que dispositivos cinematográficos do século 19 já permitiam o acesso randômico.

Ainda que consideremos tais afirmações, não se pode minimizar a mudança promovida pelo desenvolvimento dos processos de digitalização da informação. Como dissemos, são essas mudanças que nos permitem decretar a existência de um *diálogo possível* entre ambientes anteriormente apartados. É quando começamos a ouvir falar em convergência midiática.

Nos debates mais recentes, o conceito de convergência de mídias aparece como um construto polissêmico. O termo abriga sentidos que vão do empréstimo de elementos de uma mídia por outra (SANTAELLA, 2003) a um conjunto de procedimentos que inclui decisões de ordem administrativa, como as fusões de redações jornalísticas de diferentes áreas, a fim de reduzir custos (APPELGREN, 2007, p. 41-51). O que parece mais evidente, a despeito dessa disparidade nas abordagens, é o entendimento de que a lógica (seja econômica, legal ou da ordem dos conteúdos) dos meios de comunicação está mudando. Ford (1999) lança um olhar sobre essa mudança e a resume em uma palavra: *sinergia* (FORD, 1999, p. 302). Com essa palavra, o autor indica a emergência de uma “enorme massa amorfa” na qual meios como a TV, serviços de telefonia, bancos de dados, comércio, satélites e outros se fundem.

A compreensão desse fenômeno se torna mais fácil quando observamos o funcionamento de um algum dispositivo capaz de materializar tais tipos de fusão. Tomemos como exemplo o *iPhone*, aparelho fabricado pela empresa Apple (Figura 3, adiante). Por questões práticas e de inserção de mercado, convencionou-se chamar o aparelho, antes de tudo, de telefone celular¹⁷. No entanto, a miniaturização da tecnologia de telefonia móvel permite ao aparelho, em seu diminuto diâmetro, abrigar serviços tão diversos quanto câmera fotográfica e de vídeo, navegador de internet, bússola, vídeo game, player de música, entre outros.

¹⁶ Página 33.

¹⁷ É possível encontrar a descrição no site oficial, em português, do iPhone: <http://www.apple.com/br/iphone/>



Figura 3 - iPhone, da Apple, com display mostrando algumas de suas funções

Naturalmente, diversas categorias de conteúdo passam a conviver num único ambiente ou suporte¹⁸. Os usuários deixam de ser apenas “portadores de um telefone” para assumirem, na prática, os papéis de “diretores” de pequenas centrais de entretenimento, negócios e informação. De outro lado, a sinergia permite usos múltiplos de um mesmo produto ou ideia, ou que um mesmo produto cruze os gêneros jornalísticos, do esporte, da publicidade, do entretenimento doméstico, assegurando a ele uma certa ubiquidade por meio do poderio econômico (e logístico) daquele que detém sua marca.

Tanto a sinergia quanto a unificação da infra-estrutura tecnológica, quer dizer, a tendência à fusão das empresas telefônicas com as grandes empresas de meios de comunicação e de informática, vão ser determinantes na produção de gêneros e conteúdos culturais, que nos serão oferecidos nos próximos anos. (FORD, 1999, p. 303)

Vilches (2003), ao discutir a ideia de convergência midiática, nos traz reflexões semelhantes, também amparadas na constatação de que o poderio das empresas tem se tornado central na geração da informação (e eventualmente conhecimento) por nós consumidos. No entanto, para esse autor, o processo tem uma dimensão muito mais profunda nas relações humanas: a convergência de meios é na verdade um fenômeno que se

¹⁸ É possível sustentar essa afirmação mesmo diante das divergências quanto ao conceito de suporte dos gêneros digitais, discutido por autores como Souza (2009; 2010).

encaminha para o *gerenciamento das experiências das pessoas*. Vejamos o que o autor nos diz a esse respeito:

As tecnologias da comunicação que permitirão a convergência dos meios não se destinarão a produzir informação ou conteúdos, mas, principalmente, a gerir as relações entre os usuários. Com isso, pretendem instalar-se na vida dos usuários de maneira que a empresa de comunicação consiga estar presente em grande parte das atividades da pessoa. (VILCHES, 2003, p. 59)

O que pretendemos destacar com essa citação é o papel central que os *usuários* passam a assumir num sistema integrado de comunicação. Em tal modelo, usuários são bem mais do que uma audiência anônima, sem rosto: são donos de uma existência *nas mídias*, impulsionada por atividades simples, porém significativas, como a criação de contas em redes sociais, a inscrição em listas de discussão por email, o cadastro em bancos de dados de empresas, entre outros.

Como defenderemos com mais ênfase no capítulo 3 deste trabalho, ao discutirmos os gêneros discursivos em meio às convulsões e instabilidades de um cenário midiático convergente, as relações entre os atores dos processos comunicativos são fundamentais para o entendimento das formas (ou dos gêneros) pelas quais essa comunicação se apresenta e se estabiliza. Dentro das postulações da teoria sócio-semiótica – em que nos apoiamos para defender tal ideia – a visão da centralidade dos atores (e suas relações) ganha força em autores como Kress (2010). Assim, postulamos que pensar em gêneros midiáticos sob essa perspectiva decorre, em parte, de uma ideia de experiência comunicativa na qual o usuário é uma figura fundamental.

Para os efeitos deste trabalho, as conceituações de Ford e Vilches são tornadas mais claras por outra denominação: **transmídia**, esta criada pelo professor universitário norte-americano Henry Jenkins. Para Jenkins (2008), a cultura contemporânea abriga múltiplos exemplos de produtos capazes de atravessar as fronteiras de um *mídium* específico para ganharem sustentáculos em outras mídias, tanto por obra das empresas de mídias, mas também pela ação de pessoas anônimas. Exemplos como o do filme *Matrix* (figura 4) ilustram a argumentação do autor. A obra, originalmente pensada para o cinema, possui ramificações narrativas na internet, nos quadrinhos e nos games, por exemplo.



Figura 4 - Cena de Matrix, (1999) filme dos irmãos Wachowski. Foto: Divulgação

É o que ele chama de narrativa transmidiática (*transmedia storytelling*): “uma história transmediática se desenrola através de múltiplos suportes midiáticos, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (JENKINS, 2008, p. 135). Defendemos que os sujeitos responsáveis pela migração de conteúdos audiovisuais entre televisão e internet – sobretudo aqueles capazes de acrescentar ou salientar certas camadas de sentido a esses conteúdos – estão criando narrativas transmídia, capazes de modificar o estatuto de pertença de tais narrativas a determinados gêneros. Eles fazem isso mesmo que ajam sem o consentimento formal das empresas detentoras dos direitos sobre as narrativas, personagens e ideias originalmente materializadas.

A ideia por trás do *transmedia storytelling* ideal é prover acesso autônomo a cada “pedaço” de narrativa, que ao mesmo tempo coexiste com os demais, sem jamais se igualar a eles. Nos exemplos a serem analisados nesta dissertação, em poucos casos há uma real injeção de elementos narrativos novos ou de recursos inéditos. No entanto, as possibilidades de arranjo das matrizes semióticas, aliadas às potencialidades advindas da mudança de suporte, podem garantir uma renovação genérica possivelmente capaz de atrair novas audiências.

Jenkins enxerga a transmídia como uma estratégia, ou prática, situada dentro de um contexto de convergência midiática. O autor relata um caso curioso do que considera convergência de mídias. Um boneco manipulado, personagem do programa infantil Vila Sésamo, foi parar em cartazes de afegãos em protestos antiamericanos, logo após os atentados de 11 de setembro de 2001 nos EUA. Um garoto filipino havia, desavisadamente, produzido montagens em que o personagem aparecia ao lado do terrorista

Osama Bin Laden, e as postado em seu site. Contudo, certamente não imaginaria que sua intervenção pudesse ir muito longe. Na cobertura das manifestações pela rede CNN, a maior do mundo, as montagens apareceram em primeiro plano, reproduzidas nos cartazes que, supostamente, exortavam ao antiamericanismo.

Uma vez disseminada pelo mundo, a imagem causou controvérsia, culminando numa ameaça de processo judicial feita pela empresa detentora dos direitos sobre o programa. No entanto, a pergunta surgiu: a quem acusar? O autor da montagem, os responsáveis pelos cartazes, ou a rede de televisão que os trouxe para o seu noticiário? A história, ainda que tenha seus elementos cômicos e esteja perpassada pelo acaso e pelo involuntário, teve a utilidade de colocar luzes sobre uma espécie de *cidadania midiática* assumida por pessoas comuns. Fazem isso ao se tornarem sujeitos de enunciações capazes de fazer tanto ou mais sucesso que um programa de televisão ou notícia de jornal produzida por meios convencionais, sem a interferência clara de seus consumidores.

Jenkins parte desse caso para se dispor a inventariar alguns dos modos pelos quais o pensamento convergente está remodelando a cultura popular americana e, em particular, os modos pelos quais impacta a relação entre a audiência, os produtores e o conteúdo das mídias. O autor diz que a convergência de mídias, mais do que um processo técnico, é uma movimentação social em direção à construção de uma inteligência coletiva – que, se hoje é exercitada em meios recreativos (como as redes sociais), pode no futuro ser usada para fins outros, mais sérios. A ideia do estudioso norte-americano aproxima-se da retórica que envolve as potencialidades da chamada web 2.0, a face colaborativa, amigável e em eterna construção da internet.

A capacidade dos usuários em manipular as diferentes ferramentas (ou seja, as diferentes *semioses* e as possibilidades dos diferentes *suportes*) nos parece parte fundamental dessa movimentação social a que alude Jenkins. Uma rede social como o Orkut, por exemplo, é capaz de reunir diversas semioses, como textos, vídeos, fotos e músicas. Ao serem manipuladas pelos usuários, possibilitam a aquisição e o exercício de novos letramentos, característicos da cultura digital. A linguagem abreviada, o uso de *emoticons*,

dos avatares animados¹⁹ e a produção de vídeos para postagem são sinais dessa “nova revolução” letrada e possibilitada por um aparato midiático que cada vez mais desconhece fronteiras.

Bolter; Grusin (2002) radicalizam o conceito de convergência ao postularem que qualquer mídia, em sua essência, se apropria das técnicas, das formas e do significado social de outra mídia. Assim, a história dos meios de comunicação seria, na verdade, a narrativa acerca de como os meios apropriam-se uns dos outros. A dupla de autores alcunha o termo *remediação* (*remediation*) para designar o processo pelo qual uma determinada mídia repagina (*refashion*) ou ressignifica atributos de outra. Aqui, interessa mais aos autores entender como características das linguagens midiáticas (o senso de imediatismo, o maior ou menor apelo às imagens) estiveram sempre em câmbio, desde tempos remotos.

A web é capaz de reelaborar conteúdos e formas da televisão e do rádio, por exemplo. Dessa forma, a internet torna-se um repositório crescente de conteúdo audiovisual, primeiro na forma de *webcams*²⁰, depois em *streaming*²¹, resultando em *cases* bem-sucedidos como o do *YouTube*, site de vídeos mais popular do mundo. Para além desse papel de “arquivo” audiovisual, onde é possível rever programas da forma como foram exibidos, canais com o *YouTube* também permitem a manipulação desses conteúdos – mais uma evidência do protagonismo assumido pelas pessoas que, anteriormente, compunham uma audiência: a elas, só era facultado o direito de assistir as emissões televisivas.

Sem negar que os processos de *remediação* tenham ocorrido ao longo da história humana, acreditamos que as tecnologias digitais foram decisivas para tornar cotidianas e acessíveis as ferramentas pelas quais alguém pode se apropriar dos conteúdos de uma mídia, levando-a a outra. É nesse aspecto da obra de Bolter; Grusin que repousa nossa atenção, no que toca aos propósitos deste trabalho. A colaboração da dupla de autores está no entendimento de que, digitais ou não, as produções midiáticas partilham de matrizes comuns – os modos semióticos – e seus usos convencionalizados podem ser bastante semelhantes.

¹⁹ O grupo de pesquisa *Hiperged* realiza atualmente estudo sobre aspectos hipermodais desses avatares, conhecidos como *buddypokes* (ARAÚJO, 2009).

²⁰ Câmeras capazes de transmitir imagens via internet.

²¹ Formato de transmissão de vídeo para ser assistido em sites da internet.

A multiplicidade de plataformas de produção de sentido, ampliadas na “era” digital, contrasta com a limitada gama de linguagens por elas mobilizadas. Basicamente, faz-se uso da escrita, fotografia, ilustração, imagem em movimento e áudio. Talvez por poderem se servir de várias dessas linguagens, as mídias dialogam umas com as outras com avidez, tornando árduos os esforços para demarcar as fronteiras da produção de cada uma. Diversos espaços da mídia “tradicional” brasileira, que se valem de formas de enunciação e conteúdos pertencentes originalmente à internet, tais como reproduções ou reinterpretações de conteúdos textuais, imagéticos ou audiovisuais acessíveis na rede (já há programas concebidos a partir da ideia de uma *transposição* de conteúdos entre essas mídias²²).

Da mesma forma, observa-se a presença proeminente de conteúdos televisivos reproduzidos na internet, a exemplo de trechos de programas jornalísticos, produções ficcionais e outros excertos de gêneros, sem distinção de emissora. Efeitos de sentido inicialmente não pretendidos pela instância produtora são alcançados por meios de operações de reconstrução discursiva. A um enunciado originalmente dado, atribui-se um novo contexto e propõe-se uma intertextualidade anteriormente ausente, oriunda de uma intervenção na ordem da narrativa ou do relato.

Fragoso (2005), por sua vez, enfatiza os rumos dos *produtos* midiáticos ao propor convergência como um processo materializado a partir da fusão dos modos de codificação, dos suportes e dos modos de distribuição. Para a autora, todas as mídias conjugam simultaneamente diversas linguagens o que faz delas híbridas. No entanto, a autora sugere que o futuro reserva o surgimento de um *ambiente de mídias* unificado, tornando obsoleta a atual divisão de meios tal como conhecemos hoje.

Esse vislumbre (uma convergência de modos de codificar, com gradual redução do número de suportes) parece pouco defensável no âmbito desta dissertação, já que nossas hipóteses pressupõem não uma fusão de suportes, mas um compartilhamento de conteúdos que podem ou não se modificar em função de alguns fatores como os suportes (que, para todos os efeitos, seguem existindo e sendo discerníveis) e o regime semiótico.

²² Basta que citeamos o exemplo do programa *Scrap*, da MTV (emissora por assinatura). Nele, a apresentadora MariMoon apresenta vídeos e outras informações coletadas na internet, no que se pode considerar uma transposição de conteúdos, para a televisão, de uma prática de *social bookmarking*, conforme exposta por Primo (2007). O título do programa faz referência a um gênero de recado muito comum no Orkut, rede social da internet.

Sem ignorar a tendência à unificação de dispositivos comunicativos, prenunciada hoje por avanços como a TV digital, reafirmamos nossa proposta de lançar um olhar sobre os impactos no âmbito dos gêneros veiculáveis por esses dispositivos. Nesse aspecto, nossa visão aproxima-se do que Santaella denomina de convergência, colocada como uma questão de linguagem que vai impactar no estabelecimento de uma determinada formação cultural – neste caso, o impacto se dá pela exacerbação da quantidade de informação circulante. A autora afirma que estamos num momento complexo, na medida em que a cultura da convergência não se faz hegemônica, mas sim convive com a cultura das mídias, a cultura de massas, a escrita e a oralidade.

Talvez o que se possa questionar das afirmações da autora é o fato de que ela localize a convergência no seio da cultura digital – diferenciando-a do sistema midiático tradicional. De fato, a tecnologia digital é uma das prováveis protagonistas dessa narrativa transmidiática, mas não o único²³. Porém, ao nos projetarmos para além da questão do aparato, atingimos o âmbito dos discursos. É onde nossa reflexão encontra um nicho específico: na problematização dos gêneros emergentes (ou reelaborados) a partir dos usos daquela tecnologia.

É possível dizer, nesse sentido, que a mídia tradicional renova seus repertórios em função de demandas colocadas pelos ambientes digitais, com destaque para a internet, o que poderia ser caracterizado, no mínimo, como reflexo da ação de uma mídia em outra. De outro lado, o digital parece se alimentar da memória, dos repertórios simbólicos e mesmo de certos códigos perpetrados pelas chamadas mídias tradicionais²⁴. Assim, pouco faria sentido, numa acepção em que a linguagem entra em jogo, reduzir a reflexão ao aspecto da tecnologia enunciativa – embora essa seja importante até mesmo como forma de demarcação das potencialidades dos gêneros nela presentes.

Bergo (2008) sugere que o digital possibilitou a ascensão de uma cultura convergente, e lança seu olhar para o futuro da televisão, delineando possibilidades como a televisão *on demand* (sob demanda), a TV digital e a TV

²³ Como sugere, por exemplo, a reflexão de Lima-Neto (2009) sobre a história das convergências midiáticas.

²⁴ Como exemplo, citemos certos modos de dizer popularizados por meios como a televisão que são ressignificados na internet. Os traços formais e funcionais da dramaturgia ou dos videoclipes chegam à composição de vídeos (em geral paródias ou alusões) presentes em canais como o YouTube.

por internet, fundadas num grau de interatividade maior com o usuário dos serviços, em comparação ao que se verifica na televisão tradicional. Essas colocações parecem validar a possibilidade da existência de gêneros *hipermodais* em ambientes televisivos, instituindo a ideia de navegação, tal como a conhecemos na hipertextualidade, em outras mídias.

O que Bergo defende em seu trabalho dialoga com as ideias de Askwith (2007) sobre o futuro da televisão, que para ele vive um momento de dramática mudança. Para o autor, a televisão precisa, com certa urgência, imaginar um novo modelo conceptual para si mesma, melhor aclimatado a um ambiente midiático disperso por múltiplas plataformas e que, necessariamente, permita o *engajamento* da audiência. Como exemplo de programa que já se vale de tal dinâmica, o autor cita o seriado dramático *Lost*²⁵, menos pelo programa em si e mais pela reação desencadeada pelo público. Ao tentar desvendar os segredos da ilha onde o seriado é ambientado, os fãs da série mobilizam aparatos como a internet e o TiVo²⁶ para buscar pistas e elaborar teorias – uma experiência análoga à dos videogames.

Assim, a televisão torna-se ponto de partida para uma experiência ampliada de entretenimento, que inclui outras mídias e depende, sobretudo, do êxito na relação entre programas e usuários dos meios, já que estes assumem o papel de protagonistas desse processo. Askwith enumera alguns fatores associáveis à ideia de “televisão expandida” (ASKWITH, 2007, pp. 122-149), como a presença de extensões textuais, narrativas e diegéticas, entre websites, livros e anúncios. Procedimentos como a cópia e a manipulação de conteúdos são recorrentes (ASKWITH, 2007, p. 57-58). É bom que se diga, porém, que não se está falando de um televisão efetivamente interativa ou pautada na responsividade do usuário, como o é a internet.

Ainda de acordo com o autor, *Lost* figura como um exemplo de *transmedia stoytelling* (narrativa transmidiática), ou seja, uma trama que ganha extensões em mais de uma mídia, possuindo especificidades em cada uma delas, decorrentes das potencialidades de cada suporte e também das formas genéricas que aquele tipo de conteúdo assume em função da migração entre mídias²⁷.

²⁵ No Brasil, o seriado foi exibido pelos canais AXN (assinatura) e pela Rede Globo.

²⁶ Gravador de televisão digital dotado de HD interno, capaz de armazenar programas exibidos pelas emissoras de TV. O aparelho é popular em países como os EUA.

²⁷ Pode-se colocar em questão o estatuto da televisão como mídia central nessa cadeia formada por várias mídias. No caso de seriados como *Lost*, as tecnologias de troca de arquivos via

A televisão brasileira, tanto fechada quanto aberta, sente os impactos dessa reconfiguração das formas de produzir conteúdo, e já assimila uma orientação transmidiática em alguns de seus produtos. O já citado *Scrap MTV* é um exemplo de programa cuja textualidade se funda na ideia do aproveitamento ou repropósito dos diálogos ocorridos nas mídias sociais, e levados para a televisão. Sem ir tão longe, a emissora de maior audiência do país (FELTRIN, 2010) tem ensaiado alguns passos nas narrativas transmidiáticas, criando, por exemplo, conteúdo específico para mídias sociais a partir de um núcleo específico de comunicação²⁸ ou, ainda, praticando uma espécie de transmídia à brasileira. Um exemplo disso são as produções ficcionais televisivas, como *O Auto da Compadecida*, levadas às telas de cinema em razão de seu sucesso comercial, sem maiores preocupações com a linguagem cinematográfica, com exceção da duração do “filme” (FECHINE; FIGUERÔA, 2009).

Considerar a existência de uma transmídia “à brasileira”²⁹, aqui entendida como um processo marcado por um certo imprevisto, sem o desenvolvimento consciente de estratégias específicas para a especificidade de cada mídia, nos fornece elementos para ratificarmos um contexto de permeabilidade crescente entre os conteúdos nascidos, a princípio, sob o signo de mídias distintas. Essa permeabilidade, porém, não se dá apenas no âmbito estrito das decisões tomadas pelos conglomerados de mídia, que optam (ou não) por criar extensões *autorizadas* de seus produtos. Conforme mostram os exemplos selecionados como *corpus* de nossa análise, esse é um processo manejado por iniciativas de *usuários-produtores* capazes de mobilizar certos ideais de representação do mundo à sua volta, noções sobre o local que ocupam num certo feixe de interações sociais e, finalmente, certas habilidades de composição em semioses distintas.

Tais aportes nos encaminham para entender convergência de mídias ou sinergia como um processo *a priori* técnico que consiste na

internet (P2P) possibilitam o *download* de episódios, tornando desnecessário o acompanhamento pela televisão, ainda que, em termos de convenções narrativas, ainda o reconheçamos como um seriado *televisivo*.

²⁸ <http://ccsp.com.br/ultimas/noticia.php?id=46823>

²⁹ É preciso assinalar que o termo “transmídia à brasileira”, a nosso ver, é questionável, já que o menor ou maior apuro das adaptações de conteúdos para diferentes mídias não nos parece determinado por uma questão geográfica. A discussão aponta muito mais para decisões de fundo econômico e de marketing por trás das transposições de conteúdo, como a verificada no caso da microssérie *O Auto da Compadecida* (1999), transformada em filme a partir de uma simples reedição de cenas já gravadas para a televisão.

capacidade de permitir o trânsito de conteúdos midiáticos por diversos suportes comunicativos, ampliando a potencialidade responsiva dos usuários em relação a tais conteúdos. É possível vislumbrar a convergência como um fenômeno reconhecível tanto nos *mass media*, como a televisão, o jornal e a internet, mas também em dispositivos como as câmeras digitais e os telefones celulares, ferramentas capazes de fazer circular informações em formatos compatíveis com os dos meios acima.

Sobre esse *background*, tornam-se comuns as práticas transmídiaicas, estas sim mais relacionadas aos conteúdos que se espriam por mais de uma mídia – e, entendemos, fruto de um protagonismo partilhado entre empresas de mídia e *usuários-produtores* que se apropriam dos conteúdos produzidos por aquelas, ou mesmo dedicam-se à produção de conteúdo original³⁰. Defendemos que, nesse patamar, o da *transmídiação*, ocorrem as mudanças em gêneros discursivos que intentamos analisar, em mais detalhes, em nosso capítulo 6. As práticas transmídiaicas podem, sob esse ponto de vista, deslocar certos produtos midiáticos e dar-lhes novas feições, seja porque eles são submetidos a processos de mudança de suporte, seja porque passam a integrar um regime semiótico diferenciado.

2.2 A Web 2.0 e o YouTube

Um momento peculiar da história da mídia audiovisual parece iniciar em simples cliques em botões como o de *upload*, possíveis a todo momento em sites como o YouTube. Em vídeos de cunho predominantemente amador, como o exemplo de “Leona – a assassina vingativa”³¹ (Figura 5), a ideia de uma nova era de autonomia exercida pelos usuários da internet parece palpável. Não fechamos os olhos, porém, para a evidente participação dos usuários nas mídias que precedem a internet, como mostram estudos como o de Jenkins (1992) sobre a cultura participativa desencadeada pelos fãs de programas televisivos. Não se pode esquecer, ainda, das apropriações e ressignificações que, como provou Barbero (1997) são intrínsecas à acolhida oferecida pelos “receptores” ao mídiu televisivo.

³⁰ Um exemplo é mostrado logo a seguir, na seção 2.2.

³¹ <http://www.youtube.com/watch?v=dswHQA09RZg>. O vídeo foi acessado em 29 de julho de 2009.



Figura 5 - vídeo “Leona – a assassina vingativa”, produção caseira anônima postada no YouTube

O que se pode considerar como um passo à frente é a intensidade, a visibilidade e, sobretudo, o poder de *retroalimentação* das produções, reproduções e releituras realizadas por usuários de plataformas como o YouTube, entre outras. Esses são apenas alguns dentre diversos fenômenos desencadeados na e pela internet, a plataforma de comunicação de maior avanço nos últimos 10 anos. Embora se possa celebrar o fato de que é nesse ambiente de comunicação que se desenvolvem experiências únicas, em relação ao que se verifica em modos de enunciação analógicos – caso da navegação por *hipertextos*³², algumas de suas características já estavam presentes nesses regimes precedentes, como a não-linearidade³³.

Essa consideração, porém, não nos impede de elencar características que consideramos distintivas dos hipertextos, e que conferem a eles *potencialidades* hoje mais do que nunca salientes, em vista dos processos simbólicos que descrevemos neste trabalho e tantos outros a serem estudados. Do ponto de vista da semiótica social, aporte ao qual nos filiamos para entender melhor os fenômenos aqui problematizados, entendemos que toda enunciação é composta por uma ou mais semioses (ou *modalidades* ou

³² O termo foi cunhado por Theodore Nelson nos anos 60. Em 1989, as idéias de Nelson e de outros estudiosos como Vannevar Bush ganham a luz do dia na forma da World Wide Web (www ou web), uma interface compatível com computadores pessoais capaz de mediar o envio, o recebimento e o acesso a documentos e arquivos de naturezas diversas. O hipertexto se consolida, a partir daí, como a linguagem universal das redes de computadores. Uma cronologia mais detalhada dos avanços ligados à linguagem hipertextual pode ser obtida a partir do trabalho de Lobo-Sousa (2009).

³³ Para Ribeiro (2005, p. 124), a não-linearidade da leitura é tão inevitável quanto o próprio ato de ler. Coscarelli (2003, p.1) defende posição semelhante ao dizer que os hipertextos não rompem fundamentalmente com os textos tidos como tradicionais.

ainda *modos*), que, em seu uso, são igualmente legítimas como meios de veiculação de sentidos, culturalmente situados³⁴ (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006; KRESS, 2010). A cada uma dessas semioses, cabe um papel distinto e complementar na construção de significados que tendem a se estabilizar em gêneros e em discursos. Lemke (2002), por sua vez, mostra como as semioses organizadas no hipertexto apresentam configurações peculiares de construção de sentido, motivadas, por exemplo, pela navegação por múltiplas páginas, típica da *web*.

A ampliação das interfaces por meio da qual os usuários podem interagir e produzir conteúdos é uma das características associadas à chamada *web 2.0*. Nessa fase, a internet estimula a chamada "arquitetura de participação" (O'REILLY, 2005), algo que não se fazia presente na primeira fase dos serviços online. Em redes sociais como o Twitter³⁵, por exemplo, aplicações consagradas inicialmente pelos próprios usuários, como o comando "RT" (*retweet*, ou o repasse da mensagem de um usuário para seu grupo de amigos), acabam incorporados definitivamente ao repertório de opções de uso da ferramenta. A figura 6, abaixo, mostra o mecanismo em ação à moda antiga, quando o comando tinha de ser digitado pelo usuário. Hoje, o sistema desse microblog dispõe de um botão específico para realizar essa ação.



Figura 6 - Comando "retweet" manual, usado no microblog Twitter

A admissão da importância do usuário aparece na abertura à sua participação por meio de comentários ou pela possibilidade de intervir em

³⁴ Deve-se lembrar, porém, que as diferentes modalidades possuem potencialidades distintas e, uma vez que se opta por uma modalidade em detrimento de outra, certas possibilidades de veiculação de sentido são privilegiadas, à custa de outras.

³⁵ <http://www.twitter.com>

processos colaborativos como a enciclopédia online Wikipedia. A web 2.0, seria, por assim dizer, a era da *customização*³⁶ de interfaces e plataformas, ao gosto do usuário.

São os usuários da internet que protagonizam, quase que inteiramente, um fenômeno decorrente do descrito acima: a consagração de certos tipos de produto, como por exemplo os chamados *virais* – ou seja, vídeos ou mesmo conceitos que adquirem popularidade na própria e eventualmente chegam a outros meios de comunicação. A noção de *viral* atualiza a ideia, já conhecida nos estudos de *marketing*, da propaganda boca-a-boca, ou originalmente *word-of-mouth* (HELM, 2000). Aqui, ela é usada em uma acepção mais coerente com os usos hoje observados e registrados na rede, em que não necessariamente se tenta vender algo a partir da divulgação em corrente de um vídeo ou outro artefato.

Num regime semiótico hipermodal (LEMKE, 2002), os significados baseados na palavra, na imagem e no som, reunidos na hipermídia, resultam na possibilidade de uma interação entre usuários e conteúdos. Sob esse prisma, pode-se explicar a facilidade de trânsito que vídeos como os do *YouTube* adquiriram, potencializando sua disseminação viral.

É preciso destacar, porém, que o *YouTube* não nasce como uma rede social³⁷ *per se*, conforme defendem Burgess; Green (2009), a partir do trabalho de Harley; Fitzpatrick (2008). O site surgiu em junho de 2005 como um repositório digital de vídeos³⁸, ou seja, algo muito mais próximo de um grande “arquivo” audiovisual” do que propriamente das aplicações consagradas pelas redes sociais. Esses autores notam que, até hoje, o *YouTube* obedece a uma arquitetura *top-down* (isto é, uma configuração na qual os conteúdos partem a partir de um difusor/emissor hierarquicamente superior, para uma audiência). Assim, os signos e padrões recorrentes das redes sociais, como os avatares de

³⁶ *Custom*, numa tradução do inglês, refere-se a “personalização” ou “feito por encomenda”.

³⁷ Recuero (2009, p. 24) afirma que uma rede social pode ser definida como um conjunto de dois elementos: *atores* (pessoas, instituições ou grupos; os nós da rede) e suas *conexões* (interações ou laços sociais). Uma rede seria, nessa acepção, uma metáfora dos padrões de conexão de um grupo social. A autora, ao proceder a um levantamento das redes sociais predominantes na internet, não menciona o *YouTube*. Lange (2008), por sua vez, mapeia práticas de *social networking* no *YouTube*, e defende que o *YouTube* apresenta “sub-instanciações” (*sub-instantiations*), das redes sociais, como o compartilhamento de vídeos, práticas de aquisição de amizades e postagem de comentários.

³⁸ O slogan do site nessa época, conforme lembram Burgess; Green (2009) era *Your Digital Video Repository* (“Seu Repositório de Vídeos Digitais”). Os autores notam que o atual conceito defendido pelo site, o de *Broadcast Yourself* (“Transmita a Si Mesmo”) se aproxima mais da ideologia, por assim dizer, da web 2.0, que enfatiza a autonomia dos usuários e seu empoderamento como produtores ou manipuladores de conteúdo.

usuários, páginas de grupos e as trocas de mensagens não são salientes no *YouTube* (nem na versão atual nem nas anteriores).

O site *YouTube* se apresenta como “o líder no setor de vídeos on-line e o principal destino dos internautas para assistir e compartilhar vídeos originais com todo o mundo por meio da web” (YOUTUBE, 2010). Uma inserção textual, em destaque na *homepage*³⁹ do site reforça o *ethos* comunitário projetado pelo site: “Participe da maior comunidade mundial de compartilhamento de vídeos”. Nessa espécie de ideologia gregária reside a linha-mestra a partir da qual a página se estrutura, seja por dar aos usuários a sensação de intensa participação, seja por figurar como espaço “livre” de veiculação de todo tipo de conteúdo audiovisual (as categorias de vídeos, exibidas na *homepage*, sugerem essa variedade). Assim, o *YouTube* procura demarcar, em sua ambiência, os atributos de uma mídia democrática, e materializada a partir dos anseios de seus usuários, antes de tudo.

A título de ilustração, apresentamos duas figuras que indicam como aparecem tais itens de página (CHIEW, 2004), capazes de sugerir uma ênfase no aspecto comunitário de um site como o *YouTube*. As imagens são, respectivamente, de 2008 e 2010 e intentam revelar como certos mecanismos de congregação aparecem ou desaparecem da página.

A Figura 7 mostra como a interface do *YouTube* estava organizada em novembro de 2008. O menu principal, na parte superior da página, traz um link para a opção *Community* (apontado com uma seta), que exhibe grupos de usuários e competições. As demais setas verdes indicam as possibilidades de discussão dos conteúdos postados e também a opção de indicar vídeos favoritos.

Já a Figura 8 captura uma tela do site no mês de outubro de 2010. A saliência dada anteriormente à opção *Community* já não se faz mais presente, porém é possível se inscrever nos canais (páginas personalizáveis que agrupam vídeos postados pelos diferentes usuários, seus vídeos favoritos e seus “amigos”), que equivaleriam à página principal de um usuário num perfil de rede social. Abaixo da janela de vídeo, visualiza-se um sistema avaliativo baseado em dicotomias verbo-visuais de fácil assimilação (Gostei/Não Gostei; verde/vermelho), cujo uso é restrito aos usuários cadastrados na plataforma. Essa opção parece indicar como a arquitetura do site torna salientes

³⁹ www.youtube.com

mecanismos de participação primária, que Primo classifica como *interação reativa* (2003), por se caracterizarem numa base determinística de estímulo-resposta. A esses, se seguiriam outros (comentários e vídeo-respostas), de maior complexidade, mais próximos de uma *interação mútua* (Primo, 2003), entendida como capacidade de afetar um outro envolvido na interação. Há ainda a possibilidade de *linkar* o vídeo aos demais perfis de redes sociais que porventura o usuário tenha à disposição – aqui, o *YouTube* revela uma posição de nivelamento em relação às demais redes sociais, às quais ele se soma, ao fornecer conteúdo (contudo, o site não permite, formalmente, *receber* conteúdo dessas mesmas redes).

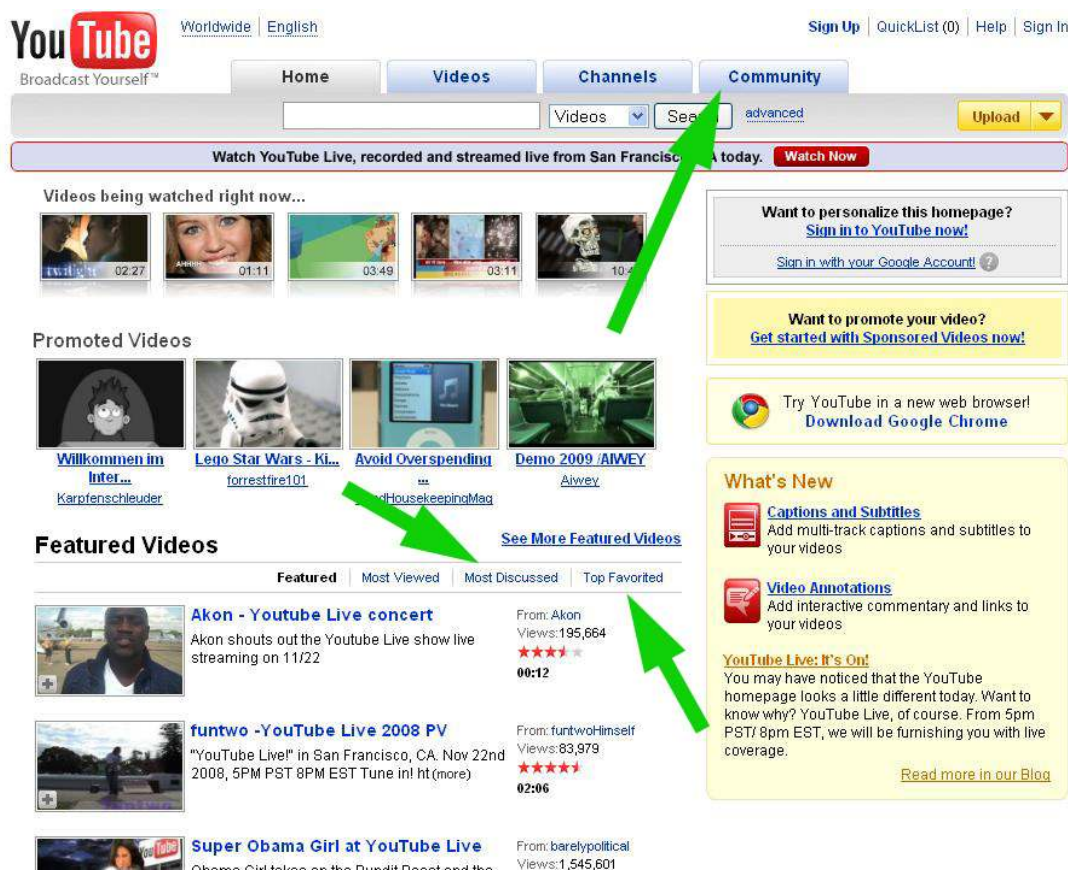


Figura 7 - YouTube em novembro de 2008

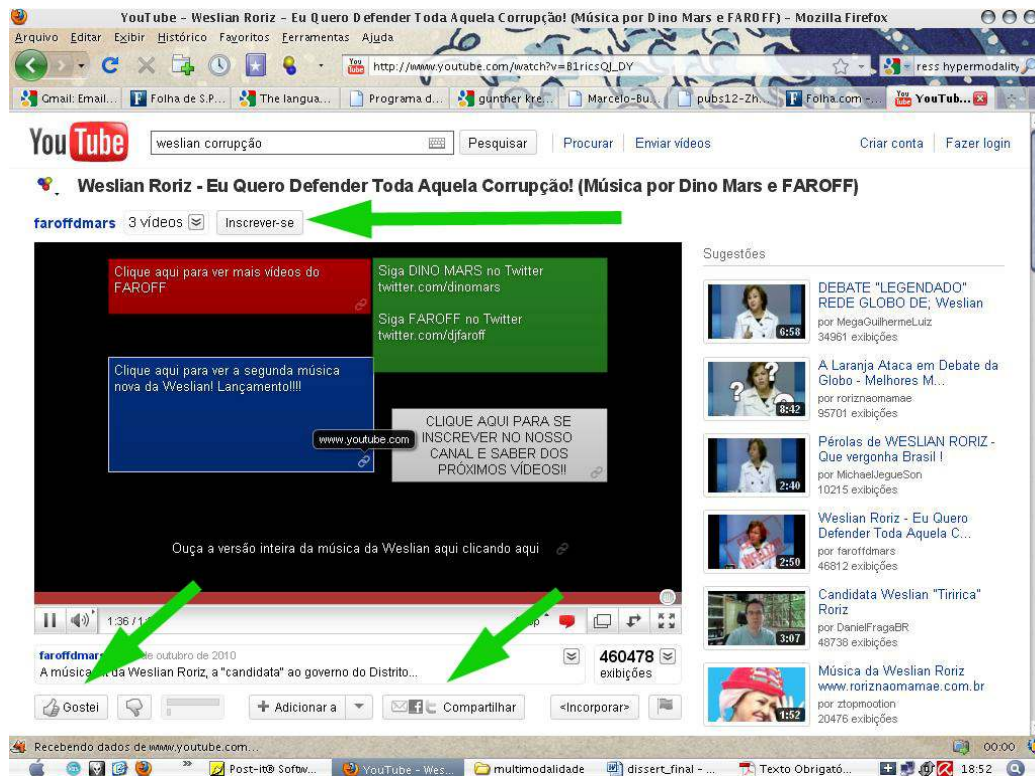


Figura 8 - YouTube em outubro de 2010

Sobre esse aspecto, Burgess e Green (2009) asseveram:

Apesar de sua retórica comunitária, a arquitetura e o design do YouTube convidam mais à participação individual do que à atividade colaborativa: qualquer oportunidade de colaboração tem que ser especialmente criada pela própria comunidade do YouTube ou por meio de um convite especial da empresa. O YouTube não disponibiliza métodos integrados ou de rotina para captura de vídeos de outros usuários ou sua reutilização, tampouco disponibiliza o conteúdo de outrem com esse propósito. (BURGESS; GREEN, 2009, p. 93)

Em relação ao fenômeno que intentamos analisar, a arquitetura do YouTube é frequentemente utilizada para promover interação com outras plataformas midiáticas, como a televisão. O ato de se fazer *upload* para o YouTube de um vídeo originalmente exibido na televisão parece-nos configurar, ao menos, um processo interativo reativo, além de se apresentar como uma iniciativa de produção de significado, na perspectiva da teoria sócio-semiótica. Recuero (2009) mostra como a interação mediada pelo computador é capaz de migrar entre as diversas plataformas de comunicação, porém só cita como exemplos aplicações e ferramentas nascidas na internet, como o Orkut e os blogs. Defendemos que, a esses exemplos, restritos à internet, poderíamos agregar um outro, mais típico da era da transmídia: a

migração sofrida por conteúdos da televisão rumo aos repositórios de vídeo como o *YouTube*. A breve consideração de alguns itens dessa plataforma, realizada anteriormente, nos autoriza a afirmar que interações são possibilitadas a partir daqueles conteúdos.

Em ambas as versões do *YouTube* aqui mostradas, a plataforma permanece pautada pela *centralidade e saliência dos vídeos* acessíveis aos usuários que por ela navegam. Como revelam alguns dos itens de página mostrados nas figuras acima, a participação é possibilitada em função das postagens de vídeos, e orbitam em torno da capacidade responsiva desencadeada por esses (“gostei” ou “não gostei” do vídeo). As redes sociais, como as concebemos, tendem a se inclinar para as representações dos atores e suas conexões, ou de maneira mais específica, para uma espécie de culto de personalidades em que os perfis de usuários – e as formas como esses perfis se relacionam – assumem um papel fundamental.

Assim, sem se apresentar ou mesmo reclamar a posição de uma rede social, hoje o *YouTube* evidencia atributos e usos que permitem aproximar essa plataforma de práticas de *social networking*, sem dúvida amparadas pelos princípios e avanços técnicos da web 2.0. É nesse ambiente, fértil para intervenções, ativismos e manifestações de seus usuários, que se situam práticas de linguagens, estabilizadas (ou nem tanto) em gêneros discursivos, que vamos examinar a partir do próximo capítulo.

Neste capítulo, intentamos apresentar e discutir os conceitos de transmidiação, convergência de mídias e web 2.0. Todos esses conceitos, hoje correntes no jargão da informática e dos negócios ligados às novas tecnologias, aqui foram discutidos de forma a circunscrever aquilo que consideramos o contexto cultural, tecnológico e econômico no qual ocorrem os processos de migração e reconstrução de sentidos a serem flagrados em vídeos do site *YouTube*. No intuito de alcançar o objetivo geral de nosso trabalho, que é categorizar os processos de transmutação de gêneros audiovisuais em razão da migração, foi-nos necessário estabelecer em que termos se dá esse trânsito, e acreditamos tê-lo feito neste primeiro momento da dissertação.

- 3 -

Gêneros do discurso, reelaboração e emergência

Eram os anos 20 do século 20. O mundo, havia pouco, era um lugar menos brutal, antes que milhões de vidas se perdessem em um conflito de dimensões continentais. Foi num mundo assim, endurecido por aquela que é uma das maiores evidências de desapego com o Outro – a guerra – que o filósofo russo Mikhail Bakhtin anteviu um modo de olhar para as coisas em que justamente o Outro cumpria uma função não menos que imprescindível.

Foi naquele tempo que Bakhtin divulgou alguns de seus estudos capitais na área de filosofia da linguagem. Eram escritos que mostravam, com surpreendente clarividência, o modo como as sociedades lidariam com a complexidade das práticas de linguagem anos depois de sua saída de cena. É certo que Bakhtin contribuiu com semelhante vigor para outras áreas, como os estudos literários. Mas aqui, nosso interesse recai sobre a força das postulações do estudioso a respeito da comunicação humana, a “vida da língua”, como ele costumava dizer.

Um pressuposto parece servir de chave interpretativa para sua obra nessa área: “a enunciação é de natureza social”. A afirmação de Bakhtin, em seu *Marxismo e Filosofia da Linguagem* ([1929] 2009, p. 113), promoveu uma ruptura nos estudos comparativos que até então predominavam na área. Nesta obra, Bakhtin faz críticas aos modelos epistemológicos que enxergavam na enunciação um processo monológico, ou seja, um acontecimento isolado do tempo e do espaço, que isolava a linguagem da realidade a qual ela necessariamente se vincula. Já dizia ele, na obra publicada em 1929, que toda enunciação responde a alguma coisa e é construída como tal.

Ao demarcar tal posição, Bakhtin se insurgia contra duas correntes filosófico-conceituais que, segundo ele, determinavam como se dava o estudo da língua. São elas o objetivismo abstrato e o subjetivismo individualista. O estudioso russo aponta nessas duas orientações uma tomada de posição

favorável à centralidade da enunciação individual, que ele considera incompatível com a apropriação coletiva à qual a língua se presta. Ele crítica, ainda, a visão abstrata do sistema da língua, defendida sobretudo a partir da ascensão de Saussure.

O debate, que Bakhtin foi capaz de “esquentar”, por assim dizer, remonta à Antiguidade, onde já se pensava num endereçamento social de certas práticas languageiras. Foi como o termo *gênero* surgiu, servindo como categoria classificatória de obras literárias ou de rituais de realização da oratória. Mas, tanto Platão quanto Aristóteles, os primeiros teóricos dos gêneros de que se tem notícia, propunham uma noção de gênero numa perspectiva normativa, em que a *mudança* parecia um aspecto improvável ou indigno de estudo. Sem mencionar o caráter formulaico de várias de suas asserções sobre a linguagem, em que subjazia uma ideia de desempenho eficiente, quase mensurável quantitativamente, pouco digna de defesa nos dias atuais.

Um deslocamento na própria condição da *mudança*, enquanto atributo das comunicações humanas, foi realizado por Bakhtin, ao defender que a *interação entre interlocutores* se constituía num aspecto fundante num reposicionamento da ideia de gênero discursivo (BAKHTIN, [1979] 2006). Para o estudioso russo, as formas da língua são assimiladas somente nas formas das enunciações, nas “formas típicas dos enunciados”, ou seja, os gêneros do discurso. Era o início do fim de uma era, em que o gênero costumava ser visto como conjunto de propriedades de textos ou como etiqueta para textos do universo literário.

Uma inferência importante diante de tais considerações é a de que os gêneros, assim pensados – como produto de seres sociais irmanados tão somente por sua capacidade intelectual – podem ganhar materializações as mais distintas possíveis. A capacidade criadora humana se espraia por atos de linguagem que, há tempos, vão muito além da dicotomia oral-escrito⁴⁰. Códigos como os das imagens revelam-se, dessa forma, tão legítimos quanto as palavras para denotar significados. Razão pela qual parecem como normais e aceitáveis distinções de gêneros de filmes, de programas televisivos ou outras categorias capazes de realizar a confluência de diversas matrizes semióticas.

⁴⁰ Como se pode observar nas discussões sobre os trânsitos entre mídias (capítulo 2) e modos semióticos (capítulo 4) dessa dissertação.

Neste capítulo, pretendemos empreender um breve debate sobre como os sentidos são produzidos socialmente em um mundo mapeado pela presença das mídias. Para tanto, partimos de uma revisão na ideia de gênero discursivo, que, longe de ser exaustiva, mantém preferencialmente o foco na discussão empreendida pelos teóricos de linha sócio-semiótica – sem descuidar das inovadoras proposições de estudiosos como Mikhail Bakhtin. Essa decisão, a nosso ver, torna compatíveis as reflexões sobre multimodalidade empreendidas ao longo da dissertação, e a discussão sobre gêneros, que, nessa perspectiva, figuram como uma categoria capaz de realizar e nomear interação e ação social (KRESS, 2010, p. 113).

Dessa forma, esperamos tornar mais coesa nossa argumentação sobre as modificações sofridas por gêneros, já que, no presente trabalho, elas serão enxergadas pelas lentes das teorias ligadas à multimodalidade, bem como às reflexões sobre o papel dos suportes na difusão de certos gêneros discursivos audiovisuais.

3.1 A virada bakhtiniana

A Linguística contemporânea, se considerada a partir do legado de Ferdinand de Saussure, foi capaz, a um tempo, de promover um rigoroso recorte de seus interesses e de reconhecer o caráter socialmente convencionalizado da linguagem, ainda que, para isso, tenha separado o sistema lingüístico dos episódios comunicativos historicamente realizados, e deslocado suas lentes apenas ao primeiro – enquanto o segundo passou a ser visto como menos nobre (ILARI, 2004, p. 57). Essa abstração de um sistema analisado à parte dos enunciados reais que é capaz de gerar sofreu um duro golpe a partir das postulações do filósofo russo Mikhail Bakhtin. A partir dos anos 20 do século 20, ele iniciou uma reflexão que se tornou um dos grandes emblemas de uma ciência da linguagem voltada para as situações reais de enunciação, às quais serviriam de ponto de partida (e não de chegada) para o entendimento de certas regularidades dos usos lingüísticos.

Bakhtin questiona frontalmente, em alguns escritos, o status dos estudos lingüísticos que influenciariam as teorias de Saussure. Um exemplo está nas ressalvas feitas a Wilhelm Humboldt, precursor dos estudos saussurianos que advogava uma concepção de língua como totalidade

organizada, ideia muito cara à lingüística estrutural do século 20 (FARACO, 2004, p. 43). As representações esquemáticas da relação entre “falante” e “ouvinte”, a excessiva importância atribuída a esse “falante” e a presumida passividade do “ouvinte”, nos modelos lingüísticos vigentes no fim do século 19 e início do século 20 incomodavam o estudioso russo, e por ele foram condenadas (BAKHTIN, [1979] 2006, p. 270-274).

Nem Saussure escapou das críticas de minimizar o papel do “ouvinte” a uma recepção passiva. Dizia ele que “toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo, é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso), toda compreensão é prehe de resposta” (BAKHTIN, [1979] 2006, p. 271).

A essas ideias, Bakhtin opôs o conceito de *enunciado*, a unidade básica da comunicação humana (e não mais da *língua*). Ele parte da ideia de que a expressão de qualquer conteúdo é a responsável por organizar a atividade mental de um indivíduo em situação de comunicação. Assim, é a realidade que nos força a elaborar maneiras de nos expressarmos. Um enunciado, por esse ponto de vista, seria a unidade mínima por meio da qual essa expressão ganha materialidade. Enunciados são definidos por Bakhtin como “o produto da interação de dois indivíduos organizados” (BAKHTIN, [1929] 2009, p. 116)⁴¹.

O discurso sempre será veiculado por um enunciado; este, por sua vez, pertence a um sujeito. Essa pertença permite vislumbrarmos os limites dos enunciados, na medida em que esses limites são demarcados pela alternância dos sujeitos. Na circulação social dos enunciados, eles se organizam em tipos estáveis, qualificados pelo autor de **gêneros do discurso**. Gêneros são, nessa concepção, uma espécie de fator de macro-organização da atividade social, por nos permitirem ingressar nessa atividade por meio da linguagem, que aqui é vista como uma ferramenta de interação.

Bakhtin (2006) defende que as diferentes esferas de comunicação humanas – ou seja, as diferentes áreas em que os grupos sociais atuam e interagem – são formadas por repertórios de gêneros que lhes são próprios.

⁴¹ O tradutor Paulo Bezerra, em *Estética da Criação Verbal* ([1979] 2006), lembra que Bakhtin, nos originais russos, não diferencia os termos “enunciado” e “enunciação”, sintetizando ambos em uma única palavra, *viskázivanie*. Já em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* ([1929] 2009) há o desdobramento do termo nas duas palavras em português. No trecho ao qual atribuímos essa nota de rodapé, utilizamos “enunciado” como equivalente de “enunciação”, tal qual Bakhtin. Nas demais menções, os termos aparecem como sinônimos.

Apesar de ter pensado basicamente em gêneros orais e escritos, o estudioso russo abre generosas veredas para estudos contemporâneos, ao afirmar que a riqueza e a variedade dos gêneros é equivalente à diversidade das atividades humanas. Quanto mais um ramo de atividade humana se desenvolve, mais complexa se torna sua produção de gêneros – um ponto de partida fundamental para a concepção de que os gêneros medeiam a atividade de linguagem humana em todos os níveis. Como reforça Araújo (2006), também recorrendo a Bakhtin, gêneros são “artefatos semiotizados pelos homens para organizar as diversas práticas discursivas” (2006, p. 32).

Para Faïta (2005), a concepção bakhtiniana de gênero buscava introduzir, nos estudos de linguagem, a dimensão da *atividade dos atores*, suas motivações e causalidades, capazes de tornar complexas as relações entre eles vivida. Assim, esboça-se uma mudança de paradigma, de uma visão voltada à “análise dos fatos da língua” (2005, p. 151), para a compreensão dos sujeitos como seres sociais e psicológicos. Não por acaso – e provavelmente afirmando uma herança teórica – estudiosos como Gunther Kress (2010) vão definir gênero como um produto da atividade social e da interação. Não seria exagero dizer que, anos depois, tais dimensões dos estudos de gêneros seriam reabilitadas e ampliadas por correntes como a sócio-retórica (que postula gênero como ação social tipificada) e a sócio-semiótica, com sua visão de gênero como produto de grupos sociais que buscam reafirmar regras (HODGE; KRESS, 1988, p. 7).

Ainda explorando os marcos teóricos bakhtinianos, o autor atenta para a heterogeneidade dos gêneros e busca distinguir duas grandes categorias de gêneros: os primários e os secundários. Bakhtin afirma que os gêneros primários (ou simples) são aqueles forjados nas condições da comunicação discursiva imediata, enquanto os secundários (complexos) correspondem àqueles produzidos em esferas mais institucionalizadas, menos cotidianas. Parece escapar à Bakhtin, ao apelar à dicotomia entre simples e complexo, que todo tipo de comunicação – desde a mais breve conversa ao mais intrincado romance ou filme – possui meandros e minúcias que as legitimam como práticas complexas, sujeitas a ambigüidades, a desacertos e malentendidos⁴². No entanto, ao estabelecer essa distinção, Bakhtin abria as portas para pensarmos nas possibilidades de trânsito de

⁴² A Pragmática explora em profundidade tais tipos de efeitos de sentido nas interações, sobretudo escritas e orais. Obras como as de Levinson (2007) são referenciais nessa seara.

sentidos em diferentes situações de comunicação. O que acontece quando uma conversa, daquelas que temos na porta de casa com um vizinho, é retratada numa obra literária de alta tiragem ou repercussão?

Bakhtin teve a sensibilidade de perceber que *uma nova complexidade* resulta da incorporação de um gênero (ou de seus enunciados) em outro. Não se trataria da migração do “simples” para o “complexo”, como equivocadamente parecem sugerir os escritos do estudioso russo, mas simplesmente a mudança, inevitável, a que os gêneros se submetem quando viajam entre *arranjos semióticos* distintos. A conversa com o vizinho, ao tomar o rumo da estrutura narrativa literária, perde o sentido sinestésico que antes portava: não se tem mais a visão do interlocutor, o cheiro que exalava das cozinhas próximas, naquela hora de almoço, o calor do sol que infiltrava os vazios entre as folhas das árvores que ali faziam sombra.

Tudo isso – toda essa complexidade – dá lugar a outro arranjo, a outros afetos possíveis: a página do livro permite idas e vindas na cena, autoriza a um exercício polissêmico de imaginação das personagens e daqueles detalhes que, em situação real de comunicação, eram mais ou menos literais ou palpáveis. No papel, a história perde em imediatismo para ganhar a participação de um “intruso” – o leitor – e, dessa forma, estabelecer uma experiência de comunicação radicalmente diferente.

As reflexões de Bakhtin parecem nos encaminhar para vislumbres de um cenário em que as diferentes mediações e suportes comunicativos trazem questões ausentes (ou dispensáveis) das formas imediatas de interação. Em outras palavras, a inscrição de um diálogo em um livro nos coloca questões como: Que tipo de registro o autor utiliza em seu texto? Há riqueza nas descrições ou o texto prima pela sugestão? Há um narrador? O que é descrito e o que fica omitido? Que tipos de recursos tipográficos ou visuais são agregados ao relato? Todas essas são questões atinentes à mediação possibilitada pelo texto literário, inscrito num objeto como o livro.

Assim, Bakhtin resvala em questões aqui tornadas mais claras pela circulação de sentidos nas mídias. Quais as potencialidades de um mídiun como a televisão ou a internet? E como se dá o fluxo de gêneros, de enunciados, entre essas diferentes mediações comunicativas? Dedicamo-nos a tratar desse ponto em especial no segmento seguinte, no qual nos

debruçaremos sobre as ideias de incorporação e reelaboração de gêneros, propostas de forma pioneira por Bakhtin.

3.2 Reelaboração de gêneros: o protagonismo dos sujeitos

Aqui, vamos nos deter nas conceituações acerca da chamada transmutação de gêneros, na perspectiva de reposicionar o conceito a partir dos aportes trazidos pela nova tradução (2005) de *Estética da Criação Verbal*, de Mikhail Bakhtin. Essa contribuição se une àquela consignada nos *Problemas da Poética de Dostoievski* (1929 [2002]) e também em obras como *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1988). Esse reposicionamento se dá a partir de duas asserções, a saber:

1. A ideia de *reelaboração de gêneros* faz mais jus às ideias de Bakhtin sobre o caráter socialmente situado das práticas de linguagem do que a de transmutação;
2. A categorização dos processos de transmutação (reelaboração) de gêneros feita por Zavam (2009) pode ser refinada no que toca à chamada transmutação criadora.

Em autores como Marcuschi (2005), Araújo (2006) e Zavam (2009), bem como em outros artigos, dissertações e teses que citam os autores acima, o termo transmutação de gêneros surge como termo corrente para designar o processo pelo qual um gênero é potencialmente capaz de assimilar outro, gerando formas híbridas ou mesmo novos gêneros. Bakhtin, precursor das formulações, estabelece, ainda que sem maiores aprofundamentos, as seguintes ideias acerca do que aqui se chama transmutação de gêneros, as quais apresentaremos a seguir.

Em *Problemas da Poética de Dostoievski* (1929 [2002])⁴³, surgem as seguintes reflexões:

⁴³ Utilizamos a tradução direta do russo, realizada pelo professor Paulo Bezerra. O mesmo procedimento foi utilizado por Paulo Bezerra para a revisão bibliográfica da *Estética da Criação Verbal*, o que nos levou à análise da edição de 2006. Atentamos para esse procedimento em razão dos conhecidos problemas de tradução e, por tabela, de deslizamentos terminológicos, por que passaram as obras de Bakhtin no Brasil (RODRIGUES, 2004).

O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente renovação, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. [...] Por isso, não é morta a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente, mas recorda o seu passado, o seu começo [...]. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento. (Id., *Ibid.*, p. 106. Itálicos do autor)

A terceira peculiaridade [dos gêneros do campo do sério-cômico] são a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: (...) Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilingüismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces de autor. Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso representado. Em alguns gêneros os discursos bivocais desempenham papel principal. Surge neste caso, conseqüentemente, um tratamento radicalmente novo do discurso enquanto matéria literária. (BAKHTIN, [1929] 2002, p. 108)

Já na Estética da Criação Verbal, Bakhtin nos diz o seguinte:

Não se deve, de modo algum, minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos e a dificuldade daí advinda de definir a natureza geral do enunciado, Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e **reelaboram** diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, ai se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. (BAKHTIN, [1979] 2006, p. 263-264. Grifo nosso)

Bakhtin (1988), ao discorrer sobre o plurilinguismo, nos propõe a possibilidade de intercalação de discursos:

O plurilingüismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial (...) Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões (1988, p. 133).

Nesses trechos, podem-se enxergar os principais argumentos bakhtinianos acerca da ideia de mudanças em gêneros discursivos. O primeiro deles é o de que gêneros são artefatos passíveis de reinvenção, ainda que, ao se modificarem, eles mantenham elementos dos gêneros dos quais derivaram. Assim, novos gêneros coexistem numa espécie de linhagem com os mais antigos e sempre aludem a essa descendência a partir dos traços que mantêm em comum com esses. O segundo diz respeito à capacidade que gêneros, resultantes de transformações, de tornarem presentes aqueles gêneros dos quais derivaram ou de onde retiraram elementos, e com isso reafirmarem seu caráter essencialmente híbrido. As citações também sugerem como um gênero, ao passar por mudanças, abandona ou ao menos se distancia de sua existência original, passando a habitar uma nova ambiência. Por fim, Bakhtin chama a atenção para o aspecto essencialmente criativo, decorrente dos impulsos artísticos de autores como Dostoiévski, que norteia esses processos de mudanças.

A complexificação de esferas comunicativas é a razão encontrada por Bakhtin para justificar as mudanças nos gêneros. Tal processo é designado, por Bakhtin, de **reelaboração de gêneros**. O termo transmutação aparecia, originalmente, nas traduções feitas da edição francesa de *Estética da Criação Verbal*, no trecho que corresponde à citação 3, reproduzida acima. No entanto, a partir da tradução realizada diretamente do original russo, Bakhtin expõe a ideia de reelaboração (que aparece como etapa posterior à *incorporação* de um gênero por outro).

A diferenciação, para além de uma questão meramente terminológica, revela possíveis novos usos para o conceito. Em termos etimológicos, **transmutação** designa “mudança” (do latim *mutare*) e “ir além de” (do prefixo, também latino, *trans-*). Araújo, em sua tese de 2006, investiga o uso desse conceito em outras ciências que não a Linguística, de forma a dar mais sustentação à sua argumentação sobre transmutação. O autor encontra referências à transmutação nos campos da Física Nuclear e da Biologia. No primeiro, a transmutação está ligada à transformação de um elemento químico em outro. Um exemplo é a mudança no núcleo atômico de certos

elementos, processo capaz de produzir energia nuclear (ARAÚJO, 2006, p. 96-97). Araújo lembra que esse tipo de mudança pode ser natural ou induzida em laboratório. Em relação à Biologia, o autor mostra como a ideia de transmutação se relaciona à evolução das espécies, que ocasiona seu aprimoramento. Num processo contínuo ao longo dos séculos, as espécies buscam se adaptar a todo tipo de intempérie e ameaça, e por isso tendem a minimizarem ou se desfazerem de características biológicas que se mostram ineficientes ou obsoletas para tal fim.

De posse dessas informações, Araújo busca estabelecer as ligações possíveis entre a transmutação, como concebida nessas áreas, e a Linguística. No que toca às comparações realizadas com a área da Física Nuclear, Araújo percebe, de maneira certa, que apenas as transmutações induzidas por cientistas – ou seja, apenas aquelas impulsionadas pela ação humana – podem ser comparadas com aquelas ocorridas nos gêneros, às quais Bakhtin alude. Porém, há ainda as transmutações ocorridas de maneira natural, não induzida, e nesse ponto não observamos paralelo com a área dos gêneros do discurso, por acreditarmos que o interesse humano está sempre por trás das mudanças em gêneros.

Já na área da Biologia, Araújo faz uma comparação um tanto precipitada, a nosso ver, com a Linguística, ao postular que ambas as áreas compartilham um denominador comum em relação ao conceito de transmutação, qual seja, a “necessidade” como fator propulsor das mudanças. Nas espécies, a necessidade de mudança é imposta por causas naturais, sobre as quais essas espécies não se encontram, *a priori*, em posição de controlar⁴⁴. Diferente é a relação que os sujeitos de linguagem estabelecem com suas necessidades de mudança: esse impulso surge da própria atividade humana, que para todos os efeitos é produto consciente, socialmente convencional e portanto minimamente controlável por esses sujeitos. Para usarmos um exemplo elementar, uma iniciativa como o Acordo Ortográfico assinado pelos países lusófonos, como o que passa a vigorar definitivamente em 2012, decorre claramente de interesses vinculados às expectativas de grupos sociais, sejam eles políticos, econômicos ou ideológicos.

⁴⁴ Concedemos que, em certos contextos de intervenção humana, esses fatores podem ser controlados. Mas o fato é que a absoluta maioria das espécies animais e vegetais não podem fazê-lo. Elas buscam adaptar-se ao meio, e portanto não assumem uma posição de protagonismo perante tais condições, que é o que se tenta aqui ressaltar.

Nota-se como a ideia de transmutação, nessas ciências, tanto serve para designar a intervenção humana, até certo ponto socialmente situada e saliente, como também – ou principalmente – as mudanças ocorridas a partir das leis do equilíbrio natural, nas quais o homem representa tão somente um fragmento. Nessa zona para além dos desígnios humanos, o termo transmutação adquire uma conotação estranha às ideias propostas por Bakhtin – que enfatizam, justamente e acima de tudo, a imprescindibilidade do elemento humano na dinâmica da mudança social por meio da linguagem.

Em vista disso, consideramos que a ideia de **reelaboração** minimiza, ou mesmo elimina, tal ambigüidade contida na ideia de transmutação, trazendo os sujeitos de linguagem para o seu lugar devido, o de protagonistas dos acordos capazes de modificar as práticas de linguagem. A palavra reelaboração, em sua etimologia, ressalta a ideia de produção por meio de trabalho, oriundo do latim *elaborare*. Reelaborar, dessa forma, deixa mais claros os **esforços realizados por pessoas** para renovar ativamente alguma coisa. No caso em questão, os gêneros discursivos estão sujeitos às constantes readequações e ao aparecimento de novas necessidades de comunicação em razão de novas práticas sociais, imperativos econômicos ou avanços tecnológicos. É exatamente a esse tipo de relação causal que referimos quando pensamos nos objetos de estudo desta pesquisa, os gêneros televisuais que migram para uma plataforma interativa de comunicação.

Agora, passemos à análise da segunda proposição por nós lançada no início desta seção, acerca das categorizações do conceito de transmutação. Araújo (2003, 2006) e Zavam (2009) travam um interessante diálogo acerca da ideia de transmutação⁴⁵ de gêneros, ambos respaldados pelas reflexões de Bakhtin. Ao reavaliar as propostas de Araújo (2006) sobre como ocorrem os processos de transmutação de gêneros do discurso, Zavam (2009) afirma que eles podem ocorrer dentro de uma mesma esfera comunicativa. Bakhtin já nos falava de hibridização, a fusão de dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas, e também propõe a existência de gêneros intercalados, na literatura e fora dela, sem que para isso haja mudança de esfera comunicativa.

⁴⁵ Continuaremos empregando o termo transmutação ao citarmos as ideias originais dos autores citados. No entanto, utilizaremos a denominação reelaboração sempre que procedermos a uma reinterpretação dessas mesmas ideias, o que ocorrerá mais adiante neste segmento.

Com base nisso, Zavam (2009, p. 55) concebe transmutação de gêneros como “o fenômeno que rege a possibilidade de transformar e ser transformado a que os gêneros do discurso estariam inexoravelmente submetidos”. Feitas as ressalvas ao próprio conceito de transmutação, já expostas anteriormente, acreditamos que a definição proposta por Zavam é digna de adesão, por sugerir a existência de uma contínua tensão entre novidade e permanência, além de deixar entrever o peso das interações humanas no estabelecimento dessa mesma tensão.

A autora avança em suas proposições e afirma, a seguir, que a transmutação não é um processo uniforme, e se dá de maneiras distintas. Buscando uma tipologia operacional dessas categorias de variações, a autora propõe distinção entre **transmutação criadora** e **transmutação inovadora**. A primeira designa as mudanças que dão origem a novos gêneros (o que pode incluir a mudança de esfera de comunicação, como sugere Araújo [2006]); a segunda abrange as mudanças pelas quais todo gênero passa no decorrer de sua existência, não necessariamente gerando novos gêneros. A transmutação inovadora pode ser de natureza interna (quando não houver incorporação parcial ou total de um outro gênero como estopim da mudança) ou externa (quando um outro gênero participa da constituição do gênero transmutado).

Zavam⁴⁶ diz que todo gênero revela, inicialmente, marcas da transmutação criadora. Ao se estabilizar como prática discursiva numa dada esfera de comunicação, estaria sujeito a novas transmutações, tanto no sentido de dar origem a novos gêneros – transmutações criadoras – quando para responder a “contingências históricas, políticas, sociais ou culturais” (ZAVAM, 2009, p. 65), ou em outras palavras, passar por transmutações inovadoras. Por essa razão, no esquema apresentado pela autora em sua tese de doutorado, e reproduzido na Figura 9, a seguir, a transmutação criadora precede, e serve de condição, para os processos de transmutação inovadora.

⁴⁶ O trabalho doutoral da autora é dedicado a analisar diacronicamente o gênero editorial de jornal. Para a autora, o editorial é um exemplo do que considera transmutação inovadora. Ao longo do tempo, argumenta a autora, o gênero modificou-se sem contudo deixar de ser reconhecido como editorial.

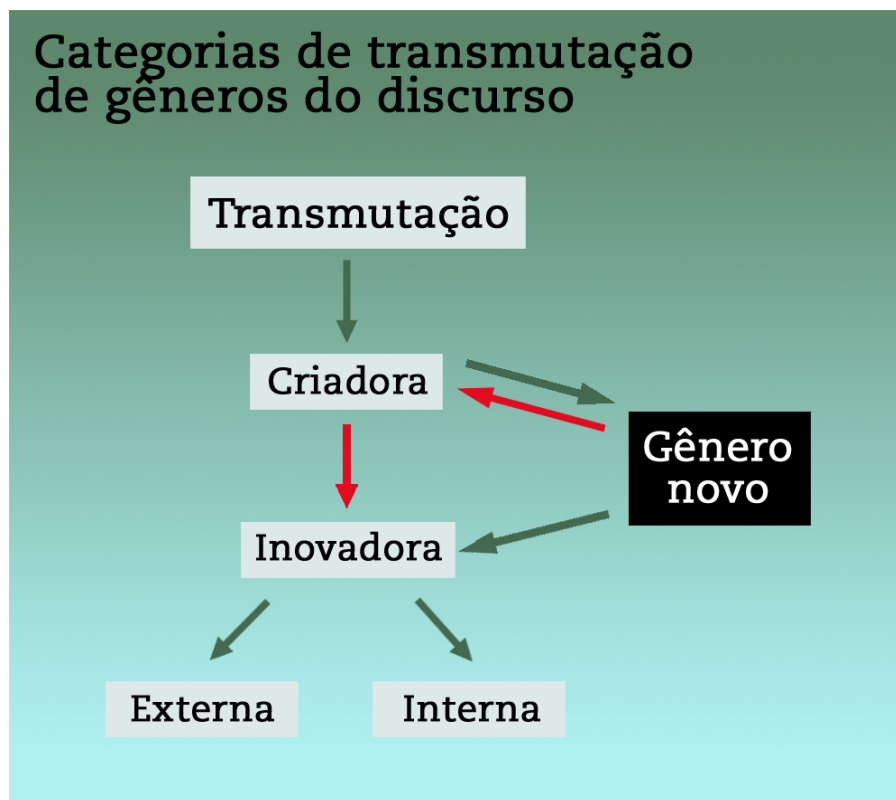


Figura 9 - Categorias da transmutação de gêneros para Zavam (2009, p. 64)

Gostaríamos de nos deter com mais atenção sobre essa categoria de transmutação apontada pela autora, a **transmutação criadora**. Zavam exemplifica esse processo de mudança referindo-se “ao fato de um gênero surgir de outro(s) (como a mala direta, o blog, por exemplo)” (ZAVAM, 2009, p. 55). Em seguida, diz que

as primeiras manifestações de um gênero que nasce seriam sempre flagrantes da transmutação criadora, a transmutação resultante da atividade criadora dos gêneros, a atividade assegurada pela possibilidade que, em princípio, todo gênero tem de dar origem a novos gêneros (ZAVAM, 2009, p. 55)

A citação atinge o cerne de nossas preocupações quanto ao que se pode chamar de “novos gêneros”. Zavam não dá maiores pistas, talvez por considerar a definição transparente. Mas defendemos ser possível desmembrar a definição de modo a contemplar sinalizações sugeridas pelos dados obtidos em nosso corpus de pesquisa. Essas sinalizações apontam para o fato de que os gêneros se transformam não apenas em direção à ruptura, ou seja, em direção a outros gêneros marcados pelo ineditismo, mas também em direção a gêneros cujas feições já nos são conhecidas.

Tentaremos deixar mais clara a distinção. Inicialmente, pode-se falar em **gêneros emergentes**, tais como os definem Marcuschi (2005) e Trosborg (2000). Ambos os autores apontam para as tecnologias digitais e nelas enxergam os ambientes de proliferação e popularização do uso desses gêneros. Marcuschi aponta alguns atributos, obrigatórios e/ou facultativos, a fim de delinear o que seriam esses gêneros:

- criam novas formas de organizar os relacionamentos num novo enquadre participativo;
- realizam efetivamente uma interação;
- podem possuir contrapartes em gêneros cotidianos ou de outras plataformas de comunicação;
- podem reposicionar a questão da escrita, conferindo a ela certa informalidade e um menor grau de monitoramento e cobrança;

Esse elenco de critérios autoriza Marcuschi a considerar – em 2005, é bom que se diga – o email um gênero emergente, capaz de realizar uma interação, e cujas contrapartes seriam a carta pessoal, o bilhete e o correio. Araújo (2006), por sua vez, dedicou toda uma tese a mostrar que os *chats* formam uma constelação de gêneros cujo processo formativo remete a diversos gêneros precedentes, tais como a aula e a entrevista. Esses são exemplos de gêneros emergentes dotados de uma relação umbilical com outros, preexistentes, e dos quais herdamos alguns traços formativos. Deve-se reiterar, contudo, que a existência de uma contraparte não é uma condição *sine qua non* para a emergência de um gênero, a concordarmos com Marcuschi. Independentemente disso, ambos os estudos evidenciam que, em se tratando da esfera digital, falar de “novos gêneros” aponta para a emergência social de artefatos que, embora prioritariamente ligados a tipos preexistentes de enunciados, despontam como novos aos olhos dos grupos sociais que os utilizam. Assim, são nomeados, classificados e aos poucos se estabilizam como referenciais estáveis de certas práticas socialmente referendadas de linguagem.

Ao pensarmos em nosso objeto de trabalho, podemos supor que alguns vídeos do *YouTube*, derivados de gêneros televisivos, evidenciam intensas *bricolagens* imagéticas, sonoras e textuais dos usuários, capazes de conferir novas camadas de sentido aos produtos televisivos que lhes servem de base, às vezes em detrimento das camadas originalmente presentes.

Vejam os exemplos de um desses vídeos, chamado “Momento Vanessão”, resultado de reedição de imagens da telenovela *Viver a Vida* (Rede Globo) junto a um outro vídeo, que mostra cenas de um programa policial de Rondônia. Abaixo, na Figura 10, exibimos um *frame* da referida produção⁴⁷.



Figura 10 - Frame do vídeo "Momento Vanessão"

O vídeo é composto por uma cena protagonizada pelas personagens Helena (Taís Araújo) e Alice (Maria Luíza Mendonça), à qual são intercalados trechos (imagens e áudio) de uma reportagem de uma emissora local de Rondônia, sobre a prisão de um travesti conhecido como Vanessão. Esta reportagem ganhou disseminação viral depois de postada no *YouTube*, em 2007⁴⁸. No vídeo “Momento Vanessão”, há uma intercalação de trechos dessa reportagem no decorrer do diálogo entre Helena e Alice. A inserção das cenas é feita, grosso modo, para ressaltar, pretensas semelhanças entre a personagem Alice e o travesti Vanessão.

Num exame superficial, chama a atenção inicialmente o radical processo de escolha de um único trecho de uma telenovela com cerca de 200 capítulos. Mas o *trabalho semiótico* ganha relevância, também, à medida que o “autor” do vídeo estabelece uma relação intertextual com outra produção popular entre os usuários do *YouTube* no Brasil. Ao materializar essa relação em seu vídeo, o autor afasta-se do referencial da telenovela, em razão das novas preocupações surgidas da inserção de um elemento alheio, externo, à

⁴⁷ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=YUk-O2EI_h8. O vídeo, assim como as demais produções integrantes do corpus, estão em DVD anexo.

⁴⁸ O vídeo a que referimos, intitulado “VANESSÃO JI-PARANÁ RO (Cidade: Ji-Paraná, Estado: Rondônia)”, está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=OjdFsDo3hjY>.

telenovela. Mais do que saber se Helena concorda com Alice, e o que acontecerá em seguida – o fio narrativo que se supõe essencial a uma obra de dramaturgia ficcional – aqui importa mais entender o que Vanessão pode ter em comum com uma personagem da novela das oito e, sobretudo, qual a graça de tudo isso.

Dessa maneira, entende-se o vídeo, ao tomar a telenovela como base para a composição desse vídeo, não se encerra nesse gênero do mundo fictivo (JOST, 2004), pois o mundo paralelo criado pela obra ficcional é transgredido por dados de um mundo real, representado pela reportagem. Esse processo nos encaminha para enxergarmos aqui uma forma emergente, no sentido de que, embora ligada a gêneros reconhecíveis (telenovela e reportagem), ela nos parece permeada por um senso de ineditismo, que ainda estaria por se estabilizar e ganhar nome⁴⁹.

Alguém poderia apresentar objeções a esses argumentos lembrando da existência de estratégias semelhantes em programas humorísticos. No vídeo “Momento Vanessão”, contudo, destacamos (como traços constitutivos da enunciação) o lugar relativamente anônimo de onde esta produção surge, bastante distinto daquele ocupado por “grifes” do humor televisivo⁵⁰ e que, em última análise, nos diz muito sobre os horizontes de expectativas mobilizadas pelos gêneros em cada um desses “lugares de fala”. Em termos de estilo, a edição realizada de maneira amadora, sem grandes efeitos, reitera esse posicionamento que, sem dúvida, nos diz algo sobre o gênero dessa produção (embora não nos diga, num primeiro olhar, *de que gênero se trata*).

Há de se ressaltar, ainda, a peculiaridade da posição ocupada pelo vídeo na estrutura de lexias e itens oportunizadas pela plataforma *YouTube*. O vídeo passa a integrar um fluxo no qual outros vídeos surgem, como que para enredar o usuário-navegador numa teia hipertextual e intertextual. No caso em questão, é possível prosseguir a navegação assistindo (e comentando) a outros vídeos sobre Vanessão, permitindo ao internauta ampliar a experiência desencadeada pelo vídeo “Momento Vanessão”: é possível entender de onde foram retiradas as imagens intercaladas às cenas de “Viver a Vida”, por exemplo. Esse atributo, possibilitado pelo suporte da enunciação, confere aos

⁴⁹ O autor do vídeo e seus comentaristas, por sinal, se eximem de tarefa de nomear o tipo de enunciação realizada nessa produção, o que demarca um atributo de “novidade” nessa produção e em tantas outras que alimentam o *YouTube*.

⁵⁰ Aqui, estamos aludindo a programas como *Zorra Total* (Rede Globo) ou *Pânico na TV* (Rede TV!), ambos bastante populares.

gêneros audiovisuais presentes no *YouTube* um status de *obras em aberto*, status diferente das suas contrapartes (telenovela e reportagem), que se estabilizaram como produtos da mídia televisiva, de caráter fechado.

Esse exemplo corrobora nosso ponto de vista favorável à existência de gêneros emergentes, aqui entendidos como tipos de enunciados nascidos preferencialmente sob o signo das tecnologias digitais (mas não apenas), vocacionados a renovar gêneros preexistentes ou introduzir novos gêneros nas plataformas ou ambientes de comunicação em que se inserem. Tanto em um como em outro caso, o gênero emergente é perpassado pela ideia de novidade que veicula, e em seu processo de aceitação adquire ou abandona traços de sua constituição, a reboque dos usos a ele conferidos socialmente (eis o que Zavam chama de transmutação inovadora).

Os gêneros emergentes constituem um primeiro pólo, ao qual se opõem os **gêneros estandardizados**, ou seja, tipos de enunciados cuja presença, utilização e aceitação em determinados grupos sociais é consensual ou, ao menos, relativamente estável. Em algum momento, pode-se considerar que um gênero estandardizado passou pelo estágio de gênero emergente. Em virtude de fatores linguísticos, sócio-culturais e econômicos, eles passam a compor um repertório de gêneros cuja circulação, identificação e manejo já não mais ensejam a aquisição dos letramentos essenciais ao domínio dessas operações, por parte da comunidade que os utilizam. Assim, deduz-se que todo novo gênero se encaminha para a estabilização, ainda que nunca permaneça igual (o estudo de Zavam é especialmente útil à compreensão desse fenômeno, ao mostrar as mudanças internas sofridas pelo editorial de jornal ao longo de três séculos). A notícia de jornal, o boletim radiofônico, a escalada de telejornal na televisão: todos esses são exemplos do que consideramos gêneros estandardizados.

Seria possível dizer, contudo, que todo gênero resultante de uma reelaboração criadora é um gênero emergente? Aqui, vamos apresentar a ideia de que responder “sim” a essa pergunta é uma hipótese redutora, na medida em que alguns gêneros, ao serem reelaborados criativamente, originam gêneros já estandardizados ou próximos da estandardização. Tal constatação surge a partir da observação de vídeos pertencentes a nosso corpus de pesquisa.

Nesse sentido, tomemos como exemplo o vídeo intitulado “Eu Sou Rica (Pobreza Pega) - DJ Rafael Lelis Feat. VJ José Del Duca”, postado no YouTube em 16 de setembro de 2010. De acordo com a descrição do vídeo, provida pelo usuário que realizou a produção e o *upload* do mesmo, trata-se de um “Clípe montado por mim, José De Duca, com as mais ricas vilãs das novelas ao som do Remix do DJ Rafael Lelis”. Ao longo dos quatro minutos e quatro segundos do vídeo, sucedem-se trechos de cenas de mais de uma de dezena de telenovelas, a maioria delas da Rede Globo. Em todas elas, há a presença de personagens femininas antagonistas, atuando nas cenas originais. O modo sonoro é reconfigurado de forma a manter, em alguns momentos, as falas originais das personagens, mas passa a ser ocupado, também, por um tema musical que incide sobre essas mesmas falas. A relação entre falas e fundo musical é de complementaridade, na medida em que os dizeres das personagens servem como letra de música aliada a um arranjo musical, pensado de modo a acomodar a letra numa estrutura elementar de construção musical (é possível distinguir estrofe e refrão). O modo sonoro, portanto, se presta a uma prática de *remix*, capaz de gerar um tema musical.

Sobre esse tema musical, surgem os fragmentos imagéticos das diversas personagens. Três delas “cantam” nesse vídeo: as demais, surgem em planos que as mostram em situações desconexas entre si, realizando ações ou simplesmente fazendo poses. Essa estrutura narrativa remete ao videoclipe, gênero capaz de confrontar e negar os parâmetros convencionais de narratividade, fazendo uso, por exemplo, da associação de imagens com a música (DURÁ-GRIMALT⁵¹ *apud* COELHO, 2003) e não entre si, como ocorre, por exemplo, quando um filme é montado de forma a seguir uma lógica indicada por um roteiro.

Ao aderir a esse regime de manipulação das semioses, o vídeo em questão passa a desobedecer ao propósito de desenvolver uma narrativa em um universo paralelo, razão maior da existência de gêneros do mundo fictivo como a telenovela (JOST, 2004). O propósito, aqui, é o de divulgar um tema musical específico, tal qual o fazem os artistas da música pop ao lançarem videoclipes (SOARES, 2007). No caso, a música em questão não é um lançamento de alguma grande gravadora, em busca de aferir lucros com seus produtos. No contexto da web 2.0, interessa também o *capital social* (cf.

⁵¹ DURÁ-GRIMALT, R. **Los video-clips – precentes, orígenes y características**. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1988.

Recuero, 2009) obtido pelos usuários a partir dos enunciados e representações aos quais eles escolhem se associar. O usuário responsável por produzir e dar publicidade ao vídeo viu na escolha desse gênero uma maneira de atrair justamente esse capital social, expresso no número de exibições, aprovações, comentários positivos e recomendações dos demais usuários.

É reveladora, ainda, a descrição feita pelo próprio “autor” do vídeo, ao denominar de “clipe” a sua produção. Como bem lembra Kress (2010), os nomes atribuídos às nossas práticas desvelam decisões sobre como nos posicionamos no mundo e o interpretamos. Essa denominação é compartilhada por outros usuários em comentários acerca do vídeo. É digno de nota, nessa partilha de referências, o papel da interface do *YouTube* no sentido de permitir a prática de outros gêneros (como os comentários) capazes de salientar entendimentos sobre o que se passa nos vídeos postados na plataforma.

Na Figura 11, abaixo, observamos como o uso do modo textual dentro do vídeo por parte do “autor” também assinala a pertença ao gênero videoclipe. O que se vê nesse *frame* é a presença do elemento conhecido como crédito, comum nas exibições de videoclipes em canais de televisão.⁵² Ressaltamos o fato do vídeo simular até mesmo as marcas típicas de sua realização no suporte no qual o gênero videoclipe surgiu. Eis mais uma pista da pertença genérica dessa produção.

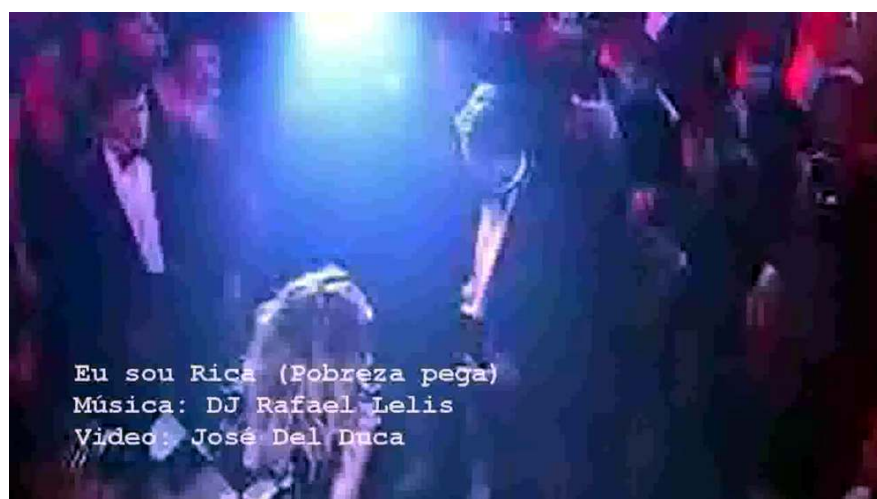


Figura 11 - Frame do vídeo "Eu sou Rica (Pobreza Pega) - DJ Rafael Lelis Feat. VJ José Del Duca, com crédito dos "autores"

⁵² Em interfaces como a do *YouTube*, esses dados podem ser fornecidos na descrição do vídeo e em seu título. Assim, há uma certa redundância na inclusão desses elementos no próprio vídeo.

Obviamente, esse não é um videoclipe prototípico. Está atravessado pelas potencialidades do suporte no qual é veiculado, como as já ressaltadas: a pertença a um fluxo hipertextual e intertextual, o escrutínio dos comentaristas, as ferramentas de compartilhamento. Além disso, o manejo das semioses responde por traços amadores que afastam esse videoclipe de uma zona prototípica, na qual habitam os vídeos produzidos e divulgados profissionalmente por músicos de carreira. Ainda assim, ilustra o que pretendemos dizer acerca dos processos de reelaboração criadora: eles **originam gêneros distintos do original, que podem ser classificados num continuum entre gêneros emergentes e gêneros estandardizados**. Ao serem submetidos a mudanças que se projetam para além de alterações internas (a reelaboração inovadora), os gêneros podem tornar-se artefatos de feições indeterminadas, a serem mapeados e estabilizados, como podem tornar-se materializações, mais ou menos prototípicas, de gêneros já conhecidos.

Nos exemplos analisados, o vídeo “Momento Vanessão” corresponderia ao primeiro caso, enquanto o vídeo “Eu Sou Rica (Pobreza Pega) - DJ Rafael Lelis Feat. VJ José Del Duca” corresponderia ao segundo. Como forma de sistematizar essas reflexões, propomos uma ampliação do esquema de Zavam (2009), conforme a Figura 12, abaixo.

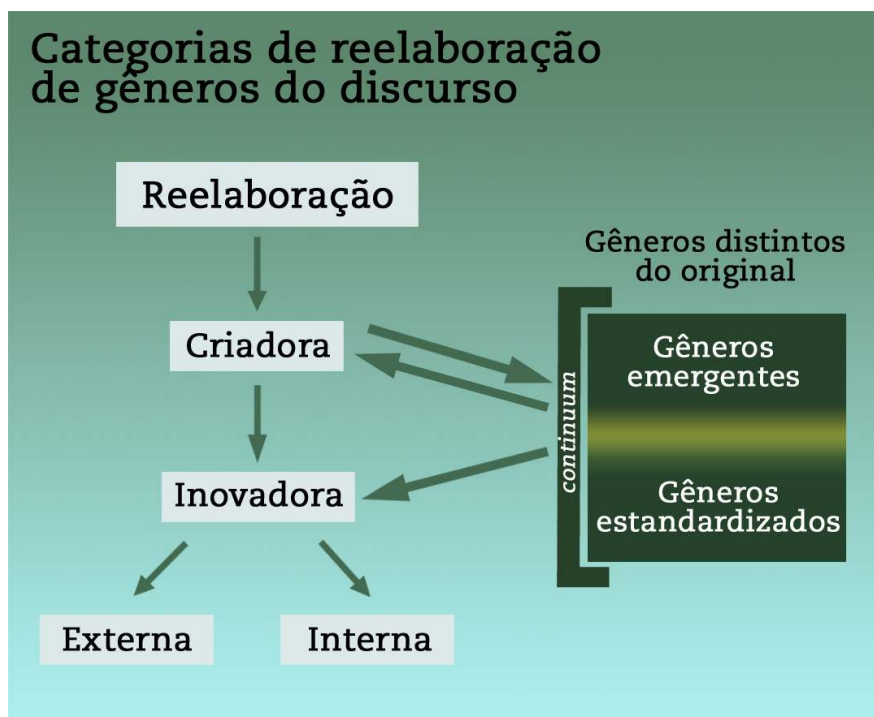


Figura 12 - Modelo de reelaboração de gêneros do discurso de Costa (2010), adaptado de Zavam (2009)

O modelo respeita o esquema originalmente sugerido pela autora em diversos aspectos, com exceção feita à nomenclatura transmutação, que é substituída por reelaboração pelas razões já expostas. Acreditamos, assim como Zavam, que a reelaboração de gêneros é, primariamente, um processo **criador** de gêneros outros que não o reelaborante. Os gêneros transmutados, porém, nem sempre não necessariamente “novos”, estando na verdade sujeitos a uma gradação entre o pólo emergente e o pólo estandardizado.

Na Figura 12, notam-se fronteiras esmaecidas entre esses dois pólos, ilustrando como um gênero reelaborado pode estar mais ou menos perpassado por um senso de ruptura. Nos limites entre os gêneros estandardizados e os gêneros emergentes, a fronteira não nos parece tão claramente delimitada. Por essa razão, a representação gráfica que separa essas duas categorias de gêneros é separada por um *degradé*, que simboliza a inexistência desse limite. No processo de criação de um gênero, não parecem existir elementos suficientes para afirmarmos quando um gênero emergente passa a ser estandardizado – e vice-versa. Por essa razão, neste trabalho, dizemos haver gêneros com *inclinação* estandardizada ou emergente, justamente para indicar que tais distinções não são absolutas e nem facilmente demarcáveis.

Essa imagem simboliza a tensão entre o velho e o novo à qual alude Bakhtin e que, a nosso ver, está no cerne dos processos de reelaboração criadora de gêneros. Visualizamos, a partir dessa esquematização, quatro modalidades de processos por meio dos quais ocorrem a reelaboração de gêneros. Aqui, realizamos a separação entre categorias de reelaboração criadora com fins didáticos embora, como ressaltamos anteriormente, tal diferenciação ocorre num continuum:

- Reelaboração criadora de gênero com inclinação emergente;
- Reelaboração criadora de gênero com inclinação estandardizada;
- Reelaboração inovadora interna;
- Reelaboração inovadora externa.

Pensamos ser útil, neste momento, retomar uma de nossas questões de pesquisa: **De que maneira a relação entre transmutação e mudança de gêneros pode ser classificada na migração de gêneros do discurso ocorrida entre televisão e internet?** Nosso esforço nesse sentido

passa a ser, a partir daqui, amparado pelas categorias acima, que entendemos adequarem-se aos indícios sugeridos pelos dados construídos para esse trabalho.

3.3 Um olhar sobre os suportes dos gêneros

Estudos dedicados aos gêneros discursivos tem trazido problematizações acerca da inscrição/difusão de mensagens por meio de determinados suportes. É o caso de contribuições como as de Maingueneau (2001), Marcuschi (2003) e Bonini (2005). Tais autores abrem caminho para a consideração de que os gêneros sofrem, em maior ou menor medida, a influência dos suportes em que se inscrevem, como parte de sua própria constituição. A hipótese foi engendrada e refinada por Távora (2008) em tese de doutorado, na qual propõe que a categoria **interação** subsume quaisquer noções de suporte. Com isso, quer dizer que a capacidade que o suporte tem de estabelecer relações de mão única ou dupla (ou múltipla) é o seu elemento fundamental. Além disso, diz o autor, é preciso atentar para a **matéria** que constitui o suporte, bem como a **organização formal** do mesmo.

Távora encaminha sua argumentação para defender o suporte como, acima de tudo, uma entidade de **interação**. A noção de interação deve bastar às proposições do Círculo de Bakhtin, nas quais o autor enxerga bases metodológicas compatíveis com seu empreendimento acadêmico. Exemplo disso é a ênfase nas formas e nos tipos de interação verbal ligados às condições concretas dos enunciados, defendidos pelo Círculo como o primeiro pressuposto de análise.

Bakhtin [(1929) 2009] afirmava que a verdadeira substância da língua é constituída fundamentalmente pelo fenômeno da interação verbal que se realiza por meio das enunciações. A interação, como lembra o teórico russo, é informada ou sofre influência da situação extralinguística. Assim, a língua é vista em contexto e não como sistema isolado. Partindo desses e de outros pressupostos, Távora estabelece uma ligação estreita entre as formas das enunciações e as interações de que são constituídas. O esforço é justificado por Távora por considerar que o processo formativo dos gêneros deve aos tipos de interação, assim como a recíproca é verdadeira.

Dessa, forma, o autor defende que nos suportes virtuais as possibilidades de interação se dão a partir da sequenciação de unidades num fluxo espacial ou temporal, mas também em relação a outros indivíduos ou representações que habitam esse lócus, além da configuração formal que “reage” às ações do usuário.

Com ideias semelhantes – ainda que colocadas de maneira mais abrangente – Souza (2009) argumenta que gêneros digitais são “co-dependentes” da interface do *software*⁵³ no qual se realizam, na medida em que essa interface condiciona ou determina a relação que o usuário da língua estabelece com um gênero dessa natureza. A interface, desse ponto de vista, é, em si, um discurso (e não mais um metadiscurso) capaz de indicar escolhas e orientações dos próprios autores dos *softwares*.

Entendemos que a interface determina um modelo de interação. Assim, ao se deparar com a interface do processador de textos Word o sujeito que o utilizará esse software saberá que poderá digitar um artigo, uma carta, criar um memorando etc. Ao se deparar com a interface de um web mail esse mesmo sujeito saberá que tais atividades serão impossíveis de serem desenvolvidas. As interfaces, portanto, determinam um modelo de interação, em outras palavras: a interface é a responsável pela relação que o sujeito terá com os textos, enunciados e gêneros em ambientes digitais. (SOUZA, 2009, p. 100-101)

Essas considerações nos parecem importantes para buscarmos determinar um lugar mais adequado para o que se chama de interação, tanto em nosso trabalho como em outras pesquisas eventualmente aqui citadas. A aderirmos às colocações de Távora (2008) e Souza (2009; 2010), podemos, por exemplo, enxergar como a noção de hipermodalidade defendida por Lemke (2002) está necessariamente acarretada pela assunção de que **o suporte é a matriz das interações verificadas em meio digital/virtual**. Dessa forma, os rearranjos semióticos por que passam os programas televisivos, rumo à internet, envolvem necessariamente a interveniência do suporte como arquitetura capaz de limitar ou expandir possibilidades interativas. Ao aludirmos a um *regime semiótico* hipermodal, portanto, estamos assumindo a relação indissociável entre os modos semióticos e o suporte no qual aqueles se atualizam.

⁵³ Uma interface é “uma superfície de contato, de tradução, de articulação entre dois espaços, duas espécies, duas ordens de realidade diferentes: de um código para o outro, do analógico para o digital, do mecânico para o humano...” (LÉVY, 2004, p. 181). Em informática, uma interface de software é um canal de acesso entre diferentes componentes de um sistema.

Uma ressalva, porém, pode ser feita aos argumentos de Souza (2010), a esse respeito, quando afirma: “passamos a considerar os objetos que se aportam em um *software* não como multimodal (sic) já que eles não são constituídos por imagens estáticas, mas como *hipermodal*” (SOUZA, 2010, p. 96. Grifos do autor). Entendemos que a dicotomia entre imagens estáticas e imagens em movimento não se presta a servir de critério para a divisão entre os regimes semióticos multimodal e hipermodal. No máximo, pode justificar diferenças entre gêneros ou tipos de discurso. A distinção entre multimodal e hipermodal, como o próprio Souza nos faz ver, reside muito mais no aspecto interativo suscitado por mediações hipermodais. Retomaremos, mais adiante neste capítulo, as reflexões sobre o lugar do *software* na caracterização do suporte dos gêneros digitais.

A **matéria** de um suporte contém a possibilidade de acesso aos gêneros, quer sejam escritos, falados, sonoros, visuais ou fruto de uma confluência de modos semióticos. Para o autor, o modo como interagimos com os atos de fala difundidos pelos suportes diz muito sobre os gêneros ali abrigados. Também se localiza na matéria a possibilidade do estabelecimento de uma interação, de uma atitude responsiva da parte daquele que acessa um enunciado. Sem isso, a matéria se torna “apenas um dispositivo técnico e amorfo” (TÁVORA, 2008, p. 121).

“São os dispositivos de acesso que permitem uma interação de mão única ou dupla, que permitem a atualização de um contínuo de linguagem que pode ir do mais falado ao mais escrito”, diz Távora (2008, p. 118). Acrescentaríamos que esse contínuo também comportaria uma variável que fosse do “menos visual” ao mais “visual” já que, em gêneros multimodais ou hipermodais, a semiose também se realiza necessariamente por meio de formas visuais, não necessariamente verbais. Assim procedendo, defendemos uma visão do circuito linguístico que admite a existência de formas não-verbais de produção de sentido, uma convicção vital aos nossos propósitos com o presente projeto. O próprio Távora ratifica esse ponto de vista em outro momento de sua tese, quando afirma que “os suportes permitem um processo de inter-relação do verbal com o não verbal que devem ser vistos em sua especificidade” (TÁVORA, 2008, p. 163).

A **organização formal** verificada no uso de um suporte predispõe o leitor/receptor/usuário a um tipo de recepção/interação. A mala direta, como

mostra Távora (2007), em outro trabalho, ganha forma de um telegrama para que a atitude responsiva do leitor se baseie, de algum modo, no caráter de urgência impresso àquele gênero. As maneiras pelas quais um suporte é formatado são tantas quanto os próprios suportes disponíveis para a realização de gêneros.

Para o autor, a configuração formal do suporte assume feições mais ou menos prototípicas, o que interfere na realização dos gêneros discursivos, assim como no seu reconhecimento por parte daqueles que o fruem. Ele menciona o caso do *outdoor*, geralmente usado com fins publicitários. O (relativo) êxito do gênero, neste caso, depende de capturar a atenção dos transeuntes que passam pelo *outdoor*. Se o produtor do gênero não leva isso em conta, poderá produzir um exemplar inadequado de gênero.

Távora (2008) resume tais considerações sobre a formalização (ou formatação) nos suportes com a seguinte tabela:

| Situação material de difusão | Exemplos de suportes | Possibilidades de atualização (a) | Fluxo (b) | Procedimentos de formatação (c) |
|--|-----------------------------|---|------------------|--|
| Entidade de acesso separada de uma entidade de registro | Tela do computador | Linguagens não-verbal e verbal (oral, oralizada e escrita, imagens) | ⇒ ou ⇔ | Diagramação na tela realizada pela interface dos softwares, linkagem |
| | Televisão | Linguagens não-verbal e verbal (oral, oralizada e escrita, imagens) | ⇒ | Edição, corte diagramação, sonoplastia, dicção estilística |
| Entidade de acesso conjugada a uma entidade de registro | Jornal, revista, livro | Linguagens não-verbal e verbal (escrita, imagens) | ⇒ | Forma adquirida pelo suporte, diagramação |
| Entidade de acesso que prescinde da entidade de registro | Rádio | Linguagem verbal, oral ou oralizada | ⇒ | Sonoplastia, modo de elocução, entonação e dicção estilística |

Tabela 1 - Condições de difusão e configuração formal do suporte (reproduzido de Távora, 2008, p. 128)

No suporte televisivo, diz o autor, a atualização de linguagens e de gêneros é constricta por vários procedimentos de formatação que ocorrem de acordo com um **fluxo temporal** formador de quadros, seções e outras unidades significativas, atualizadas sequencialmente na tela (TÁVORA, 2008). Entre esses procedimentos, pode-se citar a edição e os efeitos visuais, que determinam o ritmo em que os diversos modos semióticos se sucedem, de um lado, ou co-ocorrem na tela, de outro.

Parte dessa dinâmica é trazida para a interface hipertextual em um site como o *YouTube*, uma vez que os vídeos lá exibidos se apresentam como uma unidade significativa ditada pelo fluxo temporal. Nesse espaço, esse tipo de arranjo semiótico convive com outros, cuja natureza se presta mais às práticas de “leitura” propriamente dita: os comentários, as listas de vídeos relacionados, as estatísticas de vídeos, os títulos.

No entanto, consideramos necessário discutir, com algum detalhe, a asserção de que a tela do computador seria um suporte, presumivelmente o suporte dos gêneros digitais. Para tanto, vamos promover uma breve discussão sobre esse ponto, recorrendo às reflexões de Souza (2009; 2010). Como introduzimos páginas atrás, este autor proclama o software – ou seja, os programas capazes de rodar em computadores e outros dispositivos eletrônicos – como o lugar de inscrição da escrita em ambiente digital (Souza, 2009, p. 94).

O autor afirma, ainda, que a ideia de suporte pode ser substituída pelo conceito de organismo. De seu ponto de vista, o software é um organismo na medida em que, como este, se constitui numa entidade ou ser que responde a estímulos, se reproduz e é capaz de crescer por associação a outros organismos.

Apesar de ser possível apresentar objeções a essa analogia – na medida em que o autor parece não levar em conta o ciclo de vida finito dos organismos biológicos, em oposição à existência virtualmente indefinida dos *softwares* – a metáfora nos parece interessante por dar conta das fronteiras, um tanto imprecisas, que caracterizam as relações entre os *softwares* quando muitos deles, nos dias de hoje, operam a partir do chamado código aberto. Isso significa que muitos *softwares* encontram-se legalmente liberados para adaptações, reutilizações e expansão de suas funcionalidades. Se continuássemos a usar a metáfora biológica apresentada por Souza,

poderíamos dizer que esses organismos passam por uma espécie de terapia genética, a fim de aperfeiçoá-los ou minimizar suas imperfeições.

Em termos práticos, sustentar que os softwares são o lugar da inscrição dos gêneros digitais nos encaminha para alguns exemplos, tais como os navegadores (ou *browsers*) por meio dos quais acessamos gêneros digitais *online*. Inicialmente pensados para computadores, esses programas hoje habitam os sistemas operacionais de telefones celulares, *smartphones*, *tablets* e outros equipamentos capazes de prover acesso à rede. Um browser é um software aplicativo capaz de interpretar as linguagens de programação utilizada na construção de documentos *web*, e permitir que seus usuários interajam com os mesmos, por meio da chamada interface, isto é, um sistema destinado ao acesso direto de um indivíduo.

Porém, se admitimos que todo suporte é capaz de promover um certo tipo de interação⁵⁴ – o que pressupõe ser o suporte uma entidade *de acesso* a enunciados – nenhuma interface de software pode garantir, sozinha, esse acesso, e portanto não se habilita a possibilitar a interação a que aludimos. **Em toda espécie de dispositivo capaz de suportar dados digitais destinados ao acesso de alguém, um mínimo aparato de hardware⁵⁵ se faz necessário.** Senão, vejamos: o que seria dos softwares de navegação na internet sem um *mouse*, um teclado ou um hardware de função equivalente (enviar comandos ou estímulos a um computador, por exemplo)? Certamente, o estabelecimento de uma interação – aqui entendida como a utilização de um dispositivo em prol dos interesses de um usuário – não seria possível.

No atual estágio de desenvolvimento dos *hardwares*, sua ação como parte do estabelecimento de um processo interativo é cada vez mais invisível. Muitos telefones celulares, *tablets* e computadores pessoais já se utilizam, por exemplo, dos dispositivos sensíveis ao toque em substituição a periféricos como o mouse e o teclado. Um exemplo é mostrado na Figura 13, na qual um *tablet* – computador pessoal sem teclado ou mouse – aparece em uso.

⁵⁴ No que os autores aqui convocados – Souza (2009; 2010) e Távora (2008) – parecem concordar.

⁵⁵ O hardware corresponde aos segmentos físicos de um dispositivo digital: circuitos, fios, cabos, componentes eletrônicos, tela e dispositivos ergonômicos como os periféricos (mouse, teclado, scanner), por meio dos quais é possível emitir comandos à máquina.



Figura 13 - Exemplo de tablet, computador dotado de tela sensível ao toque

Seria o simulacro do *contato direto* com as semioses, por sinal um desejo humano muito recorrente em obras de ficção científico. Mas mesmo esses dispositivos se revestem de uma materialidade, ínfima que seja, para compatibilizar os comandos dos usuários e o funcionamento dos softwares nele presentes. A tela sensível ao toque, por exemplo, recorre a soluções como feixes de raios infravermelhos, capacitores de superfície ou camadas condutoras de energia. Todas são materializações, ou seja, itens de *hardware*, que, uma vez acionados de maneiras convencionalizadas, convocam a atividade do software, o qual se encarrega de interpretar tais comandos.

A interação, insistimos, depende de uma cooperação de *software* e um aparato mínimo de *hardware*. A tela, em si, não se afigura suficiente, a nosso ver, para suscitar a responsividade necessária à fruição dos enunciados em meio digitalizado. Para tanto, outros itens de *hardware* surgem como necessários, conforme exemplicamos previamente. Esse aparato, funcionando de maneira coordenada e junto aos *softwares*, constitui a configuração ergonômica necessária à interação nos dispositivos digitais.

De nada adiantariam, por si só, a variedade de comandos e respostas codificadas pelos autores dos *softwares* – que como lembra Souza (2009; 2010) são discursos à espera da responsividade de seus usuários – se a esses usuários não é facultado o direito de alcançarem tais informações, de forma a percorrê-las, modificá-las, dispor das mesmas dentro dos limites lógicos estabelecidos pelos softwares. Objetivamente, os sujeitos engajados em práticas de linguagem só podem ser reconhecidos como tal se dispuserem do aparato necessário para se lançarem a esse empreendimento.

Em vista disso, defendemos – numa discussão que certamente admite debates, contribuições e desconstruções posteriores – que o suporte dos gêneros digitais constitui-se na confluência cooperativa entre os softwares e itens de hardware projetados de forma a permitir a interação por parte de um usuário, dentro da configuração semiótica instituída ou decodificada por aquele software.

Para os fins dessa dissertação, cumpre ainda observar as reflexões de Távora (2008) e Lima-Neto (2009) acerca dos processos de mudança de suporte aos quais certos gêneros são submetidos. Távora prevê os processos de “transposição de um mesmo gênero para outro suporte”. Usando a notícia de jornal e a notícia de televisão como exemplo, ele expressa o entendimento de que ambos os suportes (jornal e televisão) permitem a atualização de linguagens verbais e não-verbais. Porém, o modo de atualização adotado pela televisão segue princípios de composição que diferem daqueles utilizados pelo jornal.

O modo de composição, de coexistência, de organização das possibilidades de atualização de linguagens nos suportes são itens a serem avaliados se se deseja verificar a alteração na estrutura de composição do gênero em razão da transposição desse para um outro suporte (TÁVORA, 2008, p. 131).

Nesse sentido, Lima-Neto (2009) traz uma contribuição convergente às ideias de Távora, ao relacionar mudança de suporte e reelaboração de gêneros.

Se entendemos a transmutação como a responsável pela transformação do gênero sofrida por contingências do seu percurso histórico, então verificamos que as mídias pelas quais um determinado gênero pode passar no curso de sua evolução também são responsáveis por suas transformações. O gênero se adapta às novas necessidades enunciativas dos sujeitos, as quais acontecem diante das transformações pelas quais as sociedades passam (...) Essa mudança de espaço enunciativo (...) também é decorrente da necessidade comunicativa de uma sociedade, portanto é, no nosso entender, uma característica da transmutação. (LIMA-NETO, 2009, p. 141)

Como se vê, Távora e Lima-Neto tocam numa questão fundamental do nosso trabalho, no qual intentamos flagrar as possibilidades de mudança na migração entre suportes sofrida por enunciados audiovisuais. Nesse sentido, ao se observar a migração de um exemplar do gênero telenovela para

a internet, ainda que este mantenha o máximo de fidelidade à exibição original (digamos, com a mesma intercalação de intervalos comerciais e nenhum tipo de intervenção visual ou sonora), a forma assumida por ele estaria sujeita a alguns elementos constritores, relacionados ao suporte. No que toca ao papel dos *softwares*, tal gênero estaria integrado a um ambiente no qual se pode-se, potencialmente, navegar, acionar links, registrar textos, imagens e sons. Além disso, é possível ir e vir num processo de navegação dentro do próprio vídeo, com escolha do trecho a ser assistido, o que não ocorre na transmissão em tempo real pela TV como a experimentamos atualmente. Em termos de *hardware*, há um horizonte de acesso ao gênero que inclui desde ações simples, como movimentar a janela na qual aquele vídeo se encontra exibido, como outras mais complexas, tais como usar o teclado para tecer comentários sobre o mesmo.

Essas pistas, ainda que superficiais, nos encaminham para o entendimento de que o suporte digital é capaz de evidenciar ingerências sobre a atualização dos gêneros audiovisuais televisivos, sobretudo no que se refere às maneiras pelas quais os usuários podem empreender modalidades diferenciadas de interação com os mesmos.

- 4 -

Uma questão de modo

O desenvolvimento da visão sócio-semiótica para os fenômenos de linguagem é constantemente relacionado aos avanços teóricos consignados por M.A.K Halliday, cuja teoria sistêmico-funcional para os fenômenos da língua tem sido transposta para o âmbito de estudos semióticos de base multimodal (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996)⁵⁶. A constatação de que uma experiência de significação não pode ser delimitada simplesmente em termos de escrita *versus* fala norteia reflexões que se inscrevem na tradição de estudos linguísticos realizados no Brasil. As teorias de base com as quais os linguistas tem trabalhado para lidar com a confluência de diversos recursos semióticos (ou modos) tem sido desenvolvidas na Europa e na Austrália. Aqui, contribuem de forma importante para o trabalho que ora propomos. A seguir, descrevemos com mais detalhes essas correntes de estudos, aqui agrupadas sob a denominação de teoria multimodal.

4.1 A teoria multimodal

Partindo de inquietações sobre os significados das imagens no mundo contemporâneo e como elas desencadeiam letramentos visuais, Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2001, [2006]1996) propõem que o conhecimento dos diferentes modos semióticos é capaz de ampliar as perspectivas para o estudo da linguagem. Por modo semiótico, eles designam as diferentes maneiras pelas quais o ser humano pode representar sua experiência ou codificar significados. Assim, o modo visual é discernível do modo escrito e esses, por sua vez, do modo sonoro.

Kress (2010) define modo como “um recurso (*resource*) semiótico socialmente formatado e culturalmente dado para a produção de significado”

⁵⁶ Este capítulo detalha os níveis de análise tomados de empréstimo de Halliday, sobretudo no que toca às chamadas metafunções.

(KRESS, 2010, p. 79)⁵⁷. Como exemplos de modos, o autor relaciona imagens, escrita, layout, música, gesto, fala (*speech*), imagem em movimento, trilha sonora e objetos 3D. Cada modo semiótico possui, inerentemente, diferentes potenciais representacionais ou para formação de significados, além de diferentes validações em contextos sociais específicos. Assim, apresentam potencial distinto para a formação de subjetividades. Essas considerações estão no âmago da chamada teoria multimodal, uma das principais contribuições dos estudiosos de inclinação sócio-semiótica.

Na visão sócio-semiótica dos fenômenos multimodais, os signos são motivados [o que permite dizer, por exemplo, que o uso de um tempo verbal como o passado perfeito pode significar distância social (KRESS, 2010, p. 58)]. Nos diversos modos semióticos mobilizados em textos quaisquer, a perspectiva sócio-semiótica pretende esclarecer a função de cada um dos modos, a relação de cada modo com os outros e as principais entidades deste texto.

Para resumir: a linguística fornecer uma descrição de formas, de suas ocorrências e das relações entre elas. A pragmática – e muitas formas de sociolinguística – nos diz a respeito de circunstâncias sociais, sobre participantes e os ambientes de uso e seus efeitos pretendidos. A semiótica social e a dimensão multimodal da teoria nos fala de interesse e agência; sobre (construção de) significado; sobre processos de construção de signos em ambientes sociais; sobre os recursos para construção de significados e seus respectivos potenciais como significantes na realização de signos-como-metáforas; sobre os significados potenciais de formas culturais/semióticas. (KRESS, 2010, p. 59. Tradução nossa)⁵⁸

Do ponto de vista do fotorrealismo ocidental, por exemplo, uma variável como a *saturação de cor* adquirirá valor mais modal se estiver num meio termo entre a baixa e a alta saturação. Se a cor tiver baixa saturação, tende a adquirir aspecto etéreo ou fantasmagórico (estando, assim, “abaixo do real”). Do contrário, se marcada pela alta saturação, a cor estaria “acima do real”, com efeito aparente de exagero ou excesso. Kress e Van Leeuwen afirmam que a realização da modalidade em imagens é muito mais complexa

⁵⁷ No original: “Mode is a socially shaped and culturally given semiotic resource for making meaning”.

⁵⁸ No original: “To summarize: linguistics provides a description of forms, of *their occurrence* and of the *relations between them*. Pragmatics – and many forms of sociolinguistics – tells us about *social circumstances*, about *participants* and the *environments of use* and *likely effects*. *Social semiotics* and the *multimodal dimension* of the theory, tells about *interest and agency*; about *meaning(-making)*; about *processes of sign-making* in social environments; about the *resources for making meaning* and their respective *potentials as signifiers* in the making of *signs-as-metaphors*; about the *meaning potentials* of cultural/semiotic forms.” (grifos do autor)

e gradual do que a realização da modalidade na língua, o que nos autoriza a inferir que tal análise exige aparatos específicos de análise. Neste trabalho, a busca por uma metodologia que dê conta de *imagens em movimento* (concebidas por Kress como um modo à parte) segue em processo e, certamente, não terá aqui uma resposta definitiva.

Outro desafio aos esforços analíticos baseados na teoria multimodal é a constatação de que os modos semióticos não se apresentam de forma autônoma nem são utilizados de maneira discreta. Em outras palavras, eles se materializam, constantemente, em *ensembles*⁵⁹ e apenas assim atingem sua plenitude de potenciais significativos.

Ainda que os diferentes modos possuam lógicas distintas e especificidades que os singularizam perante os outros, é possível postular a existência de funções comuns a todos eles. Nessa perspectiva, a teoria multimodal de Kress e van Leeuwen (2006 [1996]) conta com a contribuição direta do modelo sistêmico-funcional de Halliday (2004 [1985]) para propor que todo e qualquer modo semiótico comporta três metafunções (ou macrofunções) linguísticas:

- a **representacional**⁶⁰ (todo modo semiótico deve estar apto a representar aspectos do mundo da maneira como são vivenciados pelos seres humanos). Na análise do modo semiótico visual, os autores passam a falar de estrutura representacional (narrativa ou conceitual);

- a **interpessoal** (todo modo semiótico deve estar apto a projetar relações entre o produtor de um signo e o receptor/reprodutor desse signo, ou seja, cada modo semiótico deve ser capaz de representar uma relação social particular entre o produtor, o receptor e o objeto representado). Para análise do modo semiótico visual, os autores recorrem ao conceito de significados interativos;

- a **composicional** (todo modo semiótico deve ter a capacidade de formar textos, complexos de signos coerentes tanto internamente, entre si, quanto externamente, com o contexto no qual e para o qual eles foram

⁵⁹ Conjuntos, numa tradução livre. O autor refere-se ao fato de que os modos semióticos quase sempre se apresentam de maneira integrada em materializações multimodais, capazes de unir textos, imagens, sons, 3D, entre outras semioses.

⁶⁰ No original de Halliday, as metafunções são denominadas de representacional, interpessoal e textual, respectivamente. Lemke (2002) apresenta outra classificação baseada em Halliday, em que as três macrofunções são denominadas, respectivamente, de orientacional, presentacional e organizacional.

produzidos). Os autores, aqui, analisam o modo semiótico visual em termos de composição.

A dupla de autores avança na construção de uma gramática visual, a qual representa um passo metodológico importante para estudos linguísticos pautados na percepção de que os modos não-verbais são importantes na constituição de muitos significados. Pode-se resumir a estrutura básica dessa gramática na tabela a seguir:

| | |
|---|--|
| <p>Metafunção representacional Representação das experiências de mundo por meio da linguagem</p> | <p>Estrutura narrativa (Ação transacional, Ação não-transacional, Reação transacional, Reação não-transacional, Processo mental, Processo verbal); Estrutura conceitual (Processo classificacional, Processo analítico, Processo simbólico);</p> |
| <p>Metafunção interpessoal Estratégias de aproximação/afastamento para com o leitor-usuário</p> | <p>Contato (Pedido – Interpelação ou Oferta) Distância Social (social, pessoal, íntimo) Atitude (objetividade ou subjetividade) Modalidade (valor de verdade);</p> |
| <p>Metafunção composicional Modos de organização do “texto”</p> | <p>Valor de Informação (Ideal – Real, Dado – Novo) Saliência (elementos mais salientes que definem o caminho de leitura) Moldura (o modo como os elementos estão conectados na imagem).</p> |

Tabela 2 - Estrutura básica da gramática do design visual (KRESS, VAN LEEUWEN, 2006 [1996])

Uma questão capital levada adiante pela dupla de autores é a da *verossimilhança* das imagens. Na gramática visual proposta por Kress e Van Leeuwen, é possível identificar esse atributo em marcadores ou pistas de modalidade⁶¹ presentes nas próprias imagens. Esses marcadores são estabelecidos por grupos de acordo com seus valores, crenças e necessidades sociais (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006 [1996], p. 154). Assim, a distinção verdade-mentira aparece como constitutiva, conforme os autores, de um sistema maior de meios para expressar significações. Não se trata, contudo, de tentar estabelecer a verdade absoluta das representações, mas sim de mostrar se uma dada proposição (visual, verbal ou outra) é *representada* como verdade

⁶¹ “O termo ‘modalidade’ refere-se ao valor de verdade ou credibilidade de declarações (linguisticamente realizadas) sobre o mundo” (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006 [1996]). Interessante notar como a conceituação remete à Charaudeau (2006), quando afirma, acerca dos textos jornalísticos, haver valores de verdade de ordem discursiva, discerníveis a partir de uma metodologia linguística de análise.

ou não. Ou seja, a verdade é encarada como um construto semiótico, na qual se podem enxergar gradações e que varia conforme a concepção de realidade de um grupo particular.

Essa discussão remonta a algumas matrizes teóricas relevantes para a caracterização da chamada semiótica social (HODGE; KRESS, 1988). Uma delas é o marxismo clássico, sobretudo quando trata dos chamados complexos ideológicos,

um conjunto funcionalmente relacionado de versões contraditórias do mundo, imposto coercivamente por um grupo social sobre outro em representação de seus interesses ou subversivamente oferecido por outro grupo na tentativa de resistir por meio de seus próprios interesses. (HODGE; KRESS, 1988, p.3. Tradução nossa)⁶²

Para os autores, mensagens cotidianas de gêneros como as *piadas* são reguladas em um nível superior, invisível, de forma a afirmar certos complexos ideológicos. Nesse nível, qualificado pelos autores de *sistema logonômico*⁶³, um conjunto de regras prescreve formas de produção e uso das mensagens, de forma a afirmar certos efeitos de sentido. Assim, implicaturas ou ironias subjacentes a uma piada localizam-se neste nível. A essas considerações, subjaz a noção de que a ideologia perpassa as mensagens produzidas e publicizadas nas mais diversas práticas de linguagem.

É esclarecedora, por exemplo, a ideia de gênero formulada em uma das obras pioneiras da semiótica social⁶⁴. “Gêneros só existem ao ponto em que um grupo social declara e reforça as regras que os constituem” (HODGE; KRESS, 1988, p. 7). Nessa concepção, gêneros são reconhecíveis pelo fato de sintetizarem categorias de textos que codificam conjuntos de práticas, relações e participantes, traduzindo suas expectativas e propósitos.

A inclinação ideológica e socialmente situada, inescapável dos gêneros discursivos, perpassa a evolução das discussões sobre o tema, cujo desenvolvimento mais recente é realizado por Gunther Kress em *Multimodality* (2010). Nesta obra, que sumariza as principais convicções teóricas da teoria multimodal, o autor defende que todo significado deriva, de algum modo, do mundo social – acessível somente por meio dos signos. No processo de

⁶² No original: “a functionally related set of contradictory versions of the world, coercively imposed by one social group on another on behalf of its own distinctive interests or subversively offered by another social group in attempts at resistance in its own interests”.

⁶³ Em grego: *logos* = pensamento ou sistema de pensamento; *nomos* = mecanismo de controle

⁶⁴ Social Semiotics, de 1988. A obra está listada em nossas referências.

semiotização do mundo por meio dos signos, Kress vislumbra três níveis de construção de significados. Juntos, eles contemplam a totalidade das funções comunicativas a que refere Halliday (2004). São eles o *discurso*, o *gênero* e o *modo*. Vamos nos deter com mais atenção sobre esses conceitos.

Discurso diz respeito à produção e à organização do significado a respeito do mundo, a partir de uma posição institucional (KRESS, 2010, p. 110). São instituições, para Kress: a igreja, a educação, a medicina, a ciência, a lei, e outros “menos tangíveis” como a família. A produção de conhecimento está ligada às perspectivas de uma instituição. Os discursos são acessíveis em e por meio de objetos semióticos, tais como textos, rituais e até mesmo edifícios. Na figura 6 (abaixo), uma fotografia da Senate House, da Universidade de Londres, alguns discursos se inscrevem. Kress chama a atenção para o que considera um discurso monumentalista, comum em edifícios construídos nos anos 1930 em países como a Alemanha, justamente no período de ascensão do nacional-socialismo⁶⁵.

Assim, *monumentalismo*, para além de uma designação da ordem arquitetônica, serve como uma epígrafe ligada a significados políticos, sejam eles o nacional-socialismo alemão, o stalinismo russo, ou as variadas formas de fascismo em diversas partes do mundo. É um discurso que cruza fronteiras culturais ou de nação. Deduz-se que os discursos se sustentam em algo mais profundo que a existência de partidos políticos, ainda que, nesse caso, estejam intimamente ligados a eles.

No caso em questão, a Senate House foi construída em arquitetura *art déco* (o edifício é mostrado na Figura 14, na página seguinte), considerada à época um estilo puramente ornamental. Esse dado permite a Kress mostrar com um artefato semiótico possui camadas discursivas que se superpõem e respondem a imperativos ideológicos. O *art déco* seria capaz, por exemplo, de estetizar a brutalidade do monumentalismo. Nenhuma dessas práticas, capazes de veicular ideologias, ocorre ao acaso, e não se restringem a grandes acontecimentos ou objetos de amplo reconhecimento social. Todo tipo de prática social, na verdade, é lugar de construção de discursos.

⁶⁵ O nacional-socialismo foi o movimento partidário que permitiu a escalada do nazismo, e de seu maior expoente, Adolf Hitler, ao poder naquele país.



Figura 14 - A Senate House da Universidade de Londres

Gênero, para Kress, diz respeito à emergência semiótica da organização social, de práticas e de interações. Enquanto discursos tendem a ser um tanto mais vagos, no entendimento do autor, os gêneros representam formas de designação mais seguras ou estáveis. As relações sociais, protagonizadas por diferentes atores sociais em contato, tornam-se práticas reconhecíveis e, mais do que isso, relativamente estáveis e regulares (aqui, é inevitável pensar na ideia bakhtiniana de gêneros do discurso como tipos relativamente estáveis de enunciado). Ainda segundo Kress, os gêneros são capazes de realizar mediação entre os aspectos social e semiótico da experiência.

Kress vai exemplificar suas asserções sobre gênero a partir de um exemplo prosaico (aliás, o autor diz se interessar muito mais pelos significados veiculados por situações e objetos considerados banais). Ele solicita que prestemos atenção às duas fotos reproduzidas lado a lado na Figura 15, abaixo:



Figura 15 - Foto de passaporte e foto posada (reproduzidas de Kress, 2010, p. 115)

A foto de passaporte e a foto posada apontam para organizações institucionais distintas, que se fazem notar por meio dos signos e do manejo dos modos. A instância do gênero é a responsável por mediar essa relação entre o social e o semiótico. Na foto de passaporte, há um controle estrito de como o fotografado deve ser enquadrado, de como deve olhar para a câmera (sempre de maneira direta), de quais gestuais ou expressões não são recomendáveis (sorrisos, por exemplo). Esses são índices de como certo *background* institucional se insinua nas práticas sociais. Ao seguir as “regras” da foto de passaporte, o sujeito fotografado se insere numa relação com autoridades policiais e governamentais: para exercer sua cidadania e o direito de ir e vir deve submeter-se ao escrutínio da polícia e demais autoridades competentes.

Outro é o *background* mobilizado pela segunda fotografia mostrada, na qual o ambiente é um estúdio fotográfico profissional, em que se permitem arranjos diferentes de iluminação, enquadramento e expressão corporal do fotografado, diferentes daqueles observados no exemplo da foto de passaporte. Aqui, a fotografia servirá para a validação de outras relações sociais: a publicação de um livro, a inclusão num álbum de família ou o fornecimento de uma imagem de divulgação para a imprensa. Por essa razão, Kress afirma que os gêneros são capazes de contextualizar, localizar e situar certas práticas. Num gênero, papéis sociais e relações são descritas e prescritas mais ou menos rigidamente (KRESS, 2010, p. 116).

Por fim, **modo** diz respeito aos recursos materiais conformados ao longo da história de empreendimentos sociais. Esses recursos se colocam à disposição como recursos de produção de significado. Cada modo leva as orientações históricas e sociais de um grupo para os signos nos quais é empregado. Um modo oferece meios pelos quais podemos tornar tangíveis, materiais, os significados que desejamos ou precisamos expressar a respeito do mundo. Esse processo é resumido na noção de *design*, que é o ato de traduzir os interesses de um indivíduo (Kress o chama de *retor*) em material semioticamente formatado. Ao projetar um simples descascador de batatas, um designer projeta naquele objeto não apenas razões meramente funcionais (“como melhor descascar uma batata”), mas também certos afetos e um ambiente de relações, práticas e configurações sociais, que podem ser expressar de maneiras aparentemente insignificantes.

A construção teórica de Kress, que divide discurso, gênero e modo, é bastante análoga à distinção empreendida por Maingueneau (2008), entre cena englobante, cena genérica e cenografia. A primeira categoria corresponderia ao discurso de Kress, enquanto à segunda equivaleria ao gênero e a terceira, ao modo. Maingueneau entende haver uma distinção entre uma cena *englobante*, que corresponde ao tipo de discurso – religioso, publicitário, político, entre outros – e uma cena *genérica*, que corresponde aos gêneros do discurso mobilizados pelos interlocutores. Por fim, por cenografia entende-se a superfície do que se apresenta ao leitor numa determinada realização de um gênero. Fazemos essa comparação por enxergarmos aqui mais uma prova de que as diversas orientações teóricas dedicadas aos gêneros frequentemente “falam a mesma língua”, sempre no sentido de assinalar a dimensão social e dialógica das práticas de linguagem.

Se, num breve exercício de observação, levarmos o exercício de raciocínio proposto por Kress para nosso objeto de pesquisa, de forma a aproximar os dados teóricos da realização empírica que nos interessa, poderemos vislumbrar como a mediação entre o social e o semiótico ocorre. Na figura 16, à página 94, observamos uma tela (*lexia*⁶⁶) capturada do site YouTube, mostrando a exibição de um trecho da telenovela *Viver a Vida*, da

⁶⁶ Termo usado para designar uma página na navegação na internet. A expressão será melhor explicada no capítulo de metodologia.

Rede Globo, e os elementos que a circundam, como os comentários e os vídeos relacionados.

O vídeo, elemento mais saliente da página, mostrado em **(1)**, é o emblema de uma nova posição em relação ao ato de se assistir à tevê: essa experiência passa a não admitir apenas o referencial exclusivo do aparelho de televisão. Assim, outras territorialidades entram em jogo, que não aquela da sala ou do quarto das casas, ou dos lugares públicos em que um aparelho se faz presente. A internet, nova ambiência possível dessa telenovela usurpada da televisão, digamos assim, decreta uma relação distinta entre produtores e fruidores de conteúdo, em que até mesmo essa divisão ganha contornos imprecisos. Em outras palavras: a programação de televisão – falamos aqui da televisão aberta brasileira - se torna disponível 24 horas por dia a usuários de internet.

Levadas em conta, estão as limitações da plataforma, mas também suas potencialidades, como a intervenção de usuários no papel de comentaristas, examinadores e debatedores do produto televisivo, outrora sacralizado⁶⁷. Essas intervenções são ilustradas em **(2)**, onde se visualizam os comentários daqueles que assistiram ao vídeo. Tomando em consideração, ainda, que tais negociações de sentido ocorrem, na maior parte das vezes, à revelia das emissoras, percebe-se aqui uma relação marcada pela tensão entre um pólo midiático produtor, porém não mais senhor de seus próprios conteúdos, e uma audiência específica alçada a novos status, que vão desde “comentaristas de televisão” a “usuários-produtores”, em casos em que o gênero em questão, a telenovela, passa por reedições ou reelaborações de cunho audiovisual. A caixa de comentários é, dessa forma, uma manifestação material desses papéis sociais em deslocamento, em virtude do protagonismo possibilitado pela web 2.0.

Em **(3)**, observamos a lista de vídeos relacionados, algo que o YouTube sugere aos usuários como opção de continuidade da navegação. Eis uma maneira pela qual o mídiun internet materializa uma certa noção de ordem, baseada na escolha do usuário. Nessa espécie de *playlist*, o fluxo dos conteúdos se dá pela escolha do usuário, a partir de opções predeterminadas pelo sistema, que sugere opções de vídeos relacionados com base em uma

⁶⁷ Fazemos uma breve digressão sobre essa expressão na página 17, em nossas Considerações Iniciais.

série de critérios, como as palavras-chave às quais os vídeos são associados. Em tese, uma fruição televisiva se baseia num princípio semelhante de escolha a partir de opções predeterminadas, acionadas via controle remoto. A diferença essencial reside no grau de controle do fluxo temporal de cada vídeo acessado (uso dos comandos *play*, *pause* e *stop*, por exemplo), algo não disponível aos espectadores de TV aberta no Brasil.

Assim, mudam os status dos atores e da prática social tornada artefato semiótico, à medida que o conteúdo migra entre a televisão e a internet. Trata-se, obviamente, de um processo complexo, em que deixam de ser válidas quaisquer dicotomias e maniqueísmos do tipo “consumidor-autônomo” *versus* “mídia-ultrapassada”. São complexas, e certamente difíceis de enumerar por completo, as razões que levam milhares de pessoas a assistirem uma telenovela no *YouTube*, mas dentre elas certamente está o poder mobilizador do produto de maior audiência daquela que é a mídia mais popular em nosso país, a televisão. E essa exposição em sites como o *YouTube*, mesmo que desautorizada pela emissora, traz divulgação espontânea, e muitas vezes *viral* a seus produtos – uma das conseqüências inescapáveis da era transmidiática.

Viver a Vida: Último Capitulo 209 [P5]. Data de Exibição:14.05.10

telenovelasbr 8785 vídeos



telenovelasbr 14 de maio de 2010 **Viver a Vida: Último Capitulo 209 [P5]. Data de Exibição:14.05.10** **183646** exibições

Responder a este vídeo...

Respostas ao vídeo ver tudo

Este vídeo é uma resposta para **Viver a Vida: Último Capitulo 209 [P4]. Data de Exibição:14.05.10**

Viver a Vida: Último Capitulo 209 [P6]. Data de...
por telenovelasbr
121993 exibições

Todos os comentários (43) ver tudo

joneswils on71 2 meses atrás
@kauwe190 Se refletimos bem a Dora, foi uma batalhadora, uma mulher com uma filha que teve com um pai que não prestava, estava sim, procurando uma oportunidade para vencer... Mas não lembro que ela chantageou ninguém, e com o argentino ela procurou ser honesta desde o início. Claro que ele quis conquistá-la, mas ela deixava bem claro as coisas. Acho que o preconceito em relação a mulher independente ainda existem nos tempos de hoje.

2

Clehhbh 2 meses atrás
Que saudade dessa novela.. apesar q naum faz nem um mês q acabou.. kkkkk
As minhas noites de segunda a sábado nao sao a mesma coisa com "Passione", aff.. novela chata, prefiro "Viver a Vida".

mafaldinhavampiros 3 meses atrás
eu disse que era o Maradona!!
TOMA TOMA

laranjais123 3 meses atrás
@cyberjanmar ahahahahah

Anae22Marcos 3 meses atrás
gostei mtooo

2909ism 3 meses atrás
fala sério... mas entao a Lu ja n tinha aberto as maos e ate fez as fotos as joias nas maos? como é q agr varios meses dp esta na ecografia e tem as maos fechadas? ????

coelhaaheloisa 3 meses atrás
finais de novelas são sempre grávidas a casamentos, quem já não sabe

kauwe190 3 meses atrás
a vagabunda da Dora se deu bem!

SameDeanMinhaPaix 3 meses atrás
Até que enfim acabou essa m!

lucleciajulia 3 meses atrás
prefiro o argentino da soraia muuito mais bunitao kkkkkk... adoro o mara mais e q muito velhote neh :D

1 2 3 4 5 Próximo

[Visualizar todos os comentários >](#)

Sugestões **3**

- Viver a Vida: Último Capitulo 209 [P4]. Data de...**
por telenovelasbr
113403 exibições **Vídeo em destaque**
- Viver a Vida: Último Capitulo 209 [P6]. Data de...**
por telenovelasbr
121993 exibições
- Viver a Vida - Parte 9. 14 05 2010 Último Cap...**
por betorc2011
23140 exibições
- Viver a Vida: Último Capitulo 209 [P7]. Data de...**
por telenovelasbr
143580 exibições
- Makeup Helena no Casamento (Viver a Vida)**
por AndrezaGoulart
98009 exibições
- Viver a Vida - Último Capitulo 209 Parte 4 - 1...**
por celarbd
31024 exibições
- Viver a Vida: Último Capitulo 209 [P1]. Data de...**
por telenovelasbr
118071 exibições
- Viver a Vida: Último Capitulo 209 [P3]. Data de...**
por telenovelasbr
113917 exibições
- Helena e Bruno (Momentos emocionantes na prai...**
por Dhivanna
21840 exibições
- Viver a Vida 05/04/2010 Cap. 209 parte 2- Banh...**
por Dhivanna
69940 exibições
- Maquiagem Casamento da Luciana (novela Viver a...**
por karinhavideomaker
24863 exibições
- A primeira noite de Miguel e Luciana de amor (...)**
por Dhivanna
63985 exibições
- Final de Viver a Vida.Penúltimo Capitulo Data**
por djalesca
42274 exibições
- Viver a Vida: Último Capitulo 209 [P8 - FIM]. D...**
por telenovelasbr
156717 exibições
- Viver a Vida - Último Capitulo 14/05/2010 PARTE 1**
por gilslopes4
23586 exibições
- João Carlos Martins maestro seu depoimento "SEM..."**
por 22kalau
104210 exibições
- Viver a Vida - 6 feira 14/05/2010 - Parte 4/10 ...**
por dianobbb
30043 exibições
- Viver a Vida: Último Capitulo 209 [P2]. Data de...**
por telenovelasbr
96860 exibições
- Viver a Vida - Parte 4. Final capitulo 179 09**
por betorc2011
43102 exibições
- Final de Viver a Vida capitulo 209 (e viveram ...**
por Dhivanna
8101 exibições

Figura 16 – Lexia do site YouTube, com exibição de trecho da telenovela Viver a Vida

Podemos organizar num esquema, como o que segue, as colocações do autor sobre a “arquitetura” do sentido em sua teoria multimodal:

| Categoria | Nível de realização | Definição | Questões de partida |
|------------------|----------------------------|---|---|
| Discurso | Ideológico | Oferece significados a serem realizados; dá forma ao mundo do conhecimento como ‘conteúdo’ <i>representacional</i> ; e fornece uma localização sócio-conceitual (grifo nosso) | “A que o mundo faz referência?” “Como ele (o mundo) é organizado como conhecimento?” |
| Gênero | Social | Nomeia e realiza o conhecimento do mundo como ação social e interação – essa parte do mundo que se refere às minhas ações em interrelação com outros, em relações sociais | “Quem está envolvido como participantes neste mundo? Por quais formas, quais são as relações entre os participantes neste mundo?” |
| Modo | Ontológico | Oferece meios carregados de significado para tornar materiais e tangíveis os significados que desejamos ou precisamos – ‘realizar’, ‘materializar’ significados | “Como o mundo é melhor representado e como posso representar, de forma apta, as coisas que desejo representar neste ambiente?” |

Tabela 3 - Estratificação de Kress (2010, p. 114-123), para o processo de produção de sentidos

Vê-se que Kress não sobredetermina a presença do gênero em seu sistema de produção dos significados. **Ao gênero, cabe um lugar fundamental nesse sistema, porém não dissociável dos demais estratos de semiotização do mundo.** Essa colocação nos parece digna de destaque porque reflete diretamente em nossos procedimentos de análise. Diante de tal orientação professada por Kress, não nos parece prudente desconsiderar os estratos do discurso e do modo, que surgem como imbricados ao gênero – e estão no mesmo nível que esse, segundo o autor (KRESS, 2010, p. 114).

Ao lançarmos um olhar para a tabela acima, também nos parece digna de nota a maneira como as categorias elencadas confluem para uma relação de correspondência direta com as metafunções da linguagem, consagradas por Halliday (2004 [1985]) e repensadas na teoria multimodal pelo próprio Kress, em parceria com Theo Van Leeuwen (2006).

Kress lança uma pista em direção a esse entendimento quando menciona o 'conteúdo' *representacional* como parte do universo do discurso. Como se sabe, a categoria representacional corresponde a uma dentre as metafunções linguísticas elencadas por M.A.K. Halliday (2004 [1985]) em sua gramática funcional. O autor afirma que a linguagem fornece uma teoria da experiência humana e é capaz de construí-la. Os recursos por meio dos quais a léxico-gramática podem realizar essas tarefas correspondem à metafunção **representacional** (HALLIDAY, 2004 [1985], p. 29).

Da mesma forma, Halliday detecta a existência da metafunção **interpessoal**, que corresponde aos recursos da linguagem capazes de representar nossos relacionamentos pessoais e sociais com outras pessoas ao nosso redor. É a linguagem em ação, segundo o autor (HALLIDAY, 2004, p. 30). Por fim, a metafunção **textual** responde pela capacidade em manipular a linguagem de modo a produzir sequências de discurso, organizar o fluxo discursivo e criar coesão e continuidade à medida que este se desenvolve (HALLIDAY, 2004 [1985], p. 30).

Kress, ao mencionar essa categorização, indica haver consonância entre pelo menos um par de conceitos: discurso e metafunção representacional. Caso passemos ao exame das categorias de Kress e Halliday, veremos o quanto são análogas:

| | |
|---|--|
| Discurso | Metafunção representacional |
| Oferece significados a serem realizados; dá forma ao mundo do conhecimento como 'conteúdo' <i>representacional</i> ; e fornece uma localização sócio-conceitual (grifo nosso) | Refere-se à capacidade da linguagem de construir a experiência humana e fornecer uma teoria a respeito da mesma |
| Gênero | Metafunção interpessoal |
| Nomeia e realiza o conhecimento do mundo como ação social e interação – essa parte do mundo que se refere às minhas ações em interrelação com outros, em relações sociais | Corresponde aos recursos da linguagem capazes de representar nossos relacionamentos pessoais e sociais com outras pessoas ao nosso redor. É a linguagem em ação |
| Modo | Metafunção textual |
| Oferece meios carregados de significado para tornar materiais e tangíveis os significados que desejamos ou precisamos – 'realizar', 'materializar' significados | Responde pela capacidade em manipular a linguagem de modo a produzir sequências de discurso, organizar o fluxo discursivo e criar coesão e continuidade à medida em que este se desenvolve |

Tabela 4 - Analogia entre categorias de produção de sentido e metafunções, baseada em Kress (2010)

Deve-se ressaltar que a analogia entre as categorias possui limites, visto que Halliday tinha como objeto preferencial o texto. Assim, a equiparação entre *modo* e *metafunção textual*, por exemplo, é naturalmente limitada. Ainda assim, ambas as categorias referem a um mesmo universo de materialização de significados. Os modos (que incluem, por sinal, os textos), são recursos materiais capazes de dar existência palpável às organizações ideológicas de uma dada sociedade (discurso), bem como às demandas, socialmente situadas, de seus interagentes (gênero).

Para Kress, a ideia de agência é central quando pensamos em produção de signos. Na vivência social, todo e qualquer signo é motivado e, mais do que isso, responde sempre a interesses de pessoas e se constitui a partir de escolhas oriundas desses interesses. Assim, justifica-se a ênfase dada pelo autor – e aqui amplificada – para as interações entre agentes como constitutivas dos gêneros.

Essas considerações nos levam a postular a validade de uma postura metodológica capaz de colocar em primeiro plano a emergência dos gêneros como formas de organização do discurso, realizadas por meio do manejo de modos. É nos gêneros que reside nosso maior interesse neste trabalho. É nesse nível que supomos ocorrerem mudanças, desencadeadas num contexto de ativismo de certos atores e pelo reposicionamento de outros. É nesse nível que consideramos visível a confluência entre o social e o semiótico, como nos diz Kress. Portanto, ao nos situarmos nesse ponto de contato, acreditamos obter uma visão privilegiada de como certas práticas de linguagem são capazes de rearticular tais pólos, informando-nos tanto sobre a dinâmica de uma certa sociedade, quanto sobre as formas materiais pelas quais essa dinâmica se presentifica.

Assim, sem deixar de observar as instanciações dos demais níveis – porque, afinal, não se pode prescindir deles na perspectiva teórica aqui adotada – colocaremos nossas lentes de aumento, com atenção redobrada, nas manifestações da metafunção interpessoal, que, conforme intentamos demonstrar, equivale ou se aproxima da categoria gênero, conforme definida por Kress. Esse par conceitual nos será de grande valia para esquadrihar nosso corpus de pesquisa, revelando como ele constroi, semioticamente, certas relações sociais e interações.

4.2 Transdução e transformação

A teoria sócio-semiótica se aproxima do fenômeno das mudanças entre gêneros ao postular a existência de processos de tradução (*translation*) de significados, seja entre modos, entre gêneros ou entre discursos. Kress (2010) lembra que muitos significados podem ser realizados em diferentes modos, isto é, diversas possibilidades de materialização podem contemplar o interesse de um enunciador em produzir um determinado significado.

Lemke (2002) nos lembra, porém, que cada modo possui suas especificidades, o que torna difícil pensarmos numa exata transposição de significados entre diferentes semioses. A bem da verdade, muitos enunciados que circulam em nossa sociedade tem se valido da conjunção de diversas semioses, o que leva os estudiosos de filiação sócio-semiótica (o próprio Lemke, 2002; também Kress; van Leeuwen, 1996) a admitirem que toda semiose é multimodal.

A esse respeito, Lemke (2002) assinala:

Muito embora uma cultura possa criar convenções sobre como, digamos, uma pintura pode ser descrita em palavras, ou comentada em uma roupagem escolar, ou como uma equação matemática pode ser graficamente representada, texto, imagem, e outras formas semióticas são *sui generis*. Nenhum texto é uma imagem. Nenhum texto tem exatamente o mesmo conjunto de possibilidades significativas que uma imagem. Nenhuma imagem ou representação visual gera significado das mesmas formas que um texto. É essa incomensurabilidade essencial que permite a realização de significados genuinamente novos a partir da combinação de modalidades (p. 303. Tradução nossa)⁶⁸

Vejamos dois exemplos, mostrados nas Figuras 17 e 18 (a seguir), encontrados durante a navegação na versão brasileira do *YouTube*. As imagens revelam duas sinalizações presentes nas *lexias* em que o navegador pode assistir a vídeos no site. Cada uma delas se localiza abaixo dos vídeos em questão. O primeiro (Figura 17) mostra uma mão fazendo um sinal com o polegar voltado para cima. Ao lado, lê-se o nome “Gostei”. Ao passar o cursor do mouse sobre o botão, surge uma espécie de balão de diálogo com o dizer “Gostei deste”. A mão, antes cinza, torna-se verde no momento em que o cursor pousa sobre o botão. A figura 18 revela um mecanismo análogo para indicar a desaprovação do usuário a um vídeo. Mudam, porém, os signos empregados para indicar tal avaliação. Uma mão com o polegar estendido para baixo surge nesse botão. Quando o mouse se aproxima, a mão ganha a cor vermelha e pode-se ler o dizer “Não gostei deste”, em um balão, que como o anterior surge numa camada *pop-up*, sobreposta aos demais elementos da página.

⁶⁸ No original: “Even though a culture may create conventions about how, say, a painting is to be described in words, or commented on in scholarly fashion, or how a mathematical equation is to be graphically represented, text, image, and other semiotic forms are *sui generis*. No text is an image. No text has the exact same set of meaning-affordances as any image. No image or visual representation means in all and only the same ways that some text can mean. It is this essential incommensurability that enables genuine new meanings to be made from the combinations of modalities.”



Figura 17 - Detalhe do botão de aprovação de vídeo no site YouTube

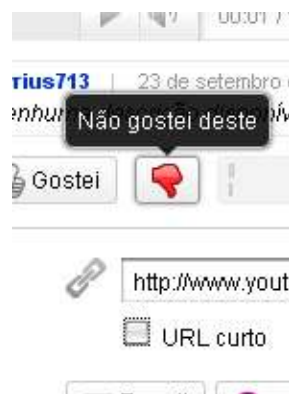


Figura 18 - Detalhe do botão de reprovação de vídeo no site YouTube

Aqui, estamos diante de convenções visuais bastante difundidas no Ocidente. A primeira associa a cor verde à ideia de permissão e de correção, em oposição à cor vermelha, tida como índice (ou símbolo) de negação ou proibição. As ilustrações das mãos, com polegares apontados para cima e para baixo, são gestos usualmente empregados para indicar, respectivamente, aprovação ou desaprovação. Aqui, tanto as cores quando as ilustrações atuam em uma relação de complementaridade, formando pares opostos. No caso da Figura 11, nota-se a opção de omitir o modo de texto, que só é acionado quando o cursor do mouse pousa sobre o botão “Não gostei”.

O design da página talvez pudesse prescindir desses elementos visuais, já que o modo textual parece evidenciar, para um falante-padrão de língua portuguesa, o tipo de juízo de valor que se pode fazer a partir dos botões mencionados. Ainda assim, os elementos visuais foram empregados, de forma a reforçar, ou ainda potencializar, o sentido presente nos textos. E possivelmente, a recíproca seria verdadeira, se empregássemos apenas as imagens em detrimento do texto – tratam-se de imagens e combinações de cores amplamente reconhecíveis como símbolos convencionalizados da dicotomia “bom/ruim” ou “aprovado/reprovado”. Concluimos que, nesse caso, os mesmos sentidos veiculados pelo modo textual foram traduzidos para o modo visual, ainda que admitamos haver certos deslizamentos nessa transposição.

O exemplo acima se enquadraria na primeira das duas subcategorias criadas pelo autor para ordenar os diferentes tipos de tradução:

a **transdução**. Isso implica admitir que certas significações podem ser deslocadas de um modo a outro, o que provoca uma reconfiguração (em geral, total) das entidades capazes de materializar, originalmente, aquelas significações.

Em outro campo de mudanças, Kress fala de **transformação** para designar mudanças em significados dentro de um mesmo modo semiótico, dentro de uma mesma cultura ou entre culturas distintas. Ele cita como exemplo a tradução para diferentes línguas de um romance. As mesmas entidades semióticas mobilizadas em um e outro exemplar de romance – no caso, o texto – permaneceriam, fazendo desse um processo com alcance bem menor que o de transdução.

Estranhamente, Kress inclui nessa categoria as mudanças de um gênero para outro e também de um tipo de discurso para outro. Para exemplificar a transformação entre gêneros, ele menciona a mudança que ocorre quando registramos um encontro em fita (de áudio), e posteriormente fazemos um relato oral desse mesmo encontro. São mudanças de gênero dentro de um mesmo registro modal, mas essas estão longe de serem as únicas mudanças pelas quais os gêneros passam. Para nos mantermos no mesmo exemplo utilizado pelo autor, poderíamos mencionar uma gravação em vídeo do mesmo efeito referido acima. O uso modo imagético, ausente do registro em fita de áudio e do relato oral, acarretaria, do mesmo modo, uma mudança, senão do gênero, ao menos de seu estilo ou estrutura. E, dessa forma, estaríamos falando de transdução, e não mais de transformação. Faz-se necessário, portanto, rever a classificação do autor nesse aspecto: gêneros podem se prestar a transformações, mas também a transduções.

Apenas assim poderíamos tornar compatíveis as reflexões de Kress com aquelas empreendidas pelos estudiosos das reelaborações de gêneros⁶⁹. Na leitura que fazemos desses trabalhos, as reelaborações desconhecem limites na manipulação de recursos expressivos (as diferentes semioses) e na adequação a imperativos de ordem técnico-operacional (os diferentes suportes) para atender aos interesses de diferentes atores sociais – cujas práticas de linguagem são potencialmente tão diversas quanto suas capacidades de filiação a grupos e ideologias.

⁶⁹ Repassadas e rediscutidas na seção 3.2 desta dissertação.

Decisões metodológicas

A

essa altura de nosso trabalho, pensamos ter tornado claros os percursos teóricos por nós adotados a fim de sustentar a discussão acerca da reelaboração de gêneros audiovisuais submetidos à mudança de suporte. Chegamos ao momento de dar a ver ao leitor um pouco dos bastidores da pesquisa, por meio das decisões metodológicas tomadas a fim de recortar, com alguma propriedade, os dados a serem analisados. Inicialmente, procederemos à caracterização da pesquisa. Em seguida, delimitaremos o universo em que a dissertação busca se inserir. A obtenção de dados para a análise é objeto da seção seguinte. Por fim, apresentaremos os procedimentos analíticos utilizados.

5.1 Caracterização da pesquisa

Elegemos o paradigma qualitativo, de base interpretativa, como abordagem preferencial de nossa pesquisa. A decisão se funda na constatação de que as variáveis de que trataremos são mensuráveis de forma aproximativa e gradativa, porém jamais poderão ser expressas em grandezas como índices numéricos. Voltando a olhar para nosso objetivo geral, percebemos a necessidade de um tratamento mais inclinado à pesquisa qualitativa: **categorizar os processos de reelaboração de gêneros do discurso audiovisuais que ocorrem como resultado de migrações ou transposições de gêneros entre as mídias televisão e internet.** Para a consecução de tal meta, os procedimentos devem dar conta de uma complexidade suscitada pela natureza dos dados. Nesse sentido, entendemos que tal paradigma se constitui o mais adequado, por permitir *explorar* dados que não se mostram exatos, fechados ou esgotáveis por instrumentos quantitativos.

Bauer, Gaskell & Allum (2003) nos alertam, contudo, para a necessidade de superação da divisão dogmática entre os paradigmas qualitativo e quantitativo na pesquisa social, baseada em presunções como

não há análise estatística sem interpretação. Para esses autores, o interesse está em descobrir como procedimentos mais ou menos *formais* de investigação se articulam em diferentes métodos de pesquisa. Evita-se, portanto, um preconceito *apriorístico* em relação a métodos de pesquisa específicos, uma postura que consideramos digna de adesão.

Nossa análise, uma vez caracterizada como qualitativa, busca interpretar os indícios que as produções audiovisuais nos ofertam, na perspectiva consignada por Bogdan & Biklen (1994, p. 200) quando falam em discernir o valor dos objetos como dados. Os mesmos autores indicam características básicas da pesquisa qualitativa, que incluem o caráter descritivo da investigação, a ênfase nos significados, a concepção de produto como resultado de processos (sendo esses o grande foco de interesse) e o tratamento indutivo dos dados, que são interpretados à medida que são construídos e agrupados em categorias.

5.2 Delimitação do universo

A internet, mais especificamente o site de vídeos *YouTube*, é o *lócus* em que se dará a obtenção de dados. Nesse território, encontram-se as emissões audiovisuais que servirão de base a uma análise por meio da qual pretendemos detectar e categorizar processos de reelaboração de gêneros. Cabe dizer algo acerca da especificidade de uma pesquisa baseada em um universo dinâmico, em que novos (e relevantes) dados parecem surgir com certa frequência. No processo de escrita desta dissertação, o potencial campo de pesquisa esteve em movimento, revelando novas possibilidades de escolhas de vídeos para análise, seja por iniciativa do pesquisador, seja em razão das práticas de *social bookmarking* típicas da web 2.0, como o compartilhamento de vídeos entre amigos. Chegamos a acatar sugestões de vídeos indicados por terceiros, há poucos meses antes da entrega do trabalho, porém essa iniciativa é uma exceção.

Em vista disso, é preciso salientar a rubrica do exploratório por nós adotada para o presente estudo. Assim, não há a pretensão de lançar a última palavra sobre os fenômenos ligados à transmidiação e à reelaboração de gêneros. Em trabalho sobre a presença de emissões de telefones celulares na televisão, Fonseca (2008) ressalta preocupação semelhante. “O afastamento

necessário para a teorização, no entanto, não foi possível, uma vez que a maioria dos casos comentados aconteceu no processo da escrita” (FONSECA, 2008, p. 16).

5.3 Obtenção dos dados

Desde o primeiro semestre de 2009, quando o autor iniciou o Mestrado em Linguística pela Universidade Federal do Ceará, já aparecia como uma preocupação a busca por dados que pudessem tornar factível a pesquisa ora finalizada. No site *YouTube*, é possível visualizar (e arquivar, com o uso de ferramentas adequadas) um universo de vídeos das mais diversas categorias. Dessa forma, ao longo do período de gestação do trabalho, intentamos armazenar links e vídeos que nos parecessem úteis ao desvelamento do fenômeno ao qual dedicamos nossa atenção.

Sabe-se que o *YouTube* é um repositório digital de vídeos e, dentre milhões de produções lá disponíveis, muitas são oriundas de outras mídias audiovisuais como a televisão e o cinema. Essa razão, obviamente, apenas torna mais evidente a necessidade, imposta pelo rigor da pesquisa científica, de se estabelecer critérios consistentes e factíveis, para a seleção do *corpus* a ser analisado neste trabalho. Nesse sentido, as escolhas teóricas delineadas ao longo do trabalho nos obrigam a adotar procedimentos que não firam, ou contradigam, tais posições. Com isso em mente, enumeramos os filtros da nossa seleção a seguir.

1. Pertencimento original a gêneros dramatúrgicos e jornalísticos da TV aberta brasileira, atestado por algumas marcas paratextuais, como títulos e descrições dos produtos audiovisuais presentes nas *lexias* do *YouTube*. Esse critério garante termos em mãos exemplares realmente derivados ou reproduzidos da programação televisiva brasileira. Obviamente, há de se levar em conta todos aqueles elementos em conjunto, uma vez que descrições de vídeos podem ser, simplesmente, falsas, o que colocaria em suspeição esse procedimento. Por isso, o critério 2, exposto abaixo, torna-se ainda mais importante.

2. Coincidência mínima entre participantes (eventualmente personagens), cenas e edição entre os produtos audiovisuais originais e aqueles postados no *YouTube*, cuja comprovação pode ser realizada mediante

acesso aos originais, armazenados no portal globo.com, da Rede Globo. Aqui, designamos por coincidência mínima a capacidade de reconhecimento dos atributos pertencentes às telenovelas e aos telejornais no momento em que estes passam a compor outro ambiente midiático. Para um espectador médio, que acompanha esporadicamente ao menos uma novela na televisão, é possível reconhecer atores ou mesmo situações encenadas na novela. Desse ponto de vista, a posição deste que assina o trabalho se assemelha a de muitos brasileiros, que acompanham o andamento de pelo menos uma trama, na Rede Globo – emissora de maior audiência e tradição nas áreas dramaturgica e jornalística.

Essa é uma condição fundamental – ou diríamos mais, que se trata da própria razão de ser – da postagem dos vídeos no *YouTube*. Estamos lidando com práticas de disponibilização, manipulação e *referência* a obras audiovisuais que possuem evidência e, em razão disso, são chamarizes dos usuários que navegam pela internet. Como consequência prática dessa constatação, invariavelmente os vídeos oriundos de gêneros televisivos possuem um conjunto mínimo de traços que permitem, a seus espectadores-usuários, reconhecê-los como tal, e assim integrar um *lôcus* participativo, a partir do qual tais produtos são comentados, reelaborados e/ou multiplicados, numa perspectiva do reforço de uma certa liberdade expressiva, que seria o *discurso* (na perspectiva defendida por Kress, 2010 e à qual aludimos no capítulo 4) maior por trás de todas essas movimentações.

3. Distanciamento institucional das emissoras ou produtoras dos programas ou vídeos originais. O *YouTube* não é feito apenas do ativismo de usuários que aproveitam conteúdos pré-produzidos, à revelia da permissão dos detentores dos direitos desses conteúdos. Os grupos de mídia também possuem seus espaços nesse repositório digital, nos quais também fazem *upload* de vídeos de suas produções. Nosso trabalho, porém, pretende focalizar práticas de linguagem realizadas por usuários potencialmente capazes de subverter a lógica dos produtos televisivos – o que nos aproximaria nas mudanças nos gêneros audiovisuais as quais intentamos flagrar. Assim, buscamos nos distanciar de canais ou usuários identificados como representações oficiais de emissoras de televisão, por acreditarmos que tal vinculação institucional colocaria em xeque o espaço para as transgressões que, como temos visto ao longo do trabalho, são marca desse ambiente

transmidiático no qual o *YouTube* se insere. Em função disso, a obtenção de dados ocorreu em páginas em que o *upload* dos vídeos ficou a cargo de usuários anônimos, ou não identificados com empresas de mídia.

4. Mecanismos de participação abertos e em uso. O *YouTube* oferece a seus usuários registrados a opção de desabilitar comentários a seus vídeos, assim como limitar a reprodução desses vídeos em outras plataformas da internet como *blogs*. Acreditamos, porém, que a presença de comentários, vídeos-resposta e outras marcas da avaliação dos usuários-espectadores são pistas importantes para entendermos, por exemplo, como se projetam certas relações entre atores numa página do *YouTube* – fornecendo-nos, dessa forma, elementos para discorrermos sobre as realizações da metafunção interpessoal numa dada lexia. Assim, os vídeos selecionados, invariavelmente, são circundados por comentários e outros mecanismos de participação ativos.

No item 1, especificamos a escolha de “gêneros dramatúrgicos e jornalísticos”. Consideramos necessário tornar mais clara a predileção por essas categorias de gêneros, que resultaram num corpus formado por exemplares de **telenovela** e **telejornal**. Conforme propõe Jost (2004), os gêneros televisivos são objetos semioticamente complexos que podem ser agrupados em três categorias distintas, de acordo com as diferentes *promessas de relação com o mundo*⁷⁰ engendradas por cada uma delas. Ele as denomina de **mundos televisivos** e divide-os em *mundo real*, *mundo fictivo* e *mundo lúdico*. A Figura 19, a seguir, esquematiza essa divisão proposta pelo autor.

⁷⁰ Esse conceito nos parece bastante análogo ao de **discurso**, conforme estabelece Kress (2010) e ao qual fizemos referência no capítulo anterior.

Os três mundos televisivos

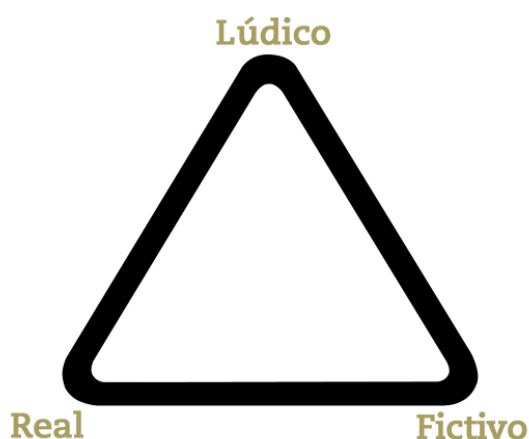


Figura 19 - Os mundos televisivos, conforme classificação de Jost (2004)

O mundo **real** agrupa gêneros, como o telejornal, que veiculam a promessa de referirem a objetos existentes no nosso mundo. O mundo **fictivo** corresponde ao conjunto de gêneros que fazem referência a universos imaginários, paralelos. Como exemplos, poderíamos citar os telefilmes e as telenovelas. Por fim, o mundo **lúdico** comporta gêneros capazes de veicular a promessa do jogo, ou seja, seus signos não remetem diretamente nem à ficção nem à realidade, mas a um *in-between* em que a própria mediação (as regras e mandamentos do jogo) é a referência. Nesse mundo, o espectador se engaja de maneira gratuita, sem esperar as compensações da fruição do real (mundo real) ou de uma encenação (mundo fictivo). Os *reality-shows* poderiam ser aqui incluídos, ainda que resvalam em outra categoria, a do mundo real.

Um dado programa televisivo, do momento em que é concebido até sua recepção, passa por algumas chancelas, no que se refere ao gênero ao qual será associado. Primeiramente, os produtores e exibidores associam a atração a um certo gênero, dentro dos mundos propostos por Jost. Na recepção, os usuários (ou a audiência) podem apropriar-se dos produtos e atribuir a eles percepções particulares sobre sua filiação a um ou a outro mundo.

Desses três mundos, diríamos que dois são os mais prototípicos: o mundo real e o mundo fictivo. São esses dois mundos que estabelecem a dualidade entre realidade e ficção que é constituinte da grade de programação televisiva (bem como de outras artes). É nessa dicotomia que assentamos nossas crenças como espectadores e, de outro lado, ela informa os esforços

dos programadores de TV. Mesmo em gêneros como o *reality-show*, pertencentes ao mundo lúdico, o apelo ao real é constante e alavanca uma parte das expectativas da audiência. Os jogos televisivos, de maneira geral, repercutem na realidade porque, em tese, é dela que se originam seus participantes e nela ocorrem todas as etapas das gincanas, concursos, desafios.

Como mundos mais estáveis e reconhecíveis, o real e o fictivo surgem como territórios mais seguros, do ponto de vista da pesquisa, para encontrarmos os gêneros televisivos a partir do qual analisaremos processos de reelaboração de gêneros. Por todos esses motivos, optamos por escolher o **telejornal** (gênero do mundo real) e a **telenovela** (gênero do mundo fictivo). Essa opção nos permite flagrar, com maior exatidão, que atributos primários esses gêneros trazem de seu mídiun original, a televisão, posto que ambos tem regras de funcionamento relativamente bem mapeadas. Assim, pensamos tornar mais frutífero nosso esforço em contrastar tais atributos com aqueles adquiridos na ambiência da internet, ou, de outro lado, identificar atributos perdidos.

Essa decisão nos permitiu identificar potenciais “candidatos” ao *corpus*, que foram submetidos aos filtros de seleção, de **1** a **4**, listados mais acima. Diante da complexa e singular realidade semiótica na qual os gêneros televisivos passam a habitar, ao serem introduzidos na interface do *YouTube*, consideramos prudente limitar o *corpus* a uma quantidade reduzida de vídeos. Ainda assim, buscamos ter o cuidado de observar *o que os vídeos e seus entornos nos dizem*, sob pena de deixar de fora dados não previstos. Ao final, reunimos um *corpus* composto de seis vídeos, postados no *YouTube*, e nos quais se pode perceber maiores ou menores graus de intervenção dos usuários que os tornaram públicos no site.

Três deles têm sua origem no gênero telenovela (mundo fictivo), e três têm sua origem no gênero telejornal (mundo real), de modo a contemplar o recorte por nós adotado e amparado por Jost (2004). Assim, observamos os gêneros da TV no momento final de sua migração, integrando as *lexias* do site *YouTube*.

5.4 Procedimentos de análise

Para a análise da construção dos significados em gêneros audiovisuais submetidos a uma mudança de suporte, foram escolhidos seis exemplares de vídeos postados no site *YouTube*, cujo ponto em comum é a pertença original a dois gêneros discursivo televisivo, a telenovela e o telejornal. Conforme sinaliza Jost (2004), esses gêneros pertencem, respectivamente, ao mundo fictivo e ao mundo real. Ambos veiculam promessas diametralmente opostas. No primeiro caso, a de que se está diante de uma construção imaginária, fora dos fatos do mundo, porém dotada de uma lógica própria. E no segundo, a promessa é de que se está diante da realidade, sobretudo quando os gêneros jornalísticos recorrem às transmissões ao vivo.

As considerações de Jost são aqui aproveitadas como estratégia metodológica de duas maneiras: a) por nos permitir escolher um gênero pertencente a um dos mundos televisivos, e, como decorrência dessa escolha, nos fazer visualizar como certas *promessas* originalmente veiculadas por esses gêneros podem ser reposicionadas ou pelo *trabalho semiótico* de atores que não apenas assistem a um programa, mas podem fazê-lo migrar para outra mídia; b) na medida em que nos permitem traçar um certo percurso percorrido pelo programa televisivo do momento em que ele deixa de ser apenas um artefato semiótico feito para ser fruído em frente à televisão. A Figura 20, abaixo, esquematiza essas ideias.



Figura 20 - Percurso da recepção dos gêneros televisivos em direção à ressignificação, baseado em Jost (2004)

O processo que tentamos flagrar aqui consiste na migração de um mídiun, a televisão, no qual tiveram veiculação original como uma telenovela, para a internet, em que são ressignificados ou simplesmente arquivados. A migração acontece, via de regra, quando um usuário ou grupo de usuários de internet obtém esse material (isso pode ser feito com discos rígidos capazes de se conectar à televisão ou por meio de placas de captura da imagem transmitida na tevê, por exemplo) e se dispõe a reeditá-lo, ou simplesmente reproduzi-lo, em canais de vídeo da web⁷¹.

O gênero em questão – a telenovela – possui grande inserção social, sendo aquele que tem reconhecidamente a maior audiência entre os programas televisivos da televisão aberta. É um gênero de fruição cotidiana e popular. Kress (2010), ao discutir a eleição de seus objetos de análise, postula que os objetos mais banais são aqueles que mais lhe interessam, pois servem como evidência de que todo e qualquer artefato é capaz de veicular uma visão de mundo - um conteúdo representacional, para usarmos a nomenclatura sistêmico-funcional -, uma ideologia, assim como é capaz de dizer algo sobre as relações entre atores específicos (a metafunção interpessoal).

⁷¹ Caso do YouTube (www.youtube.com), do Vimeo (www.vimeo.com) e do Dailymotion (www.dailymotion.com). Para os propósitos deste trabalho, obtivemos dados por meio do YouTube, o mais popular dentre os canais de divulgação audiovisual da internet.

Todos os vídeos escolhidos como *corpus* da dissertação⁷² são oriundos de programas da Rede Globo, emissora de maior audiência do Brasil (FELTRIN, 2010). Na busca por Para identificá-los, usaremos os títulos a eles atribuídos pelos usuários responsáveis por postá-los.

- **“Eu sou Rica (Pobreza Pega) - - DJ Rafael Lelis Feat. VJ José Del Duca”**, postado pelo usuário “josedelduca”, em 16 de setembro de 2010⁷³. O vídeo tem quatro minutos e quatro segundos e mostra uma edição de cenas de dezenas de vilãs de telenovelas, editadas como um videoclipe embalado por um tema musical eletrônico.

- **“Momento Vanessão”**, postado pelo usuário “brunodvn2”, em 30 de dezembro de 2009⁷⁴. Com duração de 58 segundos, esse vídeo mostra um diálogo das personagens Helena (Taís Araújo) e Alice (Maria Luísa Mendonça), na novela “Viver a Vida”. Em alguns momentos do vídeo, são intercaladas cenas de outro vídeo, um *viral* do YouTube em que um travesti de Rondônia, conhecido como Vanessão, surge dizendo expressões iguais ou semelhantes às das personagens da novela, gerando um efeito cômico e intertextual.

- **“Passione 18/08/2010 – Capítulo 081 – parte 2”**, postado pelo usuário “gilslopes4”, em 18 de agosto de 2010⁷⁵. Aqui, durante 10 minutos e 17 segundos, vemos uma parte, supostamente sem interrupções⁷⁶, de um capítulo da novela “Passione”, em que sucedem cenas com personagens da novela. A fala de um dos personagens, ao final do vídeo, é interrompida abruptamente.

- **“William Waack se impressiona com notícia”**, postado pelo usuário “rafaelgmartins”, em 10 de outubro de 2008⁷⁷. O vídeo tem 34 segundos e busca mostrar, em detalhes, como o apresentador William Waack, do Jornal da Globo, reagiu a uma das notícias veiculadas pelo telejornal.

- **“funk da @twitess - melô do #fifififiti”**, postado pelo usuário “GibransT”, em 22 de outubro de 2009⁷⁸. Em 45 segundos, o vídeo mostra edição de cenas de uma reportagem do Jornal da Globo, ao som do que parece ser um *funk* carioca.

⁷² Esses vídeos estão disponíveis em DVD anexo à dissertação.

⁷³ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=1G_FLcdN5tM. Acesso em 10 out. 2010.

⁷⁴ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=YUk-O2EI_h8. Acesso em 10 out. 2010.

⁷⁵ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=Q_5704pdpsM. Acesso em 10 out. 2010.

⁷⁶ Não há o uso de vinhetas, que na TV demarca a narrativa dos intervalos comerciais.

⁷⁷ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=txBrHBDiBs>. Acesso em 10 out. 2010.

⁷⁸ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=k7WQjU9U2FI>. Acesso em 10 out. 2010.

- **“Jornal Nacional 29-05-2009 - Escalada, Abertura e Encerramento”**, postado pelo usuário “jacksoow”, em 29 de maio de 2009⁷⁹. O vídeo dura 1:30 e mostra alguns segmentos do fluxo da programação da Rede Globo: o comercial de oferecimento do Jornal Nacional, a escalada do referido telejornal, sua vinheta de abertura e seu encerramento.

Uma vez escolhidos, observamo-los em visitas a seus endereços no site *YouTube*, para em seguida adotar os procedimentos de análise detalhados a seguir.

1. Distinção das diferentes ordens de abstração presentes no hipertexto, de acordo com a categorização proposta por Chiew (2004). São elas:

- Item: instanciação de qualquer sistema de construção de significado (meaning-making) suportável pela tecnologia hipertextual. Um item decorre de escolhas feitas na metafunção composicional (ou textual, em caso de textos).

- Lexia: Corresponde a uma página navegável (scroll) atualizada numa tela (de computador ou outros dispositivos).

- Cluster: Corresponde a um número de lexias conectadas por associações criadas a partir de links

- Web: Designa os variados graus de associação, assim como os diferentes meios de associação entre lexias e clusters.

2. Aplicação dos modelos de Kress; Van Leeuwen (2006) e Lemke (2002) para identificação das macrofunções em construtos semióticos multimodais ou hipermodais, no caso, a partir das lexias do *YouTube* selecionadas. Levam-se em conta, ainda, as considerações de Kress (2010) sobre a natureza dos discursos, dos gêneros e dos modos, e como eles se relacionam com as diferentes metafunções. Essa análise nos permite vislumbrar como se estrutura o *regime semiótico* de uma dada enunciação. Aqui, também procuraremos tecer considerações, sempre que necessário, acerca do grau de interação suscitado pelo *suporte* digital, em oposição ao suporte televisivo.

3. Comparativo, quando necessário, entre atributos pontuais de construção de significado partilhados ou não entre os vídeos postados no *YouTube* e as emissões originais, consideradas enquanto produtos televisivos.

⁷⁹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=sHr6DLrJZ20>. Acesso em 10 out. 2010.

A análise, dessa forma, concentra-se nos fenômenos verificáveis no mídiu internet, o que corresponde à etapa final do processo mostrado na Figura 20, páginas atrás. Os procedimentos de análise são sumarizados na Figura 21, a seguir:



Figura 21 - Procedimentos de análise

- 6 -

Zoom in Análise de dados

N

este capítulo, apresentaremos nossa interpretação dos dados obtidos ao longo de nossa pesquisa, a partir dos filtros metodológicos que, a nosso ver, nos permitem flagrar a presença e a dinâmica dos processos de reelaboração de gêneros, nas categorias inovadora (interna e/ou externa) e criadora (de gênero com inclinação emergente e de gênero com inclinação prototípica). Em nosso terceiro capítulo, delineamos tais categorias e buscamos revelar de que maneira alguns de nossos dados, além da bibliografia da área, fundamentam essas noções.

Neste momento, intentamos lançar luzes sobre alguns percursos da reelaboração de gêneros. Conforme sugere o título de nosso trabalho, bem como nossos objetivos e suposições, aí reside nossa maior preocupação. A trilha que leva a uma reelaboração, nos casos por nós analisados, está intimamente atravessada por elementos oriundos da **mudança de suporte** motivada pela ação de espectadores-usuários, capazes de colocar em prática a transmediação (JENKINS, 2008) de produções televisivas, rumo à internet. Em razão dessa operação, os dois gêneros analisados: a telenovela e o telejornal passam a compor um cenário marcado por interações diferenciadas. Nesse sentido, passam a admitir atos responsivos não previstos em sua mediação original.

De maneira concomitante, esses mesmos usuários impõem a essas produções um **reordenamento de suas semioses**. São capazes de superpor, suprimir ou reposicionar imagens, textos e sons. Assim, podem redefinir propósitos do gênero original, estabelecer relações intertextuais com outros textos, admitir a presença dos diversos interactantes num ambiente web 2.0, além de subverter o papel instituído daqueles gêneros por parte da instância original de produção (no caso, a Rede Globo). Todas essas ações correspondem a algum dos patamares imaginados por Kress (2010) em sua teoria da produção de significados: discurso, gênero e modo.

A hipótese de base de nossa pesquisa é a de que os (pretensos) processos de reelaboração de gêneros audiovisuais que circulam entre a internet e a televisão podem ser categorizados a partir dessas duas variáveis principais, num contexto de intensificação desse trânsito simbólico⁸⁰. Apreendemos evidências desses índices de mudança a partir do exame das *lexias*, do site *YouTube*, nas quais podemos acessar os vídeos. Nelas, enxergam-se tanto as constrictões do suporte digital como também as diferentes instanciações das semioses mobilizadas pelos usuários-produtores nesse ambiente.

Todas as *lexias* que exibem vídeos, no site *YouTube*, se enquadram naquilo que Kress; Van Leeuwen (2006) chamam de *composite visuals*, ou seja, são artefatos compostos por várias instâncias de representações visuais. Os autores mostram ser possível a análise desse tipo de enunciação por meio dos postulados da gramática visual. Nos exemplares recolhidos para análise, conseguimos distinguir ao menos duas ordens de abstração hipertextual: a *lexia*, que corresponde à página em que os vídeos são exibidos, e os *itens*, que são unidades de sentido discerníveis dentro de uma *lexia*.

Tais configurações são impensáveis na televisão, o que nos mostra, em primeiro lugar, como o suporte é um elemento importante na atualização das semioses. Na internet, mais especificamente no site *YouTube*, a composição não se dá apenas em função do fluxo temporal pelo qual se pauta a televisão e seus produtos (ao assistirmos aos capítulos, as cenas se sucedem no tempo, mas não no espaço, como aconteceria se pudéssemos ler as cenas impressas em papel).

Por essa razão, nas *lexias*, o produto audiovisual não figura como hegemônico, embora apresente saliência em relação aos demais elementos da página, quais sejam: lista de comentários de internautas, “botões” diversos com funções de compartilhamento e exibição do vídeo, lista de vídeos relacionados, cabeçalho com barra de busca, e outras opções secundárias. O valor informacional de certos elementos é obtido a partir do princípio da usabilidade⁸¹ (CHIEW, 2004; NIELSEN, 2010) no hipertexto. Um exemplo se dá na distinção entre dado e novo. Os elementos novos tendem a se localizar na

⁸⁰ O fenômeno aqui denominado de *transmídia* e discutido no capítulo 2.

⁸¹ Usabilidade se refere, grosso modo, à propensão de se privilegiar, no *design* (sobretudo na web), elementos que proporcionem a otimização da experiência de navegação do usuário, de forma a proporcionar a ele maior absorção ou compreensão das informações obtidas a partir desse processo.

porção visível da página, conferindo a eles maior valor informacional. Em uma página que se intitula o maior repositório de vídeos do mundo, a escolha por esse padrão composicional nos parece pertinente para atribuir relevo aos vídeos, que são a razão de ser da plataforma.

Em termos de composição, o mídiun televisão parece reclamar outros tipos de “navegação”, se podemos falar assim. Na TV, mídiun estritamente audiovisual, fala mais alto a dinâmica dos planos, dos enquadramentos e do uso do som, enquanto no site de vídeos tais convenções compõem a dinâmica de apenas um dos itens da página – o vídeo – embora este esteja saliente ao ponto de ser *destacável* e migrar para outras plataformas, como blogs, redes sociais e outros tipos de página. A saliência do vídeo é demarcada por alguns itens textuais e links que o emolduram, como o título do vídeo no alto da página, sua descrição, na parte inferior, as palavras-chave usadas para rotulá-lo e a caixa de comentários, disponível aos usuários.

Esse *framing* nos sinaliza para a centralidade do elemento audiovisual, em torno do qual orbitam outros arranjos semióticos, baseados no hipertexto, mais especificamente nas demandas e convenções da chamada web 2.0. Assim, torna-se possível assistir a um vídeo para, em seguida, comentá-lo, recomendá-lo ou compartilhá-lo em plataformas permeáveis ao conteúdo audiovisual. Em razão disso, nossa análise privilegia esse elemento.

Inicialmente, vamos nos dedicar a descrever os casos em que as reelaborações nos apontam para a **criação** de gêneros distintos daqueles originalmente concebidos para a televisão. Tentaremos estabelecer em que medida o suporte se constitui numa variável capaz de impor certas possibilidades e/ou restrições aos processos de reelaboração de gêneros audiovisuais entre televisão e internet. Num segundo momento, vamos detalhar como o manejo dos modos semióticos concorre para esse processo.

A **inovação** dos gêneros será objeto das nossas atenções num segundo momento. Intentamos mostrar, aqui, se a telenovela e o telejornal podem manter seu estatuto genérico, ainda que submetidos ao ativismo e ao trabalho semiótico dos usuários-produtores da internet. Ao final, apresentaremos uma classificação dos processos de reelaboração genérica, a partir da análise dos dados de seis exemplares dos gêneros telenovela e telejornal.

A intensidade das modificações a que os exemplares dos gêneros telenovela e telejornal são submetidos é variável. Como construtos multissemióticos compostos de áudio (fala, música, sonoplastia) e vídeo (gravações analógicas e/ou digitais, efeitos especiais, vinhetas), e eventualmente textos (caracteres na tela), tais gêneros comportam reedições capazes de envolver uma ou mais dessas modalidades. Além disso, o escopo das mudanças se estende à sua formatação enquanto produto: na televisão, está organizada em blocos perpassados por intervalos comerciais, enquanto na internet está dividida em partes, em razão dos limites impostos por ferramentas como o *YouTube*.

Numa perspectiva sócio-semiótica, esses processos de produção de sentidos deixam entrever a arquitetura de sua própria realização, alicerçada em três níveis: o **ideológico**, o **social** e o **ontológico**. A cada uma, corresponde uma distinção conceitual, a saber:

- **Discurso** (→ ideológico): dá forma ao mundo do conhecimento como conteúdo representacional. Responde às questões: *a que o mundo faz referência? Como o mundo é organizado como conhecimento?*

- **Gênero** (→ social): nomeia e realiza o conhecimento do mundo como ação social e interação. Responde às questões: *quem está envolvido como participantes neste mundo? Por quais formas, quais são as relações entre os participantes neste mundo?*

- **Modo** (→ ontológico): oferece meios significativos para tornar materiais e tangíveis os significados que desejamos ou precisamos. Responde às questões: *como o mundo é melhor representado e como posso representar, de forma apta, as coisas que desejo representar neste ambiente?*

Em nossa leitura de Kress (2010), autor dessa categorização, assinalamos a similitude – e a equivalência – dessas categorias às macrofunções da linguagem (representacional, interpessoal e textual). Uma das conseqüências dessa analogia é a admissão de que, assim como as macrofunções da linguagem, as categorias da “arquitetura” do sentido se realizam simultaneamente e, analiticamente, **não podem prescindir uma da outra**.

Assim, um **gênero** apela ao emprego de diversos **modos** (capazes de representar uma experiência de mundo), ao mesmo tempo em que nos endereça a um ou mais **discursos** (que nos falam das ideologias subjacentes

àquelas duas categorias). Nessa tríade, se assentam as análises relacionadas à **(1) reconfiguração das semioses** nos vídeos analisados. Defendemos que, quanto maiores os deslocamentos ou mudanças em cada uma daquelas categorias, mais o gênero se inclina para um processo de reelaboração criadora (podendo se limitar a uma reelaboração inovadora ou simplesmente não acusar nenhuma reelaboração). E, uma vez caracterizada a reelaboração criadora, ela pode ser caracterizada como criadora de gênero com inclinação emergente ou com inclinação estandardizada. Aqui, a análise se dará caso a caso.

Numa segunda distinção, é necessário nos lançarmos a uma análise da **(2) influência do suporte** sobre os processos de reelaboração de gêneros. Aqui, nos interessa a ideia central de que suportes são entidades capazes de promover interação. Portanto, o suporte digital será discutido, nos exemplares escolhidos, a partir dessa categoria. Essa discussão é comum a todos os exemplares, e portanto será realizada apenas na medida em que não se tornar redundante. O que se ressaltará, aqui, é a força adquirida pelo suporte para modificar gêneros em sua associação com **(1)**. Vamos encaminhar essa primeira conclusão ao longo das próximas seções, que discutem, respectivamente, as reelaborações criadoras e inovadoras.

6.1 Das reelaborações criadoras de gênero com inclinação estandardizada

6.1.1 No gênero telenovela

O exemplar por nós analisado neste segmento é o do vídeo **Eu Sou Rica (Pobreza Pega) - DJ Rafael Lelis Feat. VJ José Del Duca**. Em nosso terceiro capítulo, ao discutirmos o conceito de reelaboração de gêneros, tecemos considerações sobre este vídeo. Partiremos dessa análise prévia para tornarmos mais assertivas algumas das ideias apresentadas naquela parte do trabalho⁸². O referido vídeo foi postado no *YouTube* em 16 de setembro de 2010, e apresenta, em quatro minutos e quatro segundos, trechos de cenas de mais de uma de dezena de telenovelas, a maioria delas da Rede Globo, acompanhadas por uma trilha sonora de música eletrônica.

⁸² O referido trecho encontra-se entre as páginas 67 e 69.

Em um nível **ontológico** (modal), sucede-se a presença, no item vídeo, de personagens femininas em cenas que fazem sugerir tratar-se de vilãs de diferentes telenovelas. Os planos, de maneira geral, são rápidos, e enfatizam closes ou gestos expansivos, do ponto de vista cênico. O modo sonoro é reconfigurado de forma a manter, em alguns momentos, as falas originais das personagens, mas passa a ser ocupado, também, por um tema musical instrumental que incide, de maneira concomitante, sobre essas mesmas falas. O resultado é a criação de um tema musical a partir das falas, que servem como letra para essa música. Distinguem-se estrofes e refrão.

Sobre esse tema musical, surgem os fragmentos imagéticos das diversas personagens. Três delas se destacam, pois “cantam” no vídeo: Bia Falcão, personagem de Fernanda Montenegro em *Belíssima*, da Rede Globo; Norma, personagem de Carolina Ferraz em *Beleza Pura*, da mesma emissora; e Flora, interpretada por Patrícia Pillar em *A Favorita*, também da Globo.

As demais vilãs elencadas ao longo do vídeo surgem em planos que as mostram em situações desconexas entre si, realizando ações ou simplesmente fazendo poses. Conforme defendemos, essa sequência imagética e sonora remonta ao videoclipe, um gênero originalmente destinado à divulgação de artistas da música pop. Na concepção atual desse gênero, pode-se escolher não “contar uma história” conforme os cânones clássicos da dramaturgia audiovisual⁸³. Essa forma narrativa, não raro, confronta e nega os parâmetros convencionais de narratividade, fazendo uso, por exemplo, da associação de imagens com a música (DURÁ-GRIMALT⁸⁴ *apud* COELHO, 2003) e não entre si, como ocorre, por exemplo, quando um filme é montado de forma a seguir uma lógica indicada por um roteiro.

Todas essas intervenções nos encaminham para o entendimento de que o padrão narrativo televisivo é sumariamente abandonado, em detrimento de uma estrutura composicional que privilegia outro tipo de narrativa, mais legado, no fim das contas, a própria memória televisiva. O usuário se engaja numa espécie de jogo de adivinhação ou reconhecimento das personagens. Os atributos composicionais do gênero televisivo cedem

⁸³ Machado (2005) mostra como o videoclipe tem se reinventado a partir da iniciativa de artistas de diversas áreas, que desautorizam “clichês” como a exploração massiva da imagem da banda ou ainda as “regras do ‘bem fazer’ herdadas da publicidade e do cinema comercial” (MACHADO, 2001, p. 173-177)

⁸⁴ DURÁ-GRIMALT, R. **Los video-clips – precentes, orígenes y características**. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1988.

lugar a uma estrutura fragmentária, menos preocupada com a narrativa do que com a exibição de certas personagens.

Retomemos as perguntas que servem de base ao modo de realização ontológico: “*Como o mundo é melhor representado e como posso representar, de forma apta, as coisas que desejo representar neste ambiente?*” No caso em questão, as demandas que se apresentam ao *retor* são distintas daquelas exigidas a quem vai montar ou dirigir um capítulo de telenovela. Isso ocorre porque o “mundo” a ser representado está ligado não mais a uma narrativa seriada, mas a uma espécie de homenagem às vilãs de telenovelas, as quais já possuem sua notoriedade e, portanto, não necessitam serem mostradas à exaustão para serem reconhecidas.

Nesse sentido, o valor informacional do vídeo não aposta no contínuo apelo ao novo, como o faz um capítulo de telenovela, mas sim no já dado (caso pensemos num universo de referência para além da *lexia* na qual o vídeo está). Fica preestabelecido, antes mesmo da execução do vídeo, que haverá uma espécie de “desfile” de vilãs notórias. As cenas escolhidas remetem a personagens cujo reconhecimento imagina-se imediato, a partir de poucos segundos de cenas.

Ressalte-se, ainda, a utilização de elementos multimodais como o crédito textual, superposto às imagens, com o objetivo de identificar a canção em execução e o “artista” que a interpreta. O responsável pelo *upload* do vídeo incluiu nesse crédito as mesmas informações oferecidas no título da *lexia*. Essa redundância simula a experiência de se assistir a um videoclipe na televisão, seu *lócus* mais prototípico, funcionando dessa maneira como mais um índice de reelaboração do gênero.

Se internamente ao “texto” audiovisual há essa mudança, as expectativas mobilizadas junto aos espectadores também se tornam outras. E aqui chegamos ao nível **social**, no qual os significados se articulam a partir, principalmente, da metafunção interpessoal. No que tange a esse nível, sobressai o já apontado engajamento dos participantes interativos numa espécie de jogo de reconhecimento de personagens célebres. Para usarmos termos mais familiares aos estudos multimodais, há um outro tipo de interpelação em jogo, qual seja, um chamamento à memória televisual dos potenciais participantes interativos. Esse “jogo da memória” não se realiza abertamente, mas é assumido por alguns internautas – em seus comentários,

acessíveis na mesma lexia onde o vídeo foi postado, eles citam os nomes de algumas personagens, e dão pela falta de outras, conforme reproduzimos abaixo em duas dessas manifestações:

[juhchocoo](#)
1 semana atrás

Muito engraçado esse vídeo!!Só faltou a Branca - Suzana Vieira!

Tabela 5 - Comentário (1) ao vídeo Eu Sou Rica (Pobreza Pega) - DJ Rafael Lelis Feat. VJ José Del Duca

[cleofasdtroiano](#)
4 semanas atrás

Hahahahaha...muito bom,tá bombando nas buatchyyys aqui de Sampa. É mega bacana qdo aparece no telão...a galera vai à loucura. Nazaré dançando é a melhor. E o olhar gélido e intenso de Maria Regina? Dá medooo. Mesmo tendo as maravilhosas Silvia e Flora,pra mim as duas melhores vilãs da teledramaturgia brasileira são Maria Regina Bergantes Cerqueira (num trabalho primoroso de Letícia Spiller) e Maria de Nazaré Tedesco(de longe,a melhor atuação da grande Renata Sorrah para a Tv).

Tabela 6 - Comentário (2) ao vídeo Eu Sou Rica (Pobreza Pega) - DJ Rafael Lelis Feat. VJ José Del Duca

Essa interpelação das memórias dos espectadores é potencializada pela escolha do gênero videoclipe para concretizá-la. Isso ocorre porque, ao ganhar uma trilha de áudio com elementos de memorização relativamente fácil – estrutura refrão-estrofe – a edição de imagens das vilãs adquire existência num imaginário musical. O modo sonoro realizado por meio de música possui um poder de disseminação diferente – e em certos casos – maior, do que o das imagens. Não à toa, sabemos *de cor* certas músicas, e podemos reproduzi-las por meio de nosso aparelho fonador. O mesmo não ocorre com cenas marcantes de filmes, novelas ou outras produções audiovisuais. Assim, o retor por trás do vídeo em questão potencializa o poder *viral* deste vídeo, apelando ao modo sonoro para fazê-lo. Neste nível, mais uma ruptura intensa ocorre, em relação ao que se verifica no gênero original.

Vale ressaltar que, neste aspecto específico, é grande a influência do suporte digital, na medida em que ele permite a presentificação de representações dos participantes interativos. É essa força do suporte, capaz de permitir a simulação de falas, respostas, e mesmo de turnos conversacionais, que habilita os usuários a assumirem uma postura interativa (cf. Primo, 2003) em relação às interpelações do emissor da mensagem.

De um ponto de vista dos significados produzidos num nível **ideológico**, é útil a descrição provida pelo usuário que realizou a produção e o *upload* do mesmo: “Clipe montado por mim, José De Duca, com as mais ricas vilãs das novelas ao som do Remix do DJ Rafael Lelis”. Na perspectiva sócio-semiótica, o ato de nomear nossas práticas descortina decisões sobre como nos posicionamos no mundo e o interpretamos. Essa denominação é compartilhada por outros usuários em comentários acerca do vídeo. É digno de nota, nessa partilha de referências, o papel da interface do YouTube no sentido de permitir a prática de outros gêneros (como os comentários) capazes de salientar entendimentos sobre o que se passa nos vídeos postados na plataforma.

Lembremos das questões-chave para o entendimento do nível ideológico de uma construção de sentidos: “A que o mundo faz referência?” “Como ele (o mundo) é organizado como conhecimento?” Como possíveis respostas, poderíamos dizer que, no caso desse vídeo, o mundo se deixa capturar a partir de uma memória afetiva, cultural, ligada a uma prática midiaticamente institucionalizada: a telenovela. No entanto, a materialização dessas visões de mundo recorre ao videoclipe, um gênero estandardizado, reconhecível como prática de linguagem relativamente estável por seus usuários. Ao fazer essa escolha, o *retor* responsável pelo vídeo estabelece uma relação contextual entre as vilãs de telenovela e as estrelas da música – os sujeitos que, via de regra, são protagonistas de videoclipes.

Não por acaso, a função composicional concorre para fixar essa interpretação. Uma das primeiras cenas exibidas no vídeo mostra a personagem Flora, diante de um microfone, no que parece ser um palco. A personagem diz a uma platéia: “Eu decidi dar pra vocês, uma... uma palhinha⁸⁵” As escolhas intencionais do “autor” do vídeo, ao construir um imaginário imagético-musical nos fazem imaginar uma fantasiosa transferência de papéis: as personagens de novela passam a ser cantoras de sucesso. Aqui, a iniciativa repercute no status dos participantes representados no vídeo, que são alçados à condição de ídolos da música e não apenas da dramaturgia.

⁸⁵ O termo “Palhinha”, aqui, é entendido como um termo de uso coloquial, para referir-se a uma apresentação, geralmente feita de improviso, por um músico.



Figura 22 - A vilã Flora, de "A Favorita", representada como cantora a partir de cena da telenovela

O vídeo ainda tem a função de propagar um *meme*, uma ideia (ou parte dela) capaz de se reproduzir na cultura. Na conceituação de Dawkins (1976), refeita por Recuero (2006), um *meme* é o “gene” da cultura. Em outras palavras, é uma ideia, parte de ideia, desenhos, sons ou qualquer coisa capaz de se reproduzir na cultura em unidades autônomas, por meio da imitação. De um ponto de vista evolucionista, são unidades de sentido capazes de sobreviver, em oposição àquelas destinadas ao ostracismo. E como em toda a teoria evolucionista, os *memes* *se modificam* para sobreviver.

Esse conceito pode ser associado às cenas de pelo menos uma das personagens, Norma, interpretada por Carolina Ferraz. No caso, a frase “Eu sou rica”, dita por essa personagem, multiplicou-se pela internet de maneira viral, num outro vídeo originalmente intitulado “Eu sou RICA”⁸⁶. Esse vídeo, de muita repercussão no *YouTube*, habilitou a personagem a figurar entre as “grandes vilãs” da teledramaturgia no vídeo ora analisado. Não por acaso, a personagem “canta o refrão” da música e dá título à mesma.

Em suma, aqui está em curso uma reelaboração de gêneros alicerçada tanto nas macrofunções da linguagem acionadas – e reconfiguradas – num *ensemble* multissemiótico, como também nas potencialidades do suporte digital, ao permitir a presentificação dos participantes interativos em diferentes graus de atividade. Em ambas as situações, as evidências apontam que a reelaboração dá origem a uma espécie de videoclipe não-prototípico, cujos propósitos não estão claramente vinculados à indústria da música. No entanto, tal videoclipe, além de assumir várias das convenções estéticas do

⁸⁶ Este vídeo pode ser visto no link http://www.youtube.com/watch?v=1G_FLcdN5tM. Acesso em 10. out. 2010.

gênero, nos fala da adoração que um certo público possui pelas vilãs de telenovela, de modo a alçá-las à condição de estrelas da música. Eis um fenômeno singular, a nosso ver: *a subversão de um gênero como forma de demonstrar apreço por ele*.

Por tal arcabouço de evidências, qualificamos as intervenções verificadas nesta lexia como desencadeadoras de uma **reelaboração criadora de gênero com inclinação estandardizada**, visto se tratar do surgimento de um gênero reconhecido e estabilizado em sociedades marcadas pelo acesso à indústria cultural massiva. Na Figura 23, a seguir, resumimos nossas considerações sobre este vídeo num diagrama que mostra o intenso grau de intervenção pelo qual passou, a ponto de lhe modificar a pertença ao gênero original.

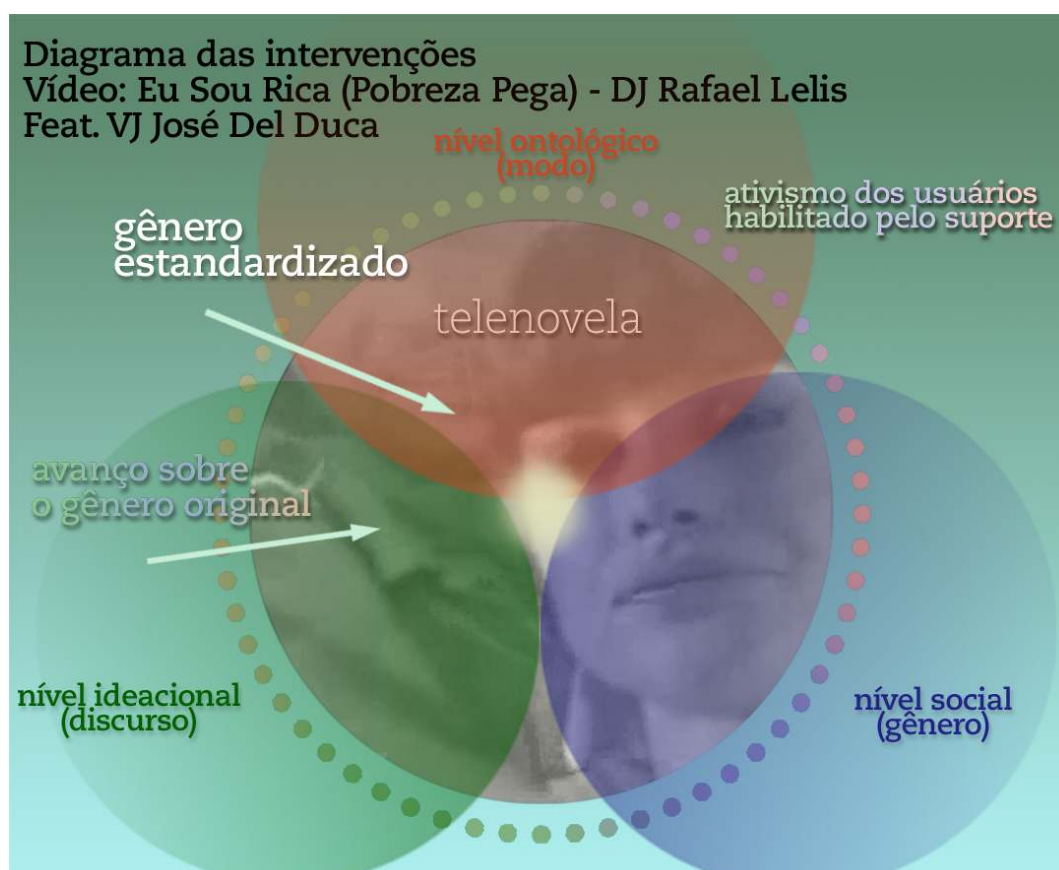


Figura 23 - Diagrama das intervenções criadoras de gênero estandardizado no vídeo Eu Sou Rica (Pobreza Pega) - DJ Rafael Lelis Feat. VJ José Del Duca

A figura mostra o gênero original posicionado num círculo central, em preto e branco, com a indicação “telenovela”. Ao seu redor, nota-se a presença do que denominamos de ativismo potencial dos usuários do site

YouTube. Essa presença é legitimada, inicialmente, pelos atributos do suporte digital que, como temos ressaltado, institui possibilidades hipermodais. As intervenções potenciais aqui estão representadas por um *degradé* de cor verde, azul e vermelha, presentes na zona feita de pequenos círculos. As mesmas cores preenchem círculos maiores, que representam não mais o ativismo potencial dos usuários, mas sim a **intervenção real por eles desencadeada**. Elas se manifestam a partir das três grandes macrofunções da linguagem (representacional, interpessoal e composicional [textual]), aqui traduzidas nas ideias de níveis ideológico, social e ontológico (postuladas por Kress, 2010), respectivamente.

No exemplar em questão, a metáfora visual por nós mobilizada mostra que intervenção “cobre” o gênero, trazendo cor a ele. Isso significa dizer que o gênero é reelaborado de tal maneira que dele deriva um outro, o videoclipe. O videoclipe surge da área central da imagem, como que em decorrência da pressão exercida pelos pólos que circundam e interferem sobre o gênero original. Como resultado, uma espécie de centelha surge, demarcando a entrada em cena de um gênero diferente do original. O videoclipe, é bom que se diga, não é um tipo de enunciado surgido sob a rubrica dos gêneros emergentes, na medida em que ele habita o universo da cultura popular pelo menos desde os anos 1960 do século XX. Ainda assim, admite-se que ele é resultado de uma reelaboração criadora, cuja peculiaridade é a de gerar um gênero com inclinação estandardizada.

6.1.2 No gênero telejornal

Diversas das considerações realizadas para descrever as reelaborações do gênero telenovela podem ser aplicadas aos exemplares do gênero telejornal por nós selecionados. Os processos de reelaboração, em ambos os gêneros, parecem seguir percursos semelhantes. No entanto, o telejornal, como pontua Jost (2004) é um gênero pertencente ao mundo real e, não raro, suas reelaborações vão retirar o gênero desse lugar, para torná-lo parte de um universo paródico, contestador ou simplesmente *nonsense*. Assim, parece justo pensar que, no caso de alguns dos processos de reelaboração envolvendo gêneros telejornalísticos, esses passam a habitar um mundo diferente de onde se originaram.

Vejam, como primeiro exemplo desse argumento, o vídeo denominado **funk da @twitess - melô do #fififiti**. Nesse vídeo, trechos de uma reportagem televisiva exibida pelo Jornal da Globo, no quadro Conecte⁸⁷ foram reeditados de forma a acompanhar a cadência de um tema musical reconhecível como um *funk* carioca. Originalmente⁸⁸, a matéria trata do sucesso da publicitária Tessália Serighelli, que ganhou notoriedade na internet criando a personagem *Twitess*, um perfil do microblog Twitter. Nesse site, Tessália ganhou milhares de seguidores postando links de vídeos. Posteriormente, tornou-se (ou passou a se apresentar como) consultora de marketing na internet.

No vídeo ao qual tivemos acesso, nenhuma dessas informações fica Trechos de voz da entrevistada, a publicitária Tessália Serighelli, são usados como uma espécie de refrão, sobretudo o trecho no qual ela repete a expressão inglesa “fifty/fifty”, usada para designar uma situação em que se efetua uma divisão meio a meio de alguma coisa. Mais uma vez, a noção de *meme* – um conceito, de fácil assimilação, que é propagado de maneira viral – torna-se aplicável. A expressão usada pela publicitária acabou, num curto espaço de tempo, incorporada ao vocabulário de usuários de redes sociais e outros sites da web. O título do vídeo, por sinal, faz referência ao termo, já na forma de uma *tag* (etiqueta ou palavra-chave), estratégia textual comum no Twitter.

No vídeo, as imagens se sucedem em cortes que seguem o ritmo ditado pela “música”. Como em outros vídeos de nossa amostra, a música é composta a partir de trechos da voz falada, com acompanhamento de trilha musical ausente da emissão original. Aqui, já não se tem mais acesso ao ordenamento das semioses conforme prescreve a reportagem televisiva, gênero originalmente subvertido pelo vídeo. Não há a divisão estrutural clássica, pelo menos não aquela realizada com fins narrativos e informativos, entre texto em off, entrevistas, sobesons e outros recursos de edição utilizados em jornalismo de televisão (PATERNOSTRO, 1999; CURADO, 2002).

Não há a apresentação de um assunto ou seu detalhamento. Importa mais a dinâmica da repetição de palavras, frases e sons que possam integrar a dinâmica da “canção” pretendida pelo autor. Em suma, não se trata

⁸⁷ Seção do telejornal dedicada às novas tecnologias.

⁸⁸ A matéria original também está disponível no *YouTube*, no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=De6x8AuM3yc>.

mais de uma reportagem de televisão. Mas, o que ela se tornou? Uma forma de videoclipe amador, não prototípico, posto que não se presta mais à divulgação de um artista, mas sim à paródia da personagem retratada.

Em termos **ideológicos/representacionais**, a ideia de que uma reportagem é portadora de fatos verdadeiros acerca do mundo é subvertida, em favor de uma brincadeira com a personagem de uma das reportagens. O mundo representado nesse enunciado não mais se organiza como conteúdo racional, inteligível, baseado no *relato* ou na explicação de um fato qualquer do mundo. Após processado e modificado no nível composicional, passa a expressar uma lógica distante do compromisso com fatos reais: adere-se à lógica da brincadeira, da sátira a uma personagem televisiva que não deve ser levada a sério. Por tabela, essa é uma brincadeira também com a emissora, Rede Globo, a maior em audiência e recursos no país.

Esse vídeo, como tantos outros, cujo conteúdo deriva de programas da Globo, demarca um espaço de insurgência, em maior ou menor medida, contra a hegemonia da emissora, que, por décadas, não recebeu tal tipo de questionamento. Essa iniciativa resulta em marcas representacionais (como o desenrolar da narrativa) que justifica o manejo dos modos semióticos verificados no vídeo em questão. Ao se permitir extrair um efeito potencialmente cômico – ou mesmo ridicularizador – da reportagem da emissora, o autor do vídeo nos informa, em alguma medida, sobre uma visão de mundo em que a Rede Globo não ocupa um lugar intocável.

No campo **composicional**, como já comentado, os modos imagético e sonoro recebem o tratamento de um videoclipe *remix*, feito exclusivamente das imagens da reportagem, porém acrescido de um tema musical adequado às prováveis intenções do autor, quais sejam, a de parodiar ou ridicularizar a entrevistada e/ou a emissora. É possível perceber como determinadas marcas multimodais da emissão televisiva são mantidas, como mostra a Figura 24, abaixo:



Figura 24 – Frame do vídeo funk da @twitless - melô do #fifitifiti, mostrando crédito de repórter

A imagem mostra o crédito da repórter responsável pela reportagem original, tornando clara a origem dos trechos de vídeo utilizados. A possibilidade dos usuários acessarem essas emissões originais no próprio *YouTube*, bem como os mecanismos providos pela própria plataforma, no sentido de aproximar vídeos por correlação, servem de *background* para a criação de vídeos pautados em investimentos intertextuais. Em maior ou menor medida, todos os vídeos que compõem nosso *corpus* partilham dessa característica: inevitavelmente referem aos originais, o que não significa, contudo, que se circunscrevam ao campo de possibilidades dos originais.

Por fim, façamos um breve exame dos atributos **sociais** (interpessoais) do vídeo. O retor responsável pelo vídeo parece interessado em interpelar os demais participantes interativos a partir de uma certa auto-depreciação. Vejamos, nesse sentido, o que nos diz a descrição do vídeo, provida pelo “autor”: *cara, eu me presto mesmo. quinta de madrugada. ainda bem que cancelei a cadeira de sexta de manhã. RT #fifitifiti*

O retor se dirige diretamente aos demais participantes interativos (“cara”) admitindo que o vídeo por ele produzido não possui grande utilidade prática, ao dizer “eu me presto mesmo. quinta de madrugada”. De certa forma, o autor estabelece o tom a partir do qual o vídeo poderia ser interpretado ou comentado: uma grande brincadeira, tornada real como um pequeno ato de irresponsabilidade. Não parece haver, porém, um real senso de inutilidade na iniciativa do autor, pois o mesmo mantém o vídeo no ar desde outubro de 2009. Os participantes interativos que visitam a página e assistem ao vídeo também são interpelados diretamente pelo autor a

visitarem e seguirem seu perfil na rede social Twitter. Tal pedido aparece na Figura 25, abaixo:

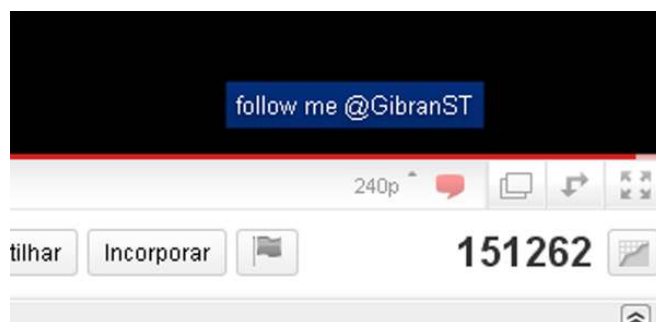


Figura 25 - Interpelação com pedido, no vídeo funk da @twitless - melô do #fifitifiti

A figura mostra como o pedido é incluído no próprio vídeo, ao final do mesmo. Esse é um recurso oferecido pelo *YouTube* por meio do qual o *uploader* pode fazer anotações na própria superfície das imagens. Pode-se ler, sobre um retângulo azul, a inscrição *follow me @GibranST*. No jargão do microblog Twitter, “follow” (seguir) corresponde ao ato de “adicionar como amigo” em outros tipos de redes sociais. É o principal termômetro da popularidade de um usuário nessas redes.

Nota-se que, como em todos os vídeos oriundos de programas de televisão, o aspecto social (aqui entendido como correspondente à metafunção interpessoal) se complexifica enormemente, pois, para além das possíveis leituras a serem realizadas acerca dos vídeos, tornam-se evidentes as estratégias de aproximação ou eventual afastamento levadas a termo pelos participantes interativos. Como se não fosse o bastante, as possibilidades da interface do site naturalizam certos tipos de passagens (*traversals*), baseadas em pistas intertextuais, como por exemplo, acessar diversos vídeos, um após o outro, sobre um mesmo assunto.

A seguir, vamos sumarizar as considerações sobre esse vídeo numa figura esquemática, que se assemelha àquela mostrada no exemplo anterior, envolvendo o gênero telenovela.



Figura 26 - Diagrama das intervenções no vídeo funk da @twitwess - melô do #fifitifiti

A imagem mostra como o gênero videoclipe – ou um gênero com inclinação em direção àquele – surge a partir das operações desencadeadas pela ação do usuário responsável pelo vídeo. A intensidade das intervenções descaracteriza os atributos originalmente portados pela reportagem televisiva, tanto em termos das visões de mundo por ela mobilizadas, como das relações por ela suscitadas. Além disso, alteram-se significativamente os aspectos composicionais. Dessa forma, acreditamos que esse exemplo nos mostra uma reelaboração criadora de gênero com inclinação estandardizada, ainda que se possa questionar o grau de prototipicidade em relação a outros exemplares de videoclipe.

6.2 Das reelaborações criadoras de gênero com inclinação emergente

6.2.1 No gênero telenovela

Passemos a um outro exemplo de reelaboração criadora encontrado em nosso corpus. Trata-se do vídeo denominado **Momento Vanessão**, sobre o qual tecemos algumas considerações ainda no terceiro capítulo. Neste vídeo,

uma espécie de *remix*⁸⁹ é promovido a partir da intercalação da cena original da novela a uma outra, retirada de um viral do *YouTube*, em que um transexual de Rondônia é entrevistado num programa de gênero policial, após ter sido levado à delegacia, acusado de roubo. Em termos de composição, esse vídeo se apresenta igualmente transgressor, como o videoclipe **Eu Sou Rica (Pobreza Pega)**, anteriormente comentado. No entanto, o resultado de tais transgressões nos leva em direção a um gênero, em nossa opinião, cuja nomeação e reconhecimento carece de elementos mais conclusivos.

O vídeo, como já descrito, traz uma cena da telenovela *Viver a Vida*, protagonizada pelas personagens Helena (Taís Araújo) e Alice (Maria Luíza Mendonça). No decorrer do fluxo temporal do vídeo, são intercalados trechos (imagens e áudio) de uma reportagem de uma emissora local de Rondônia, sobre a prisão de um travesti conhecido como Vanessão. A inserção das cenas parece intencionalmente destinada a ressaltar pretensas semelhanças entre a personagem Alice e o travesti Vanessão.

Partindo desse propósito, o “autor” mobiliza uma série de escolhas ao nível da composição (**ontológico**), incluindo a edição de trechos originais da novela e a modificação de seu andamento (como o uso de câmera lenta). A cena se inicia em meio a um diálogo das personagens da telenovela. Essa iniciativa do *retor*, ao iniciar a cena já em pleno andamento, indica o abandono da intenção original da telenovela, qual seja, a de narrar uma história em segmentos seriados e subsequentes. Assim, ao dar *play* no vídeo, somos arremessados, sem muita cerimônia, a uma conversa em curso, na qual a primeira fala ouvida é: *Ah, não sei, o Marcos é tão ciumento às vezes!*, dita por Helena. O “não sei” sinaliza um ato responsivo, como se a personagem estivesse em processo de responder a uma questão feita pela sua interlocutora.

A impressão se confirma no decorrer do fluxo temporal do vídeo, quando a cena cede lugar, aos 13 segundos, a trechos da reportagem sobre “Vanessão”⁹⁰. A Figura 27, mostrada abaixo, traz um *frame* da primeira inserção dessas imagens. A deixa para que isso aconteça é a fala da personagem Alice, que encerra sua frase com a expressão “várias vezes”, a

⁸⁹ O termo designa, no universo musical, uma versão alternativa de uma canção, geralmente produzida por um profissional como um DJ. Aqui, é utilizado para descrever manipulações de conteúdo audiovisual.

⁹⁰ A referida reportagem pode ser acessada pelo link <http://www.youtube.com/watch?v=OjdfSDo3hjY>.

mesma usada por Vanessão durante a reportagem. Aqui, emprega-se uma estratégia semelhante à observada no vídeo *Eu sou Rica (Pobreza Pega)*, qual seja, a de propagação de um *meme* (RECUERO, 2006). Aqui, a ideia que se propaga é a de que “Vanessão”, protagonista de um (dentre vários) fenômenos virais da internet, é influente a ponto de ser imitada por uma personagem de novela.



Figura 27 - Frame do vídeo "Momento Vanessão"

“Vanessão” surge em outras ocasiões, ao longo do vídeo, repetindo o mesmo bordão e também fazendo gestos que satirizam o comportamento das personagens da novela, nos indicando uma intenção de fundo humorístico. Ao final do vídeo (a partir de 50 segundos), o uso da câmera lenta reforça a associação ao nos solicitar olhar com mais atenção para a fisionomia da personagem Alice. Na barra de comentários, os usuários indicam a consecução de um efeito humorístico. Como exemplo, podemos mencionar o seguinte comentário, que se utiliza de marcas linguísticas típicas da conversação virtual (“kkk”, “tdo”) para comentar a presença de Vanessão no vídeo, e não o desenrolar da cena original.

[andrelemi](#)
5 meses atrás

kkkkkk

esse vanessão desha tdo engraçado! kkk

Tabela 7 – Comentário sobre o vídeo *Momento Vanessão*

Num patamar **ideológico**, pode-se inferir que o autor do vídeo reclama uma posição responsiva ativa em relação à telenovela, vista como um produto aberto a comentários jocosos. O usuário emite uma espécie de juízo

de valor acerca dos personagens da trama, valendo-se de uma analogia audiovisual. Dessa maneira, em termos do emprego da metafunção representacional, o mundo se organiza como conhecimento a partir da subversão de uma estrutura narrativa convencional, na qual os *retos* da web 2.0 não se reconhecem completamente.

Para tanto, valem-se de habilidades composicionais que podem ser consideradas amadoras – isto é, dotadas de pouco apuro visual ou domínio de técnicas profissionais de captação de vídeo e áudio – mas se revelam complexas. No caso em questão, há a convocação de dois gêneros distintos: a telenovela e a reportagem policial televisiva. Esses dois gêneros surgem intercalados no vídeo analisado: partes de *Viver a Vida* são reeditadas de forma a constituírem um arremedo de narrativa junto a trechos de um programa policial que reporta a prisão de “Vanessão”.

Como discutimos no terceiro capítulo, ao tomar a telenovela como base para a composição desse vídeo, não se encerra nesse gênero do mundo fictivo (JOST, 2004), pois o mundo paralelo criado pela obra ficcional é transgredido por dados de um mundo real, representado pela reportagem. Esse processo nos encaminha para enxergarmos aqui uma forma emergente, no sentido de que, embora ligada a gêneros reconhecíveis (telenovela e reportagem), ela nos parece permeada por um senso de ineditismo.

Em relação ao aspecto **social**, sobressai aos olhos dos participantes interativos o aspecto risível dos personagens representados no vídeo em questão, e o reconhecimento, em maior ou menor grau, do jogo de referências proposto pelo autor dessa colagem. É possível, por sinal, prosseguir a navegação assistindo (e comentando) a outros vídeos sobre Vanessão, e entender a origem das imagens intercaladas às cenas de “Viver a Vida”, por exemplo. Esse atributo, mais uma vez, nos fala de como o suporte digital é capaz de funcionar como entidade de interação, no entanto esta só se realiza a partir do trabalho semiótico, orientado para certos interesses, realizado pelos participantes interativos presentificados na *lexia*.

De forma a sumarizar nossas considerações sobre esse vídeo, apresentamos o gráfico da Figura 28:



Figura 28 - Diagrama das intervenções no vídeo Momento Vanessa

A imagem simboliza a emergência de um novo gênero, cujos contornos são incertos, a partir das mudanças disparadas pela atividade semiótica em nível ontológico, ideológico e social. Incorporamos ao diagrama a representação do gênero reportagem televisiva, do qual o autor do vídeo se serve para reelaborar criativamente o gênero. As mudanças nos propõem a insustentabilidade de se prosseguir nomeando de telenovela tal manifestação. De alguma maneira, o recurso a um segundo gênero nos faz lembrar dos argumentos de Zavam (2009) a favor de transmutações inovadoras externas, ou seja, mudanças num gênero, que não se torna outro, mas se modifica a partir da incorporação de outros gêneros. A análise deste vídeo nos dá elementos para postular que as reelaborações criadoras seguem lógica semelhante.

6.3 Das reelaborações inovadoras

6.3.1 No gênero telenovela

Passemos ao exame do item vídeo da lexia **Passione 18/08/2010 – Capítulo 081 – Parte 2**⁹¹. Como sugere o título, trata-se de uma reprodução de parte do capítulo 81 da telenovela *Passione*, veiculada pela Rede Globo de Televisão. O vídeo, com duração total de 10:17 minutos, consiste numa sucessão contínua de cenas da telenovela, sem intervalos comerciais e com apenas um trecho de vinheta demarcando o que seria uma saída de bloco para o intervalo. No início do vídeo, observa-se uma cena com os personagens Melina (Mayana Moura) e Mauro (Rodrigo Lombardi). O vídeo se inicia no *frame* mostrado na Figura 29 (adiante), com um diálogo, aparentemente já em andamento, entre os personagens supramencionados. Ao final do vídeo, numa cena envolvendo a personagem Stela (Maitê Proença), a emissão é abruptamente encerrada durante a fala de um dos personagens.

Este aspecto nos revela um primeiro dado relevante: a limitação de tempo máximo de duração para vídeos postados no *YouTube*⁹². Esse atributo da plataforma obriga a uma reconfiguração da sequência narrativa de um gênero como a telenovela, na medida em que o capítulo necessita ser “fatiado” em partes não necessariamente correspondentes à exata duração dos blocos da exibição original. No *YouTube*, por essa razão, pode ocorrer a interrupção de cenas em andamento. Nota-se que a intenção dos usuários, ao realizarem o *upload* desse tipo de vídeo, é manter contínuo, tanto quanto possível, o andamento da narrativa a telenovela. Isso ocorre à custa da desestabilização de uma unidade básica do gênero, a cena – que, no exemplar em questão, pode ser flagrada ao início e ao final do vídeo.

⁹¹ Todos os vídeos analisados compõem o anexo audiovisual do trabalho, contido em DVD fornecido à parte.

⁹² Até julho de 2010, o limite de tempo para vídeos postados no *YouTube* era de 10 minutos. Esse limite foi expandido para 15 minutos. (PEREIRA, 2010) É de se supor que tal tipo de mudança leve algum tempo até se consolidar na prática da totalidade de seus usuários. Essa é uma provável razão pela qual *uploads* como o ora analisado ainda sigam o padrão antigo.



Figura 29 - Frame inicial do vídeo *Passione* 18/08/2010 – Capítulo 081 – Parte 2

Este é um processo de edição se encontra ao nível do **ontológico**, ou seja, integrado à macrofunção composicional (textual). É uma maneira pela qual um usuário (ou *retor*, como o chamaria Kress) interfere no ordenamento e na própria constituição de determinados entes semióticos. É, a bem da verdade, a principal **intervenção** em nível composicional – e possivelmente a única, referente ao item mais saliente da página, o vídeo. A razão dessa mudança aqui assume importância: trata-se de uma adaptação às exigências da plataforma, que, como dito, limita o tempo máximo de duração dos vídeos postados.

Tal dinâmica conduz à dispersão das demais “partes” da telenovela em links correlatos, acessíveis a partir dos demais itens da *lexia* (barra de vídeos relacionados, barra de busca e links oferecidos ao final do vídeo). Desse modo, o próprio suporte digital oferece uma espécie de resposta às limitações da plataforma, na medida em que habilita o usuário a *acessar* as demais *lexias* que permitirão, ao final do processo, reproduzir a experiência televisiva de se assistir a um capítulo de telenovela. Essa consideração parece se somar às discretas intervenções no campo composicional no sentido de manter inalterado o estatuto genérico da telenovela, neste caso.

Em comparação a outros exemplares do gênero telenovela selecionados para o nosso corpus, este vídeo apresenta baixo grau de intervenção sobre as configurações composicionais, aproximando-o de sua

contraparte televisiva. Não há alterações no fluxo normal de cenas (apenas a exclusão, quase total, de vinhetas e intervalos), nem inserções de textos ou edição do modo sonoro. Eis uma primeira evidência do que consideramos uma reelaboração inovadora: em contraste com outros exemplares do gênero telenovela, o vídeo de *Passione* privilegia a preservação dos traços composicionais originalmente presentes, revelando uma menor intensidade nas intervenções a que é submetido.

E o que essas escolhas nos dizem a respeito dos outros níveis de análise, o social e o ideológico? A propósito da dimensão **social**, observemos inicialmente não haver, no item vídeo, a introdução de novos participantes representados⁹³. A telenovela é trazida ao novo suporte intacta, nesse sentido. Contudo, se considerarmos a *lexia* do *YouTube* como um todo, veremos como diversos participantes interativos⁹⁴ se integram à dinâmica dos gêneros adjacentes ao vídeo, como os comentários. Tais participantes são parte intrínseca da nova ambiência à qual o gênero telenovela se acomoda, permitida pelo novo suporte em que se insere, e materializada no uso de semioses diversas (composição com texto, imagens e eventualmente outros vídeos usados como respostas a postagens de usuários).

No caso em questão, a telenovela não passou por alterações decisivas, no sentido de descaracterizar sua sequência narrativa. Houve, contudo, a necessidade de dividir o capítulo em partes e alocá-las em diferentes páginas, a partir de *uploads* distintos. Tal decisão vai reclamar a atividade de participantes interativos, cujo interesse maior é, sem dúvida, assistir a um capítulo de novela. Esse dado, como dito, evidencia o atributo do suporte digital em permitir escolhas com aquele objetivo prioritário – de assistir à telenovela⁹⁵. Assim, estamos tratando de uma prática social semelhante àquela originalmente experimentada na televisão.

Assim, os participantes interativos dessa emissão, em especial, se irmanam no propósito de fruir um produto dramatúrgico cuja narrativa se encontra fechada a intervenções de maior porte (como se viu, as intervenções se deram a título de adequar a enunciação aos pré-requisitos da plataforma) –

⁹³ Isto é, as pessoas, lugares e coisas representados na mensagem (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006[1996])

⁹⁴ Quais sejam, os produtores de uma mensagem e aqueles que a recebem (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006[1996])

⁹⁵ Outros propósitos, como comentar o capítulo ou debater com outros participantes interativos, só se estabelecem em função do propósito primário de fruição da telenovela.

porém, postada no site, passa a integrar um arquivo televisivo de acesso potencialmente irrestrito. A lexia do *YouTube* na qual o vídeo se localiza nos endereça a uma prática social aparentemente banal: a discussão do capítulo dessa novela “resgatada do limbo” televisivo⁹⁶. Veja-se, a esse respeito, a seguinte troca de comentários:

| | |
|--|---|
| <p>abdigadiga1 2 meses atrás</p> | <p>não acredito que colocam novelas até aki! jah não chega esse lixo na TV nao?!?!?! não coloquem porcarias na rede por favor! novelas servem para manipular a cabeça do povo ignorante! parabéns para os sem cérebro que perdem parte de sua preciosa vida sendo manipulados pela rede Globo</p> |
| <p>gilslopes4 2 meses atrás</p> | <p>@abdigadiga1 vc tá sendo obrigado a assistir??? aqui assiste quem quer e gosta, se vc não gosta, nem deveria se dar o trabalho de ainda comentar nesse video seu trouxe! ninguem vai mudar de opinião por causa de vc. cada um assiste e faz o que quer da sua vida. BLOCK</p> |

Tabela 8 - Comentário e resposta na lexia do vídeo *Passione* 18/08/2010 – Capítulo 081 – Parte 2

Em uma crítica à postagem do trecho da telenovela, um dos participantes interativos reconhece justamente a existência de uma prática social de reposicionamento do gênero (“colocam novelas até aki!). Ao responder ao comentário, o usuário “gilslopes4”, responsável pelo *upload* do vídeo, nos remete ao ato de “assistir” a telenovela, justamente a forma de fruição típica dos gêneros no suporte televisivo (aqui, essa atividades se une a outras, como comentar e recomendar o vídeo, por exemplo). Além disso, o usuário reforça a existência de um público potencial limitado, que “quer e gosta” de assistir à telenovela, de modo análogo ao que se verifica na prática social original de fruição das telenovelas.

Desse ponto de vista, podemos afirmar que um tipo análogo de engajamento social perpassa tanto as práticas “tradicionais” de fruição da telenovela quanto as “novas” possibilidades interativas desencadeadas no *YouTube*. Esse engajamento se caracteriza, em termos de prática de linguagem, por algumas iniciativas: (a) eleição das ações e personagens da telenovela como tópico discursivo preferencial; (b) troca de impressões acerca do produto

⁹⁶ Nos referimos às limitações oriundas do suporte televisivo, ao restringir o espectador um fluxo temporal de via única. Assim, não há a possibilidade, em princípio, de retornar a trechos de programas exibidos já exibidos.

televisivo; (c) demarcação de um espaço comum aos fãs de novelas e apreciadores do produto televisivo em questão. Nenhuma delas, ressalte-se, rompe com os tradicionais usos possíveis da telenovela, ainda que as ferramentas para concretizá-los sejam radicalmente distintas (são mecanismos de interação baseado em representações virtuais dos participantes, que “conversam” de maneira assíncrona). Aqui, vislumbramos outra evidência do que consideramos uma reelaboração inovadora: as práticas sociais suscitadas por essa versão da telenovela *Passione* se atualizam no suporte digital, porém permanecem essencialmente vinculadas às suas contrapartes estandardizadas.

Por fim, façamos um exame do aspecto **ideológico** desta lexia e de seu item mais saliente, o vídeo. Aqui, tentamos responder às questões: como o mundo é organizado como conhecimento e a que ele faz referência? Encontramos apoio, mais uma vez, na percepção de Jost (2004) acerca dos mundos televisivos, quais sejam: o mundo fictivo, o mundo real e o mundo lúdico. O gênero ora em debate, a telenovela, filia-se ao primeiro dos mundos supracitados. Ato contínuo, apresenta ao espectador-usuário a promessa de construir mundos paralelos, mais ou menos factíveis de uma perspectiva realista, porém jamais correspondentes a fatos reais – posto que idealizados. Para tanto, a telenovela vale-se das mais diversas estratégias, desde a divisão de capítulos, as convenções cênicas, as peças de divulgação e, ainda, a demarcação do fluxo temporal de forma a diferenciar o que é a realidade paralela do produto televisivo de outras “realidades”, como a dos intervalos e a de outros programas (vários deles provavelmente pertencentes a outros mundos).

No vídeo em questão, encontramos, à altura dos 03:11, um trecho de cerca de dois segundos do áudio e do vídeo de uma vinheta da novela *Passione*, idêntica à utilizada nas saídas para o intervalo comercial – embora aparentemente editado. A manutenção dessa sequência nos dá uma pista de que ainda estamos lidando com uma telenovela. Além disso, há a presença dos atores – reconhecíveis como “os atores da novela das oito” – em encenações completamente assimiladas à lógica narrativa do universo paralelo criado pela novela *Passione*. O conhecimento prévio do produto televisivo é certamente um facilitador nessa “montagem” das expectativas

quanto ao gênero mobilizado – e, por consequência, quanto ao discurso subjacente a ele.

Mais uma vez, os gêneros localizados em outros itens da lexia concorrem para fornecer âncoras de interpretação. O título do vídeo faz referência ao fato de que o *upload* é referente a um *capítulo*, justamente a unidade significativa mais familiar aos usuários de telenovela. Vídeos relacionados e comentários, itens que ladeiam o vídeo, ressaltam essa mesma chave interpretativa.

Em resumo, pode-se responder à questão “a que o mundo faz referência?” aludindo ao caráter ficcional, fundado numa mistura de fantasia e verossimilhança, do gênero telenovela. Os elementos acima citados realizam, na lexia do *YouTube*, a alusão a esse estado de coisas. Na televisão, essa mesma ideia é realizada, como dito, a partir das peças de divulgação (chamadas institucionais da própria novela), das vinhetas e das convenções associadas ao gênero (uso de estúdios, planos e enquadramentos específicos). No entanto, uma configuração representacional semelhante à verificada originalmente é mantida, neste caso, quando a telenovela sofre uma mudança de suporte. Ambas as enunciações, o vídeo do *YouTube* e sua contraparte televisiva, partilham desse recorte do mundo em que uma gramática televisiva, amparada por uma certa pretensão realista, dá vida a personagens e situações idealizados, arquetípicos. Em termos representacionais, portanto, pouca coisa se modifica.

Podemos sintetizar as linhas de discussão até aqui desenvolvidas a partir da figura 30, a seguir.

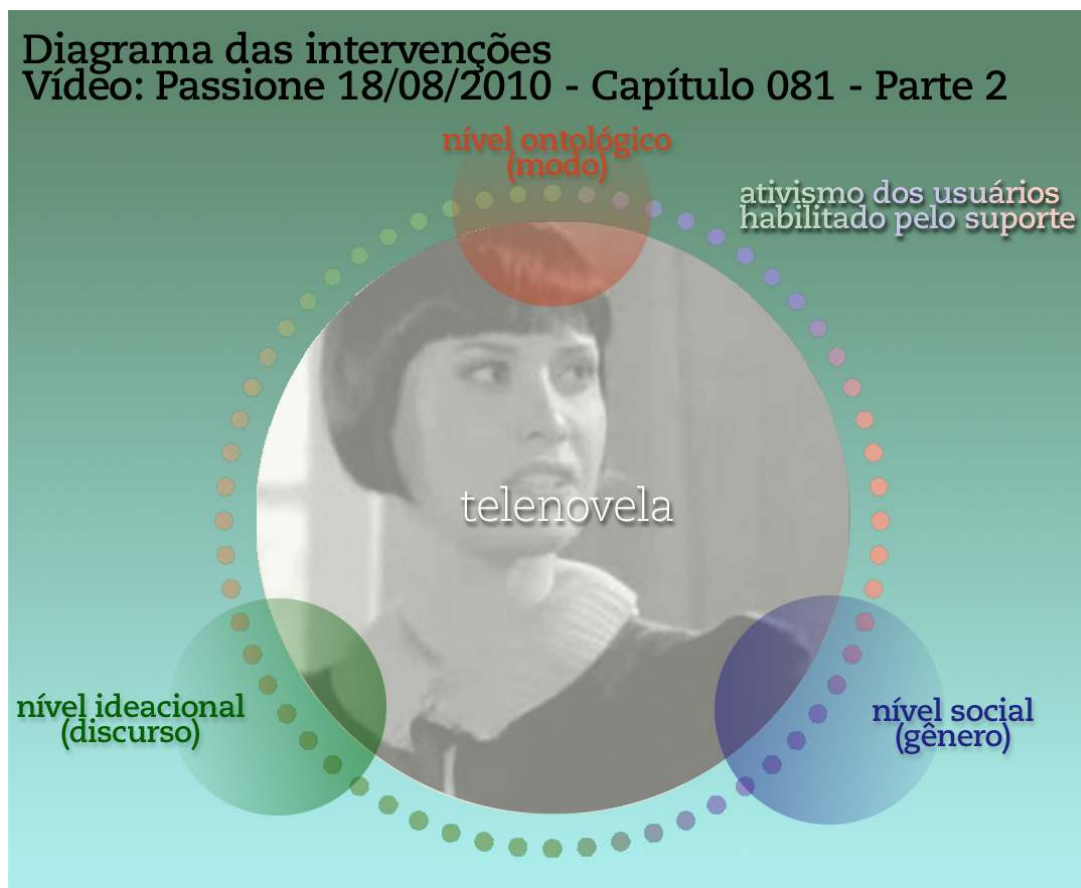


Figura 30 - Diagrama de intervenções nos níveis representacional, social e ontológico, no vídeo Passione 18/08/2010 - Capítulo 081 - Parte 2

As áreas representadas pelas diferentes cores (vermelho, verde e azul) representam a intensidade e o grau de avanço das intervenções efetuadas em cada um dos níveis explicitados na análise. Repare como, nenhuma das categorias de intervenções atinge, de maneira central, a integridade do gênero, por assim dizer. As três cores se unem num *degradé*, que representa a totalidade das potenciais intervenções possíveis a partir da fixação de um gênero num dado suporte. No caso, o **ativismo** de que falamos na figura se traduz nas diversas instanciações das categorias discurso, gênero e modo, comentadas mais acima.

Esse diagrama mostra como o capítulo de telenovela, após migrar para a internet, mantém sua pertença ao gênero original, ainda que esteja circunscrito pelos atributos de seu presente suporte, tais como a interação – manifestada a partir das instanciações da metafunção interpessoal (à qual corresponde a cor azul). Neste caso, acreditamos estar diante de uma reelaboração de cunho inovador, pois ela conserva, em todas as categorias analisadas, evidências sócio-semióticas de sua pertença ao gênero original. O

suporte, aqui, reveste-se de força *inovadora* do gênero, porém só o faz quando interfere nos meandros do regime semiótico que ajuda a instituir.

6.3.2 No gênero telejornal

Dois vídeos por nós recolhidos se enquadram no que consideramos resultados de transmutações inovadoras do gênero telejornal. Como traço comum a ambos, está a **manutenção dos atributos ideológicos/representacionais** de modo a permitir o reconhecimento do propósito básico do telejornal, ainda que, nesse sentido, os autores dos vídeos estabeleçam uma certa tensão, advinda de manipulações composicionais. Outros participantes estabelecem, a partir dos comentários aos vídeos, leituras diversas sobre as produções e também sobre o capital social dos usuários por elas responsáveis.

Um primeiro exemplo é o do vídeo **William Waack se impressiona com notícia**. Trata-se de uma edição de passagens de uma edição do Jornal da Globo (Rede Globo), mais especificamente do fim de uma reportagem e o posterior retorno ao estúdio, com o casal de apresentadores Christiane Pelajo e William Waack. Por meio da edição, pode-se ouvir o apresentador dizer “Nossa Senhora”, após o fim da exibição da reportagem. A fala é repetida algumas vezes ao longo do vídeo.

Inicialmente, podemos depreender, a partir do título desse vídeo, algo a respeito de uma concepção **representacional/ideológica** expressa pelo usuário responsável pela sua postagem. Para começo de conversa, ainda estamos navegando no território do mundo real (JOST, 2004), feito de notícias, telejornais e outros produtos investidos de credibilidade para *relatar a realidade*. A mudança de suporte, em si, não nos desvia dessa rota. Uma ruptura se estabelece, contudo, quando o “autor” do vídeo joga luzes não apenas para o produto telejornal, mas também para o processo de sua produção.

Dito de outra forma: esse vídeo funciona, ao mesmo tempo, como uma cópia/reprodução do produto telejornalístico original, mas também como um relato de seus bastidores. Aqui, os bastidores não têm o sentido costumeiro fixado em nossa cultura, de revelar relatos da preparação de produtos culturais, depoimentos sobre as rotinas produtivas de veículos de

comunicação ou mesmo falhas nesses processos.⁹⁷ A ideia de bastidores a que aludimos aponta para detalhes, presentes na própria “textualidade” do produto – em sua *composição*, para usar um termo mais adequado – que de alguma forma dessacralizam ou mesmo desautorizam uma visão imaculada do que seja um programa televisivo. Assim, uma falha em cena, um gesto inesperado, ou algum detalhe pouco perceptível integram essa ideia de bastidores que independe do que está em cena ou não, mas sim da iniciativa de *evidenciar marcas da realidade da enunciação*.

Em jornalismo, usa-se o termo *ombudsman* para nomear o fiscal das práticas e das condutas de veículos de comunicação, em geral por designação do próprio veículo. Um pouco de uma ideologia de *ombudsman* nos parece perpassar a iniciativa do autor desse vídeo, que assume uma postura fiscalizadora perante o produto jornalístico da Rede Globo. Ainda assim, categoriza seu vídeo como sendo uma peça de “Humor”, no espaço destinado pelo *YouTube* para essa catalogação.

Para tornar operacional essa iniciativa, o autor maneja, em nível **composicional**, os modos imagético, sonoro e textual, de forma a tornar saliente, dentro do próprio fluxo temporal do vídeo, o momento em que o apresentador comenta, em tom baixo de voz, a matéria que acaba de ser exibida. O áudio é aumentado e repetido por algumas vezes, de modo a evidenciar suas palavras: “Nossa Senhora”. A importância do áudio aumenta na medida em que o apresentador William Waack não se encontra em quadro no momento do comentário.

O vídeo, porém, se inicia no meio da matéria que desencadeia essa reação do apresentador. Assim, é facultado o direito, àqueles que assistem o vídeo, de julgarem com mais autoridade se a surpresa do apresentador se justifica, ou mesmo se o vídeo faz jus a seu próprio título. Ressalte-se que, em termos do fluxo temporal televisivo, o vídeo é relativamente fiel à ordem original da sucessão de cenas, que só é subvertida a partir do momento em que se pretende ressaltar a reação do apresentador. Para isso, há o uso de caracteres com legendas do que é dito, colocadas contra um fundo negro, para enfatizar sua saliência. Mostramos num frame, a seguir, esse letreiro.

⁹⁷ No universo dessa pesquisa, há diversos exemplos do que qualificamos como “cenas de bastidores”. Um exemplo é o vídeo acessível pelo link <http://www.youtube.com/watch?v=DNy9RtePDlc>, que mostra gravações de momentos precedentes à apresentação do próprio *Jornal da Globo*.



Figura 31 - Caracteres com legenda, em *frame* do vídeo William Waack se impressiona com notícia

Em nível **interpessoal/social**, a descrição do vídeo fornece uma espécie de guia para o vídeo: *William Waack se impressiona com uma notícia e diz "Nossa Senhora..." Aumente o volume!* O vídeo assume um tom de interpelação no sentido de endereçar nossa atenção para a reação do apresentador. A função fática cumpre esse papel, nesse fragmento de texto. Nesse sentido, o autor do vídeo pode ferir a própria imagem e colocar em xeque seu capital social, na medida em que, no caso analisado, há diversos comentários negativos a respeito do vídeo. São, principalmente, queixas acerca da inutilidade do vídeo.

É distinta a configuração interpessoal do telejornal, que interpela seu espectador a acompanhar reportagens, além de solicitar a permanência da audiência em seu canal, por meio de chamadas de reportagens. Raras vezes, os próprios apresentadores chamam atenção para si, desincumbindo-se, na maioria das vezes, do papel de opinar sobre o que é mostrado. Essa postura integra uma espécie de gramática televisiva compatível com o que Jost (2004) qualifica de mundo real: mais importante que a *mise-en-scène* da notícia, é a notícia em si.

Assim, o que se faz aqui não é extrapolar os limites do jornalismo. É, simplesmente, colocar uma lente de aumento sobre suas rotinas produtivas. Parece justo dizer, dessa maneira, que a reelaboração de gêneros aqui efetuada estaria a meio caminho da criação de um gênero distinto do telejornal. No entanto, não enxergamos elementos para afirmar ter havido, de fato, uma reelaboração criadora. Fato este que nos endereça à leitura de que estamos diante de uma reelaboração inovadora, isto é, uma mudança nas

feições do gênero, sem contudo ser suficiente para transformá-lo em um outro gênero.

A seguir, na Figura 32, ilustramos o processo de reelaboração ocorrido neste caso.

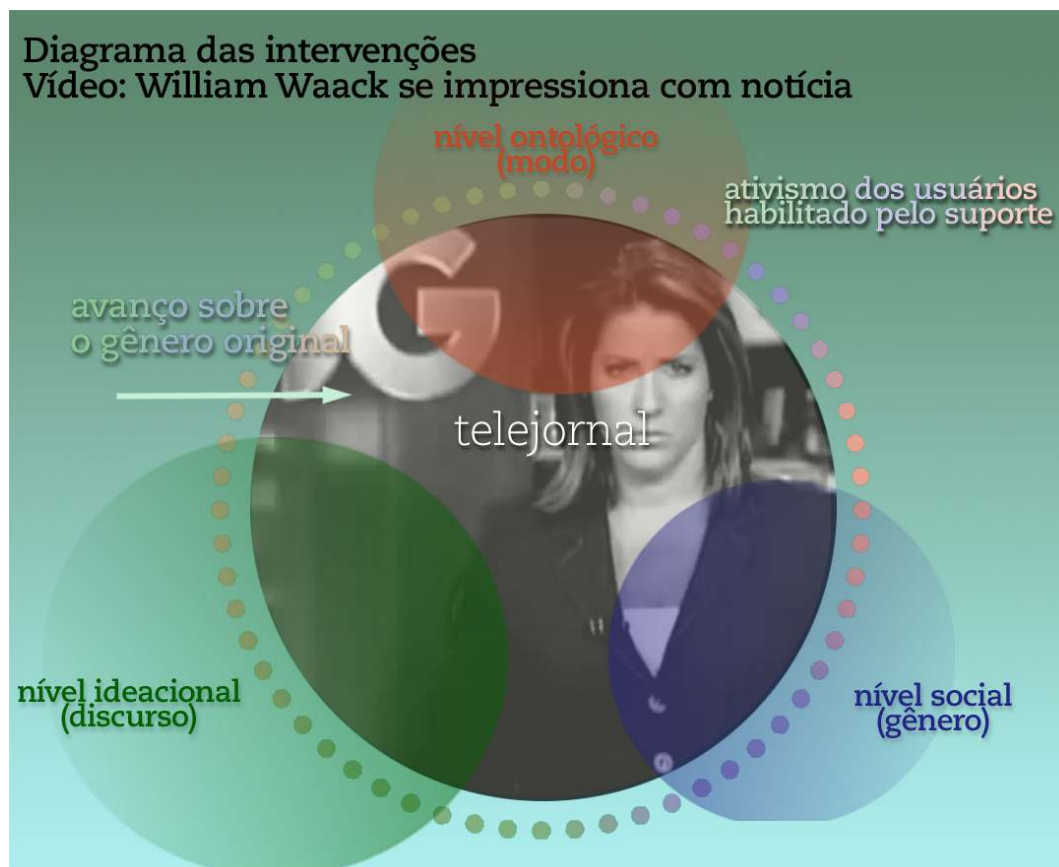


Figura 32 – Diagrama das intervenções no vídeo William Waack se impressiona com notícia

O status do gênero telejornal se altera, no sentido de permitir, a partir das intervenções, a *exacerbação de sua própria falibilidade ou, em outras palavras, sua dessacralização*⁹⁸. Essa mudança é simbolizada pelo maior espaço ocupado pela cor verde no diagrama, em vista do peso assumido pelo nível representacional ou ideológico, no processo de migração para a internet. Os demais níveis também são ativados para a realização dessas intervenções, sinalizando para a inovação no gênero.

Outro vídeo de nossa amostra, denominado **Jornal Nacional 29-05-2009 - Escalada, Abertura e Encerramento**, nos fornece dados em direção a outro processo de reelaboração inovadora. Neste vídeo, são apresentados trechos do Jornal Nacional do dia 29 de maio de 2009, seguindo a ordem

⁹⁸ O conceito é abordado em nossas Considerações Iniciais.

descrita no título do vídeo: escalada⁹⁹, abertura (um trecho da vinheta de abertura) e encerramento. Antes, da exibição desses segmentos, o vídeo se inicia com uma contagem regressiva utilizada na Rede Globo para iniciar transmissões ao vivo, e em seguida uma propaganda de oferecimento por parte do patrocinador Unibanco.

O que se vê, em seguida, é o casal de apresentadores William Bonner e Fátima Bernardes apresentando o resumo das principais notícias daquele dia. Em seguida, com uma transição de imagens, há um salto para o final da edição do telejornal, com a despedida da dupla de apresentadores, mostrada na Figura 33.



Figura 33 - Frame do vídeo Jornal Nacional 29-05-2009 - Escalada, Abertura e Encerramento

O uso das possibilidades **composicionais** parece apontar para um processo de recriação da experiência de se assistir telejornal por meio de uma metonímia: partes estratégicas do programa (o começo e o final) são justapostos de forma a fornecerem um resumo do que seria o todo. Mais importante do que isso, porém, são as inserções textuais providas pelo “autor”, sobre o vídeo e também na descrição do mesmo, no sentido de promover suas próprias representações na internet.

A Figura 34, a seguir, enumera três dessas inserções. Em **(1)**, há o dizer “/jacksoow”, que alude ao endereço do perfil do usuário no próprio YouTube. Em **(2)** e **(3)**, há interpelações no sentido de pedir aos demais usuários que visitem seu blog.

⁹⁹ Leitura das principais manchetes de uma edição de um telejornal. (PATERNOSTRO, 1999)



Figura 34 - Interpelações aos usuários no vídeo Jornal Nacional 29-05-2009 - Escalada, Abertura e Encerramento

Esses índices, observáveis na lexia, nos parecem relevantes no sentido de evidenciar a primazia do nível **social/interpessoal** neste caso. O usuário, de maneira que poderia ser considerada redundante, divulga seus espaços na rede. Não há comentários neste vídeo. Dessa forma, não encontramos outros elementos para avaliar, com maior apuro, a interação mostrada pelos participantes interativos por meio de comentários. Não houve, até a última data de acesso (1º de novembro de 2010), reações positivas ou negativas registradas a partir do uso do sistema avaliativo (“gostei”/“não gostei”).

Em nível **ideológico/representacional**, o *upload* desse vídeo, com indicação do produto televisivo e da data de sua exibição, no título, parece apontar para a contínua construção de uma memória televisual, dada, na web 2.0, a partir da iniciativa de pessoas anônimas. Essa visão acerca da televisão não está muito distante do próprio zelo que as grandes emissoras brasileiras demonstram com seu próprio arquivo audiovisual¹⁰⁰. Nesse sentido, de algum modo o usuário parece prestar um serviço a essa memória e, de certa forma, corrobora com certa visão de mundo emanada da própria televisão.

Resumimos na Figura 35, na página a seguir, as reelaborações, a nosso ver inovadoras, ocorridas neste vídeo. A figura mostra como o aspecto social é privilegiado a partir das intervenções realizadas pelo usuário, que revela necessidade de autopromoção e obtenção de capital social. Em contrapartida, demonstra que sua apreensão do mundo segue uma ideologia compatível com os ideais de preservação e divulgação da cultura televisiva. Por essa razão, há uma retração no nível representacional, na medida em que

¹⁰⁰ Programas como o Video Show, na Rede Globo, e o Arquivo Record, da emissora Record News, evidenciam tal preocupação.

o trabalho semiótico não ocorre no sentido de transgredir – seja criticando, satirizando ou desacreditando – a instituição televisiva.

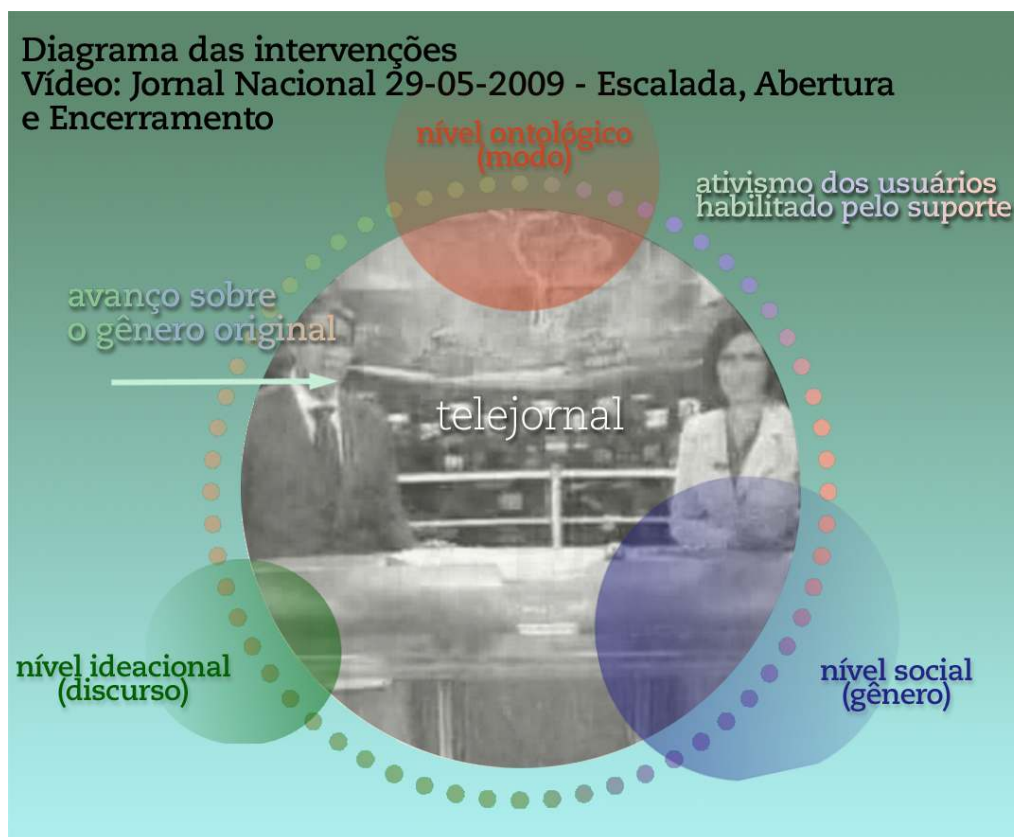


Figura 35 - Diagrama das intervenções no vídeo Jornal Nacional 29-05-2009 - Escalada, Abertura e Encerramento

6.4 Sumarizando contribuições

Ao longo das análises aqui empreendidas, intentamos saber se – e de que maneira – o trabalho semiótico dos usuários do YouTube concorre para estabelecer reelaborações de gêneros, seja no sentido de permitir o aparecimento de gêneros distintos de uma matriz original, seja acrescentando camadas de novas complexidades a gêneros que se mantêm reconhecíveis como tais. Entendemos que, indissociado desse trabalho semiótico, as possibilidades da plataforma de comunicação digital (o suporte) reclamam, de forma inequívoca, um papel nas reelaborações genéricas. Esse papel se justifica, sobretudo, nas formas de interação suscitadas pelo suporte digital, capaz de permitir elaboradas representações de participantes de uma comunicação virtual, acentuando seu poder responsivo, suas buscas por

capital social em meio virtual, além de facultar a esses participantes uma fruição realizada em passagens (*traversals*, cf. Lemke, 2002) de uma lexia a outra, o que garante, por exemplo, o reconhecimento de investimentos intertextuais.

O vídeo postado, elemento mais saliente das lexias do *YouTube*, surge como emblema de uma nova posição em relação ao ato de se assistir à tevê: essa experiência passa a não admitir apenas o referencial exclusivo do aparelho de televisão. Assim, outras territorialidades entram em jogo, que não aquela da sala ou do quarto das casas, ou dos lugares públicos em que um aparelho se faz presente. A internet, nova ambiência possível dessa telenovela usurpada da televisão, digamos assim, decreta uma relação distinta entre produtores e fruidores de conteúdo, em que até mesmo essa divisão ganha contornos imprecisos. Levadas em conta, estão as limitações da plataforma, mas também suas potencialidades, como a intervenção de usuários no papel de comentaristas, examinadores e debatedores do produto televisivo, outrora sacralizado. Os comentários daqueles que assistiram ao vídeo, abaixo de cada vídeo postado¹⁰¹, simbolizam essa potencialidade.

Tomando em consideração, ainda, que tais negociações de sentido ocorrem, na maior parte das vezes, à revelia das emissoras, percebe-se aqui uma relação marcada pela tensão entre um pólo midiático produtor, porém não mais senhor de seus próprios conteúdos, e uma audiência específica alçada a novos status, que vão desde “comentaristas de televisão” a “usuários-produtores”, em casos em que o gênero em questão, a telenovela, passa por reedições ou reelaborações de cunho audiovisual. A caixa de comentários é, dessa forma, uma manifestação material desses papéis sociais em deslocamento.

Abaixo da janela de vídeo, visualiza-se um sistema avaliativo baseado em dicotomias verbo-visuais de fácil assimilação (Gostei/Não Gostei; verde/vermelho), cujo uso é restrito aos usuários cadastrados na plataforma. Essa opção parece indicar como a arquitetura do site torna salientes mecanismos de participação primária, que Primo classifica como *interação reativa* (2003), por se caracterizarem numa base determinística de estímulo-

¹⁰¹ Como ponderamos anteriormente, há usuários que desativam a postagem de comentários, porém temos notado, ao longo de nossa pesquisa, que esses não representam a maioria dos *uploaders* do *YouTube*. A lista de comentários se constitui num espaço de validação do capital social que, como se tem constatado (RECUERO, 2009) é parte importante de um repertório de trocas almeçadas por um universo de usuários.

resposta. A esses, se seguiriam outros (comentários e vídeo-respostas), de maior complexidade, mais próximos de uma *interação mútua* (Primo, 2003), entendida como capacidade de afetar um outro envolvido na interação. Em uma ou outra categoria, essas maneiras de se fazer ouvir, dentro do site, apontam para a inescapável dimensão de validação social que acompanha o ato de postagem dos vídeos, que servem de medida da popularidade de certos vídeos, em detrimento de outros e determinam um certo status a seus *uploaders*. Parte dessas ferramentas são mostradas na Figura 36, logo abaixo.



Figura 36 - Mecanismos de participação no YouTube

Outras relações relevantes se estabelecem entre os próprios usuários do site por meio de sinalizações diversas – e já mencionadas – como os comentários, os botões de avaliação e na criação de conexões entre os diversos vídeos por meio de palavras-chave, por exemplo. O arco dessas relações admite desde avaliações de todo o tipo, expressas textualmente, sobre os vídeos (ainda que ocorram, não raro, certos desvios de tópico em direção ao comportamento de outros usuários ou a detalhes secundários ou contextuais nos vídeos), *rankings* de popularidade e, em casos extremos, remoção de comentários, de vídeos e até de contas de usuário em razão de violações de privacidade, ou direitos autorais. Decorrência direta da ideia de comunidade, as existências dos usuários do *YouTube* pressupõem papéis equânimes e uma auto-gerência do bom andamento da própria plataforma, a cargo desses mesmos usuários.

A Figura 37, na próxima página, exemplifica um processo de transmediação capaz de possibilitar mudanças de natureza semiótica no gênero telenovela. O esquema também sugere a ingerência do suporte sobre algumas reconfigurações de sentido que ocorrem nessa transposição midiática. Inicialmente, mostramos a configuração prototípica da telenovela televisiva, que se constitui a partir de uma sucessão de blocos de cenas intercalados a outros gêneros ou segmentos: as vinhetas (abertura, encerramento, passagem de bloco) e os intervalos comerciais. Ressalte-se, a respeito dessa configuração, que ela, da forma como a conhecemos e consumimos hoje, é inteiramente vedada a quaisquer mudanças de viés composicional. Um produto televisivo, como bem salienta Jost (2004), veicula promessas acerca do que vai tratar, tanto pelas convenções do produto em si, como também em peças de divulgação e material de apoio. Essa é uma forma de garantir ao público uma zona de conforto no momento da fruição de um gênero específico. É, ainda, uma contrapartida no sentido de minimizar possíveis mal-entendidos quanto à recepção que se deve ter daquele gênero: telenovelas são obras ficcionais, enquanto telejornais devem relatar fatos reais.

A estratégia do uso de promessas serve, justamente, como uma evidência de que as escolhas por trás dos gêneros da televisão precedem a sua fruição por parte do público. Além disso, impedem que esse mesmo público imprima suas marcas ou reaja responsivamente num mesmo patamar de visibilidade do produto televisivo. Por essas razões, a representação do gênero telenovela na Figura 37 segue um fluxo temporal de mão única, no qual é impossível interferir – posto que já foi predefinido pela emissora de televisão.

Em oposição a essa fixidez, o suporte dos gêneros digitais reclama de seus usuários uma postura responsiva, que se traduz, por exemplo, no acionamento de links em direção a outros vídeos. Esse recurso, bastante saliente na interface do *YouTube*, está indicado na figura 18 por setas transversais que levam o usuário a outras opções de navegação. No caso, outros vídeos, representados pelas camadas que se “escondem” por trás do vídeo em exibição num dado momento. É um dos atributos da plataforma que lhe habilitam a ser considerada um lócus de enunciações multimodais.

Alteração dos modos semióticos a partir da configuração televisiva

Gênero telenovela (televisão)

bloco de cenas

vinheta

comerciais

vinheta

bloco de cenas

comerciais



fluxo temporal da grade de programação

transmídia

Gênero ??? (internet)

fluxo espacial (links para outros vídeos)

intervenções (imagens e áudio)

textos superpostos

cena(s)



fluxo temporal do item vídeo

Figura 37 - Esquema de mudanças nos modos semióticos e no fluxo espaço-temporal em gêneros audiovisuais

Em suma, enquanto o suporte televisivo obedece a uma lógica sintagmática¹⁰² (as emissões se sucedem numa cadeia, tal como ocorre na fala humana), o suporte *web* reflete uma organização predominantemente (porém não exatamente) paradigmática, em que interessam as possibilidades latentes, os elementos (no caso, os links para outros vídeos) *in absentia*, ou seja, não colocados em discurso, mas suscetíveis de serem acionados e, assim, trazerem um novo vídeo para o centro saliente da atenção do navegador.

Na Figura 38, abaixo, buscamos tornar mais visíveis os percursos possíveis num fluxo espacial permitido pelo suporte digital¹⁰³. As setas vermelhas, que na Figura 37 indicavam essa possibilidade num esquema conceitual, abstrato, aqui mostram os reais caminhos dentro de um fluxo que existe para além da linearidade temporal do vídeo.



Figura 38 - A lógica paradigmática da navegação no site YouTube

Pensar na ingerência dos suportes para a constituição e reelaboração de gêneros em ambiente digital nos remete a uma categoria-chave em nossa opinião: a interação. Como exposto em nosso terceiro

¹⁰² Esse recorte remonta à oposição saussuriana entre sintagma e paradigma, em que o primeiro alude ao caráter linear do signo lingüístico, enquanto o segundo suscita a ideia de relação entre unidades alternativas, baseada na constatação de que uma unidade da língua é usada em detrimento de outras (SAUSSURE, [1969] 2006).

¹⁰³ Que, como discutimos no segmento 3.3, integra software (programa de navegação) e hardware (periféricos, tela).

capítulo, a interação é a chave para o conceito de suporte em ambiente digital. Aqui, ele é considerado a partir da cooperação entre software e hardware de modo a permitir certos padrões de interação por parte dos usuários. É neste aspecto que residem nossas maiores preocupações, ainda que concordemos com Távora (2008), a respeito de sua visão mais ampliada da categoria suporte, pautada no trinômio matéria, forma e interação.

Os itens em vermelho, na Figura 37, dizem respeito, especificamente, a um dos aspectos da ingerência do suporte sobre as enunciações. Nota-se como o fluxo espacial do item vídeo permite idas e vindas, simbolizadas pelas setas sem sentidos contrários.

Já no campo das escolhas semióticas, encontramos aquilo que temos denominado de **intervenções** dos usuários. São as marcas deixadas por esses indivíduos em seu trabalho semiótico, aqui entendido como o conjunto das ações composicionais realizadas para dar forma a uma ação de linguagem específica, neste caso, o *upload* de um vídeo para o site *YouTube*. Essas intervenções basicamente ocorrem na metafunção composicional, e se iniciam com a escolha do que será exibido no vídeo, um processo que precede a disponibilização dos vídeos no ambiente público do *YouTube*.

Nas áreas em roxo, são representadas algumas dessas possíveis intervenções, aquelas ligadas aos modos audiovisuais. Há, dentro dessas áreas, setas indicando a liberdade com que as intervenções podem ser dispostas ao longo de um determinado vídeo. O *YouTube*, embora imponha a seus usuários diversas regras e interdições, (ainda) não exige obediência a certas regras do “bem-fazer” ou mesmo a gêneros específicos, como ocorre em grandes redes de televisão.

Em verde claro, intentamos assinalar a eventual presença de camadas de texto, usadas em edições dos vídeos. Pode-se notar que, nas extremidades do vídeo, observam-se outras áreas em roxo. Essas notações indicam a capacidade dos usuários em manipular, em seus processos de edição, a extensão, a duração e os limites do que será mostrado na página do *YouTube*. Dessa forma, por exemplo, podem reduzir blocos ou capítulos inteiros a trechos com segundos de duração. Ou, inversamente, estender segmentos mínimos de tempo a maiores durações.

Essa complexa rede de produção de sentidos é mobilizada por milhares, senão milhões, de usuários do *YouTube* que se apossam de

produções televisivas e as submetem a um novo suporte audiovisual. Neste estudo, buscamos lançar luzes sobre uma parcela reduzida, embora inequivocamente significativa, dessas práticas de linguagem. É possível, a essa altura, realizar a “contabilidade” dos resultados obtidos. Basicamente, em torno da ideia central de reelaboração de gêneros, podemos dividir os exemplares analisados nas seguintes categorias, conforme a Figura 39, a seguir:

Reelaborações de gêneros em vídeos do Youtube

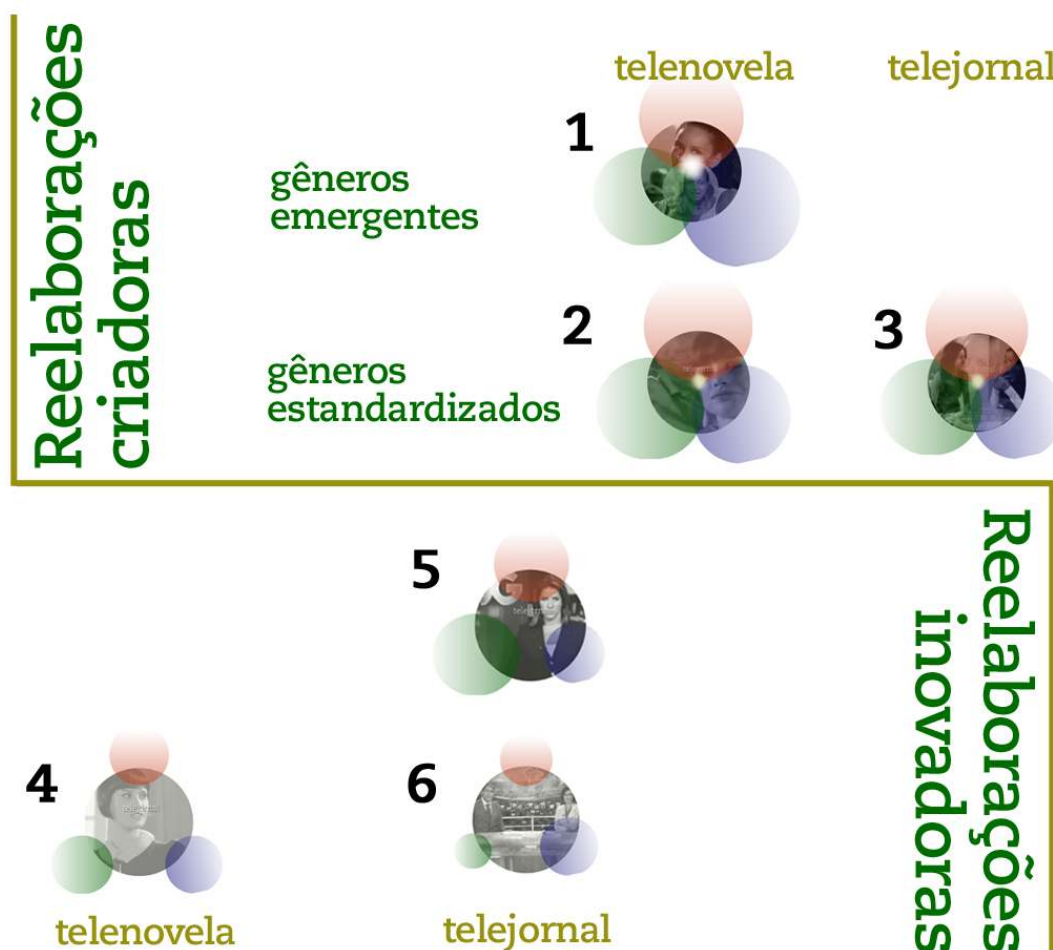


Figura 39 - Reelaborações de gêneros verificadas nos vídeos do YouTube analisados

A figura posiciona cada vídeo analisado de acordo com o tipo de reelaboração verificada. Os vídeos se distribuem da seguinte maneira:

→ **Reelaboração criadora:**

- 1 – Momento Vanessão
- 2 – Eu Sou Rica (Pobreza Pega) - DJ Rafael Lelis Feat. VJ José Del Duca
- 3 - funk da @twittess - melô do #fifitifiti

→ **Reelaboração inovadora:**

- 4 - Passione 18/08/2010 – Capítulo 081 – Parte 2
- 5 - William Waack se impressiona com notícia
- 6 - Jornal Nacional 29-05-2009 - Escalada, Abertura e Encerramento

Os dados parecem dizer, num primeiro momento, que os gêneros dramaturgicos estariam mais propensos a reelaborações mais radicais (ou seja, criadoras), uma vez migrados para o mídiu internet. Acreditamos que o mundo fictivo (Jost, 2004) pode ser mais permeável a alterações em seus gêneros do que o mundo real, mas não nos arriscamos a afirmá-lo categoricamente, dado o escopo do estudo. O que se evidencia, ao fim desta análise, é a afirmação, por meio da linguagem, de diversas, graduais e significativas posturas dos internautas, tanto no que toca à mídia televisiva, quanto em relação a suas próprias representações sociais. Os dados nos autorizam, ainda, a referendar o potencial dos usuários-produtores que, engajados em práticas de linguagem levadas a termo amadoristicamente, ajudam a repensar a inserção, a relevância e a legitimidade dos gêneros discursivos midiáticos.

- 7 -

Abaixo aos pedestais (ou o que se pode concluir)

Sujeitos lidam com a tarefa de se fazer entender desde que as primeiras pinturas rupestres apareceram nas cavernas do mundo pré-histórico – na verdade, bem antes disso, numa perspectiva *lato sensu*. Até aí, nada de novo. Olhar para as práticas de linguagem humanas, como bem nos lembra Mikhail Bakhtin, é justamente perceber o que nelas se estabiliza, o que nelas deixa de ebulir e passa a ganhar contornos distintos, aos quais podemos nos agarrar – porque é assim que aprendemos (sobre) o mundo, afinal de contas.

A linguagem, generosa na sua eterna vocação para atender nossos anseios, não é, contudo, apenas um objeto no qual podemos colocar as mãos e tomar posse. Sempre haverá algo de fugidio num mal-entendido, num objeto de discurso mal apresentado, num *novo* sem *dado*. É um tanto arredia, a natureza da linguagem, porque *estável* (aquele, de Bakhtin) não quer dizer a mesma coisa que *petrificado* (felizmente não, e eis aqui uma breve evidência da fluidez das palavras). Se o mundo (ainda) não o é, a linguagem, essa presença tão humana, é que não haverá de virar letra fria, morta.

E porque a linguagem tem esse quê de rebeldia, uma resistência a andar em vias de mão única, ela sempre nos indica a alternativa. Pode ser num simples emprego de pronome – uma mesóclise que dá adeus, sem muito lamento, por sinal – como nas mais intrincadas demandas comunicativas que convocam tantos *ethos* quantos possíveis. Oradores, conselheiros, estudantes, professores, patrões, empregados, negociantes, filhos: somos tudo isso quando o mundo assim nos pede. Para cada um desses papéis, há de haver a letra e o fonema mais adequados.

E há as coisas que o mundo **não** nos pede. Ao menos não tão ostensivamente. Nem por isso, elas são menos importantes. A linguagem, pelo menos, não se esqueceu delas. Foi dessa categoria de coisas que tratou esse trabalho. Das práticas que habitam a morada do não-obrigatório. Do circo que se opõe ao pão. De pessoas dizendo a esse mundo, tão organizado e exigente,

que a linguagem também lhes servirá, quando elas quiserem virá-lo um pouco do avesso. Esses sujeitos, que estão à espreita, neste trabalho, escolheram virar do avesso uma instituição que parece lhes olhar de cima de um pedestal: as corporações midiáticas. (Apesar de que, a bem da verdade, o mundo também **não** pediu por elas.)

Pedestais ao chão, pois. Nem que seja por alguns segundos. O *modus operandi* dessa investida parece banal, mas a linguagem teima em se fazer importante se manifestando no que é aparentemente desimportante. Grave um capítulo de novela, um trecho de filme, pincele seus toques pessoais, brinque de editor, vá para a internet e veja o que acontece. Talvez um bocado, talvez não. Essas travessuras, que encontram guarida no enorme coração da linguagem, operam também como convocações de novas vozes, antes silenciadas pela visão da mídia no tal pedestal. Aos poucos, essas vozes tem se permitido experimentar – também brincar – em laboratórios de pequenas emancipações. Nas múltiplas conexões da internet, o experimento atingiu enormes proporções.

Veja o que acontece. Algo aconteceu, e este trabalho se soma a tantos outros na tentativa de entender o que, exatamente, tem se passado nesse campo de tensões entre o ativismo dessas múltiplas vozes e a instituição midiática (que parece ter deixado o pedestal para surfar na internet). Aqui, esse esforço de entendimento se dá pelo prisma das estratégias, a um tempo sociais e semióticas, empregadas por indivíduos capazes de desestabilizar, em maior ou menor grau, a dinâmica instituída de certos gêneros midiáticos audiovisuais.

Foi dessa efervescência que obtivemos a justificativa para propor, ao longo de quase dois anos, a validade de um estudo linguístico voltado para mudanças em gêneros audiovisuais de imenso alcance em nosso país: a telenovela e o telejornal. Aquele “algo que aconteceu” ecoou em instâncias como a da maior emissora de televisão do país, que pouco pode fazer para evitar que seus produtos migrem para outras plataformas de comunicação. E mais: não há qualquer garantia de que gêneros “imaculados”, como a telenovela, assim o permaneçam em territórios sobre os quais as grandes empresas de comunicação não possuem, por ora, a hegemonia.

A Linguística, em nosso projeto, dá às mãos às Ciências Sociais e à Comunicação, para se lançar numa jornada por um campo midiático em crise

de identidade: ainda se pode falar em velhas e novas mídias? Tudo se encaminha para a sinergia, para a fusão de tudo com tudo, como vaticinam Ford (1999) e Boorstin (1992) em nosso segundo capítulo. As práticas de linguagem, por certo, não permanecem imunes a essas reconfigurações. Em razão disso, intentamos buscar entender um pouco melhor como esse “espírito do nosso tempo” demarca o campo de novos artefatos: plataformas, rotinas e, por que não, gêneros discursivos.

Aos poucos, nos aproximamos de uma realidade ao alcance de alguns estudos linguísticos atuais. Ao olhar para o fenômeno, emerge nossa questão de base: **como se categorizam os processos de reelaboração dos gêneros audiovisuais ocorrido no trânsito entre as mídias televisão e internet?** A resposta, como se pode ver ao longo do trabalho, mobiliza pelo menos três feixes de teorias (e métodos): aquelas dedicadas a pensar (1) o fenômeno da reelaboração/transmutação de gêneros, (2) a teoria sócio-semiótica de orientação multimodal, e (3) os estudos sobre suporte. Em cada um desses campos, o presente trabalho adotou pontos de vista minimamente distintos daqueles discutidos na literatura até o presente momento. Dessa forma, poderíamos falar em pretensas colaborações deste estudo.

Vejamos, então, de maneira sumarizada, como o trabalho encaminhou proposições sobre cada uma dessas questões.

A propósito de (1), inicialmente observamos a sutil, porém significativa diferença entre as ideias de transmutação de gêneros, presente nas traduções mais antigas da obra de Bakhtin, e *reelaboração de gêneros*, que lhe toma o lugar na tradução feita diretamente do russo. Feita essa ressalva, partimos para um reexame da ideia de reelaboração, conforme discutida (ainda como transmutação) por Araújo (2006) e Zavam (2009). Nossos dados começaram a “dizer” que, um gênero, ao passar por uma reelaboração criadora, não necessariamente dá origem a um gênero emergente – entendido como um gênero ainda não assimilado às práticas estáveis de um grupo social. Os gêneros também são reelaborados criativamente na direção de gêneros estandardizados.

Nas experimentações dos indivíduos que habitam as redes sociais e os sites colaborativos da web 2.0, os gêneros tomam rumos, por vezes, bastante familiares. A telenovela se torna videoclipe, o telejornal, idem. Assim como, não há dúvida, os gêneros televisivos podem gerar formas emergentes,

ainda a serem completamente “decifradas” por seus usuários. Assim, propusemos um refinamento da noção de reelaboração criadora, de modo a admitir as diferentes possibilidades de geração de gêneros a partir de um original. Os dados mostraram que gêneros reelaborados criativamente não estão necessariamente destinados a ocupar um lugar de gênero “novo”, se entendermos “novo” como inédito, ainda a ser catalogado. Os repertórios mobilizados pelos usuários-produtores em suas práticas de reelaboração permitem aproximar gêneros já conhecidos, atribuindo a um a roupagem e as convenções de outro. De outro lado, há a transgressão exemplificada por vídeos que não parecem se acomodar a rótulos preexistentes. Assim, chegamos às subcategorias de reelaboração criadora de gêneros com inclinação estandardizada e de gêneros com inclinação emergente. Essa reclassificação, sugerida pelos nossos dados, pode e deve ser discutida em outros contextos, como teste de sua validade.

Outra contribuição deste trabalho é reforçar a linha de estudos de reelaborações de gêneros não vinculadas, necessariamente, a instrumentos de análise de cunho diacrônico. Não se nega que tal *approach* mostra-se operacional e bastante rico em trabalhos como o de Zavam (2009). Porém, ao voltarmos nosso olhar para práticas de linguagem em erupção, marcadas pelas tensões de uma estabilização ainda por vir, consideramos precipitado adotar um ponto de vista diacrônico. Isso pressuporia que os gêneros digitais aqui abordados já ocupam um lugar cativo, consensual, nas interações cotidianas. Não pensamos ser o caso. Afora as óbvias limitações de acesso aos dispositivos digitais num país como o Brasil, há de se considerar a natureza um tanto *informe* (no sentido de não assumir formas estáveis) desses gêneros, que nascem sob o signo de um ativismo que, ao fim das contas, lhe é constituinte. O trabalho de Lima-Neto (2009) mostrou-se útil no sentido de demonstrar a viabilidade de estudos mais próximos do pólo sincrônico.

Sobre (2), o trabalho se propôs a pensar as mais recentes elaborações da teoria sócio-semiótica de cunho multimodal, a partir do trabalho de Kress (2010). Sem perder de vista a muito útil contribuição oferecida pelo autor e por van Leeuwen, em sua Gramática do Design Visual (2006 [1996]), optamos neste trabalho por articular o estudo dos estratos ideológico, social e ontológico, constituintes de toda experiência de produção de significados – sendo assim, portanto, capaz de contemplar todo tipo de

semiose constituinte dos gêneros audiovisuais. Nesse sentido, propusemos olhar para cada um desses estratos à luz das macrofunções hallidayanas da linguagem, numa relação de correspondência biunívoca.

Assim, um enunciado qualquer opera, ao nível do discurso, com representações ideológicas, às quais correspondem a macrofunção representacional. Nos vídeos analisados, exemplos da realização dessa metafunção puderam ser encontrados sobretudo na condução das narrativas dos vídeos e no manejo de certas convenções de gênero (como o vídeoclipe). Esses dados sinalizam para uma primeira parte constitutiva do que aqui consideramos como gêneros: a colocação em discurso de certas visões do mundo, de formas de semiotizar a experiência humana. E assim ocorreu com as demais macrofunções da linguagem. A metafunção interpessoal foi detectada nos traços capazes de evidenciar a presença de participantes, tanto representados (os “personagens” dos vídeos) quanto interativos (os interagentes que postam e comentam os vídeos). Aqui, nasce uma interessante dicotomia entre o que o vídeo mostra e sua avaliação, ocorrida em tempo real. Essa dicotomia é mais um dado a afastar, digamos assim, os vídeos do *corpus* de sua origem televisiva. Por fim, a metafunção composicional opera no nível das escolhas mobilizadas por usuários do Youtube, sobretudo no que se refere à reedição dos vídeos. Foi nessa categorização, apoiada a alguns conceitos operacionais da gramática visual, que encontramos uma chave interpretativa para discernir *percursos* da reelaboração de gêneros.

Fomos instados a pensar, ainda, na especificidade de categorias como hipertexto e interação. Ainda que nenhuma das duas estivesse no centro de nossas atenções, elas foram aos poucos trazidas ao centro da cena, por se mostrarem zonas um tanto nebulosas, nas quais gêneros podem “entrar” de um jeito e “sair” de outro. Em outras palavras, várias evidências ao longo do trabalho nos autorizam a pensar que a interação realizada na hipertextualidade é constitutiva de um processo de reelaboração de gêneros.

Sugerimos, de maneira bastante prematura, que a categoria hipertexto merece um lugar na teoria multimodal, não como um elemento à parte, mas como parte de uma arquitetura da multimodalidade. Lemke (2002) já avançou neste sentido, em direção a uma semântica do hipertexto, mas neste trabalho o empreendimento foi distinto, na medida em que as reflexões sobre o caráter hipermodal da internet se aproximaram daquelas realizadas

acerca da ideia de suporte. Assim, chegamos em (3), para assinalar que o suporte dos gêneros digitais se materializa na confluência entre o software (cf. Souza, 2009; 2010) e itens de hardware capazes de habilitar o conjunto das ações de interação permitidas aos usuários.

De alguma maneira, a análise dos dados construídos para esta dissertação nos levou à direção ao entendimento de que as interações – aqui entendidas como facilitadas pelos suportes dos gêneros digitais – estão intimamente relacionadas à realização da metafunção interpessoal. Tomando como exemplo a função de interpelação com pedido, mostrada na análise de um dos vídeos do *corpus*¹⁰⁴, constatamos como as potencialidades de criação de laços e desenvolvimento de trocas mútuas ou reativas (cf. Primo, 2003) parecem condicionadas pela mobilização dos usuários desencadeada pelo suporte – a confluência de itens de *software* e *hardware*.

Ao fim desse reexame de argumentos, podemos tentar responder à nossa pergunta de base. A reelaboração de gêneros, nos casos analisados, mobiliza maior ou menor grau de trabalho semiótico de indivíduos anônimos, que orbitam em torno de alguns propósitos, como comentar as emissões televisivas, integrá-las a uma espécie de arquivo televisual, satirizar ou ridicularizar certos participantes dos programas, obter capital social ou, ainda, estabelecer relações intertextuais com outros vídeos, em geral fenômenos virais da internet. Parte desse trabalho semiótico evidencia a capacidade de interação suscitada pelo suporte dos gêneros digitais que, numa relação de retroalimentação, cria as dinâmicas para a realização, por exemplo, da macrofunção interpessoal.

A reelaboração de gêneros está completamente vinculada ao interesse de participantes em se apropriar da programação televisiva, o que não deixa de servir como questionamento sobre o lugar atribuído à televisão em nossa sociedade. Como mostram os dados, a reelaboração criadora se revela um processo mais complexo do que antes se supunha, levando-nos a postular a existência de uma gradação entre reelaborações criadoras de gênero com inclinação estandardizada e com inclinação emergente. Esses resultados indicam que o trabalho semiótico, nesses casos, parte do repertório de gêneros com os quais os usuários já possuem afinidade (como o

¹⁰⁴ O vídeo em questão é “Funk da twitess”. A análise a que referimos está na página 128 deste trabalho.

vídeo-clipe), mas se expande, num *continuum*, em direção a gêneros de feições imprecisas, aos quais podemos chamar de emergentes.

Assim, referendamos a ideia de que nem todo gênero *surgido* a partir de transmutações criadoras é emergente. Os dados demonstram, ainda, como os gêneros estudados podem, também, migrar para a internet sem necessariamente perderem sua condição de gêneros televisivos, posto que, em nível representacional e composicional – principalmente – eles permanecem regidos por lógicas próximas daquelas verificadas na televisão.

7.1 Sugestões de continuidade

O estudo abre caminhos para verificarmos a validade do modelo reescalado de reelaboração de gêneros a partir do estudo de outras situações de comunicação. Mais do que isso, porém, sobressai a necessidade de uma melhor caracterização das razões subjacentes a essas mudanças. Sabemos que elas ocorrem, porém consideramos ser possível avançar no exame dos *porquês*. As considerações feitas no trabalho acerca da reelaboração de gêneros nos fazem pensar, ainda, nos processos de constituição dos gêneros audiovisuais presentes na internet, independente de sua eventual origem televisiva. Há novos gêneros sendo criados? A partir de que matrizes? Ou apenas a inovação de gêneros estandardizados?

A relação entre os modos semióticos e o suporte digital parece recoberta de uma complexidade que, na presente pesquisa, ficou apenas sugerida. É justo dizer que o suporte digital institui uma configuração hipermodal? E como, exatamente, se apresenta a influência do suporte digital no estabelecimento de interações – com repercussões, portanto, na macrofunção interpessoal da linguagem? Se pensado à luz das teorias sócio-semióticas, a categoria suporte pode ensejar ganhos teórico-metodológicos a linha de estudos de inclinação multimodal. Essas inquietações representam a nosso ver, possíveis linhas de retomada da pesquisa.

Acreditamos, ainda, na validade de se buscar avançar numa maior sistematização do modelo de Kress (2010) que, diferente da gramática visual de 1996, lida com a produção social de significado a partir de estratos mais amplos, como o *discurso* e o *gênero*, que se unem ao *modo* de forma a contemplar um ciclo social das práticas de linguagem institucionalizadas. Por

fim, consideramos ainda a possibilidade de aprofundarmos – no sentido de uma categorização – as *intervenções* de usuários da internet sobre produtos audiovisuais preexistentes. Elas constituem constelações de gêneros (ARAÚJO, 2006)? Há padrões no uso de edição de imagens, sons, textos? Há o uso de outros recursos? Com que frequência? Em suma, como o modo composicional é manipulado por usuários investidos na tarefa de reeditar ou reelaborar produções audiovisuais? Assim, seria possível propor uma atualização de itens da gramática visual (pensada originalmente para imagens estáticas), adequando-os à realidade das imagens em movimento presentificadas em ambientes hipermodais.

Referências

ALMEIDA, L.P. **Gênero carta-corrente digital**: estudo dos aspectos formais e funcionais. Dissertação. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, 2007.

APPELGREN, E. **The influence of media convergence on strategies in newspaper production**. Tese (Doutorado em *Media Technology and Graphic Arts*). Estocolmo, Suécia: KTH, 2005.

ARAÚJO, J.C. A conversa na web: o estudo da transmutação em um gênero digital. In: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. (Org.). **Hipertexto e gêneros digitais**: novas formas de construção de sentidos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. p. 91-109.

ARAÚJO, J.C. **Chat na web**: um estudo de gênero hipertextual. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2003.

_____. **Os chats**: uma constelação de gêneros na Internet. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

_____. **A manifestação da afetividade através da hipermodalidade presente em buddypokes do Orkut**. Projeto de pesquisa. Fortaleza: Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará, 2009.

ARAÚJO, J.C.; DIEB, M. H. 2009. (Orgs.) **Letramentos na web: gêneros, interação e ensino**. Fortaleza: Edições UFC, 2009. 286 p.

ASKWITH, I. **Television 2.0**: reconceptualizing TV as an engagement medium. Tese (Master of Science in Comparative Media Studies). Massachusetts: MIT, 2007.

BAKHTIN, M., Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**, São Paulo: Martins Fontes, [1979] 2006, pp. 278-326.

_____. (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, [1929] 2009.

_____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, HUCITEC, 1988.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARBOSA, K. M. A sacralização da arte e do artista – seus mitos e desafios à prática docente em artes. In: REUNIÃO NACIONAL DA ANPED, 30., 2007, Caxambu. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2007. Disponível em: <

http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-3454--Int.pdf. Acesso em 10. set. 2010.

BHATIA, V.K. **Worlds of written discourse**: a genre-based view. London: Continuum, 2004.

BERGO, L. Internet e TV sob demanda: a convergência sob uma perspectiva peirceana. In **Anais do II Simpósio Nacional da ABCiber**, São Paulo, 2008.

BOGDAN, R. e BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto Editora, 1994.

BOLTER, J.D. & GRUSIN, R. **Remediation – Understanding New Media**. Cambridge: MIT Press, 2002.

BONINI, A. Os gêneros do jornal: questões de pesquisa e ensino. In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (orgs.) **Gêneros textuais**: reflexões e ensino. Palmas e União da Vitória, PR: Kayganguê, 2005. p. 61- 78.

BOORSTIN, D. **The image**: a guide to pseudo-events in America. Nova Iorque: Vintage, 1992.

_____. **The republic of technology**: reflections on our future community. New York: Harper & Row, 1978.

BRONCKART, J.P. "Aspects génériques, typiques et singuliers de l'organisation textuelle; des actions aux discours, Texte et compréhension", **Actes du colloque organisé par l'université Complutense de Madrid, les 18-20 novembre 1993**. Madrid: A.D.E.F., 1994.

BURGESS, J.; GREEN, J. **YouTube e a Revolução Digital** – Como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade. São Paulo, Aleph, 2009.

BUZATO, M.E.K. **Entre a fronteira e a periferia: linguagem e letramento na inclusão digital**. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CARVALHO, F. Os significados sociais construídos pela primeira página de jornais mineiros. **Revista Linguagem em Discurso**, Tubarão, v. 10, n. 1, jan./abr. 2010.

CAVALCANTI, M. C. C. **Multimodalidade e argumentação na charge**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das Mídias**. São Paulo, Contexto, 2006.

CHENG, X., DALE, C. & LIU, J. Understanding the Characteristics of Internet Short Video Sharing: *YouTube* as a Case Study. **arXiv.org**, Cornell University Library, v.1, p. 1-9, jul. 2007.

CHIEW, A.K.K. Multisemiotic mediation in hypertext. In: O'HALLORAN, K. (Ed.) **Multimodal Discourse Analysis: Systemic-Functional Perspectives**. London; New York: Continuum, 2004.

COELHO, L. R. As relações entre canção, imagem e narrativa nos videoclipes. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte, São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2003. Disponível em: <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/4673/1/NP7COELHO.pdf>>. Acesso em 10. set. 2010.

CURADO, O. **A notícia na TV** – o dia-a-dia de quem faz Telejornalismo. São Paulo: Alegro, 2002.

DUARTE, E. B. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

ECO, U. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ECO, 2005. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ELHAJJI, M. Mídia convergente enquanto meio e objeto de estudo. In **Educação e Cultura Contemporânea**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estácio de Sá, v.2, n.3, 2005.

FARACO, C. A. Estudos Pré-Saussurianos. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (org.). **Introdução à linguística** – fundamentos epistemológicos. São Paulo: Cortez, 2009, p. 27-52.

FECHINE, Y.; FIGUEIRÔA, A. Produção ficcional brasileira no ambiente de convergência: experiências sinalizadoras a partir do Núcleo Guel Arraes. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de Lopes (org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**, São Paulo: Globo, 2009.

FELTRIN, R. Record cresce 117% em seis anos; Globo e SBT despencam. **UOL Notícias - Ooops!** São Paulo, 06 out. 2010. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/ooops/ultimas-noticias/2010/10/06/record-cresce-117-em-seis-anos-globo-e-sbt-despencam.jhtm>>. Acesso em 08 out. 2010.

FONSECA, J.B. **O homem que virou fluxo: aparelhos celulares e neo-realismo digital**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FORD, A. **Navegações: Comunicação, cultura e crise**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

FRAGOSO, S. Reflexões sobre a convergência midiática. **LIBERO**, São Paulo, v. 8., n. 15/16, p. 17-21, 2005.

GOMES, L. F. **Hipertextos multimodais: o percurso de apropriação de uma modalidade com fins pedagógicos**. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campina, 2007.

GOULART, A. A mais polêmica edição do Jornal Nacional. **Observatório da Imprensa**. São Paulo: 19 fev. 2008. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimpresa.com.br/artigos.asp?cod=473MCH002>>. Acesso em 10 set. 2010.

HALLIDAY, M. A. K. **An introduction to functional grammar**. Londres: Hodder, 2004 [1985].

HARLEY, D. FITZPATRICK, G. YouTube and Intergenerational Communication: The Case of Geriatric1927. **Universal Access in the Information Society**, Berlin; Heidelberg, v.8, n.1, p. 5-20, 2008.

HELM, S. Viral Marketing – Establishing Customer Relationships by ‘Word-of-mouse’. **Electronic Markets**. St. Gallen; Leipzig, v. 10, n. 3, p. 158–161, 2000.

HODGE, R.; KRESS, G. **Social Semiotics**. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

ILARI, R. O estruturalismo linguístico: alguns caminhos. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (org.). **Introdução à linguística** – fundamentos epistemológicos. São Paulo: Cortez, 2009, p. 53-92.

JENKINS, H. **Textual poachers**: television fans & participatory culture - studies in culture and communication. New York: Routledge, 1992.

_____. **Cultura da convergência**. São Paulo: Editora Aleph, 2008.

JOST, F. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

KIELWAGEN, J. W. Arte da felicidade, melancolia da arte. **DAPesquisa** – Revista de investigação em artes. Florianópolis, v. 2, n.2, ago. 2006/ jul. 2007.

KOCH, I; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

KRESS, G. **Multimodality** – A social semiotic approach to contemporary communication. Nova Iorque: Routledge, 2010.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal discourse** - the modes and media of contemporary communication. Londres: Hodder Arnold, 2001.

_____. **Reading Images** – The Grammar of Visual Design. Londres: Routledge, 1996.

LANGE, P. G. Publicly Private and Privately Public: Social Networking on YouTube. **Journal of Computer Mediated Communication**, Indiana, v. 13, p. 361-380, 2008.

LEITE, J. L. F. Os presidenciáveis no ringue eletrônico – apontamentos sobre a história dos debates presidenciáveis televisivos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte, São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2003. Disponível em: <

http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP10_leite.pdf>. Acesso em 10. set. 2010.

LEMKE, J. L. **Travels in hypermodality**. London, Thousand Oaks, CA, New Delhi: SAGE Publications, Vol. 1, 2002, p. 299-325.

LEVINSON. S. C. **Pragmática**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LIMA, J. P. E. **Blog(ueiro)s**: critérios para o estudo de comunidades discursivas globais e locais. Dissertação (Mestrado em Linguística). Fortaleza: PPGL-UFC, 2008.

LEVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **As tecnologias da inteligência**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LOBO-SOUSA, A.C. **Hipertextualidade**: uma abordagem enunciativa de hipertextos. Dissertação (Mestrado em Linguística). Fortaleza: PPGL-UFC, 2009.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez 2001.

MANOVICH, L. **The language of new media**. Cambridge: Massachussets Institute of Technology, 2001.

MARCUSCHI, L. A. A questão do suporte dos gêneros textuais. **DLVC**. João Pessoa, v. 1, n. 1 p. 9-40, out. 2003.

_____. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: PAIVA, Ângela Dionísio; MACHADO, Ana Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A.C. (Orgs). **Hipertexto e gêneros digitais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

_____. Gêneros digitais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. (Org.). **Hipertexto e gêneros digitais**: novas formas de construção de sentidos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004, p. 13-67.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MAZETTI, H. M. Cultura Participativa, espetáculo interativo: do "empoderamento" ao engajamento corporativo dos usuários de mídia. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 14., 2009, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0611-1.pdf>>. Acesso em 10 dez. 2009.

McLUHAN, M. **A Galáxia de Gutenberg**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

MÉDOLA, A. S. L. D. Da TV analógica para a digital: elementos para a compreensão da práxis enunciativa. In: COMPÓS – ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 15., 2006, Bauru. **Anais eletrônicos...** Bauru: PPGCOM-UNESP, 2006. Disponível em: < Da TV analógica para a digital: elementos para a compreensão da práxis enunciativa>. Acesso em 10 mai. 2009.

NADER, V. H. **A interação virtual em diálogos da Internet: novas possibilidades para a análise do discurso**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

NEGROPONTE, N. **A vida digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIELSEN, J. Scrolling and Attention. In: **Jakob Nielsen's Alertbox**. Disponível em: <<http://www.useit.com/alertbox/scrolling-attention.html>>. Acesso em: 25.3. 2010.

OLIVATTI, T. F. *YouTube*: novas práticas dos usuários em uma nova cultura digital. In: LECOTEC 2008 - SIMPÓSIO DE COMUNICAÇÃO E TECNOLOGIAS INTERATIVAS, 1., 2008, Bauru. **Anais eletrônicos...** Bauru: Laboratório de Estudos em Comunicação, Tecnologia e Educação Cidadã, 2008. Disponível em: <<http://www2.faac.unespe.br/pesquisa/eventos/simposio/anais.html>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

O'HALLORAN, K. (Ed.) **Multimodal discourse analysis: Systemic-Functional Perspectives**. London; New York: Continuum, 2004.

O'REILLY, T. What is Web 2.0. **O'REILLY**, 2005. Disponível em: <<http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>>. Acesso em 30 jun. 2009.

PATERNOSTRO, V. I. **O texto na TV** – Manual de Telejornalismo. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

PEREIRA, H. *YouTube* expande limite de tempo para vídeos, quer que todos tenham direito a 15 minutos de fama. **Mac Magazine**. São Paulo: 29 jul. 2010. Disponível em: <<http://macmagazine.com.br/2010/07/29/YouTube-expande-limite-de-tempo-para-vidEOS-quer-que-todos-tenham-direito-a-15-minutos-de-fama/>>. Acesso em 10 out. 2010.

POOL, I. S. **Technologies of Freedom**. Cambridge: Belknap Press, 1983.

PRIMO, A. **A interação mediada por computador**: A comunicação e a educação à distância segundo uma perspectiva sistêmico-relacional. Tese (Doutorado em Informática na Educação) – Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

_____. O aspecto relacional das interações na Web 2.0. **E-Compós**, Brasília, v.9, p.1-21, 2007.

RECUERO, R. C. **Memes e dinâmicas sociais em weblogs**: Informação, capital social e interação em redes sociais na Internet. In *Texto*, v. 15, p. 1, 2006.

_____. **Redes sociais na Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RIGOLIN, D. C. **Saliências visual e subjetiva como elementos norteadores na leitura de hipertextos jornalísticos**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

RODRIGUES, R. H. Análises de gêneros do discurso na teoria bakhtiniana: algumas questões teóricas e metodológicas. In: **Linguagem em (Dis)curso**. Tubarão, v. 4, n. 2, p. 415-440, jan./jun. 2004

ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som** – um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2003, pp. 343-364.

SANTAELLA, L. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista da FAMECOS**, Porto Alegre, n.22, p. 23-32, dez. 2003.

SAUSSURE. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix: 2006 [1969].

SNYDER. I. **Page to screen**: Taking literacy into the electronic era. Sydney: Allen & Unwin and London: Routledge, 1997.

SOARES, M. B. Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 23, n. 81, p. 143-160, 2002.

SOARES, T. O videoclipe como articulador dos gêneros televisivo e musical. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORDESTE, 9., 2007, Salvador. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0264-1.pdf>>. Acesso em 8 out. 2010.

SODRÉ. M. **A máquina de Narciso**. São Paulo, Cortez, 1990.

SOUZA, A. G. Software, lugar da inscrição da escrita em ambiente digital. In: VI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN, 2009, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: Ideia, 2009. v. 1. p. 93-102.

_____. **Software**: esboço de um estudo para as ciências da linguagem. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

SWALES, John M. **Genre analysis**: English in academic and research settings. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

TÁVORA, A. D .F. **Construção de um conceito de suporte**: a matéria, a forma e a função interativa na atualização de gêneros textuais. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

TROSBORG, A. (Ed.) **Analysing professional genres**. Amsterdam: John Benjamins, 2000.

VIEIRA, I. L. Tendências em pesquisa em gêneros digitais: focalizando a relação oralidade/escrita. In. ARAÚJO, J. C. R. & BIASI-RODRIGUES, B. (Orgs.). **Interação na Internet: novas formas de usar a linguagem**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 19-29.

_____. Leitura na Internet: Mudanças no Perfil do Leitor e Desafios Escolares. In. ARAÚJO, J. C. (Org.). **Internet & Ensino**: novos gêneros, outros desafios. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 244-267.

VILCHES, L. **A migração digital**. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

XAVIER, A. C. **O hipertexto na sociedade da informação**: a constituição do modo de enunciação digital. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

ZAVAM, A. **Por uma abordagem diacrônica dos gêneros do discurso**: o conceito de tradição discursiva e sua aplicação em um estudo sobre editoriais de jornais. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.