



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

Vicente de Lima-Neto

MESCLAS DE GÊNEROS NO ORKUT: O CASO DO *SCRAP*

Fortaleza-CE
2009



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

Vicente de Lima-Neto

MESCLAS DE GÊNEROS NO ORKUT: O CASO DO *SCRAP*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará 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
2009**

"Lecturis saltem"

Ficha Catalográfica elaborada por
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593
tregina@ufc.br
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

L711m

Lima Neto, Vicente de.

Mesclas de gêneros no Orkut [manuscrito] : o caso do scrap
/ por Vicente de Lima Neto. – 2009.

213f. : il. : 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará,
Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em
Linguística, Fortaleza(CE),02/12/2009.

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

Inclui bibliografia.

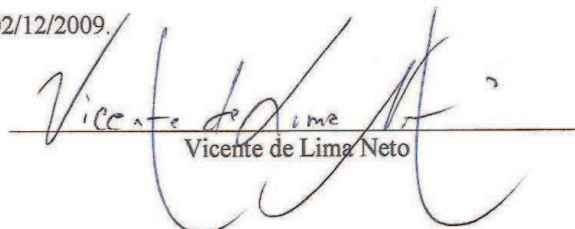
1-SCRAPS(ORKUT).2-ORKUT(REDE SOCIAL ON-LINE).3-SISTEMAS
HIPERTEXTO.4-INTERTEXTUALIDADE.5-ANÁLISE DO DISCURSO.
6-MÍDIA DIGITAL. I-Araújo, Júlio César Rosa de, orientador. II- Universidade
Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Linguística. III- Título.

CDD(22ª ed.) 004.69014

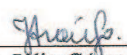
04/10

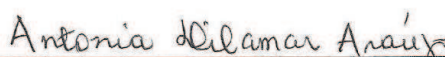
Esta dissertação foi submetida ao programa de Pós-Graduação em Linguística como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em Linguística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará.

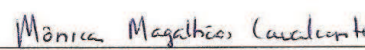
Aprovada em 02/12/2009.


Vicente de Lima Neto

Banca examinadora:


Prof. Dr. Júlio César Araújo
(Orientador)
UFC


Prof. Dra. Antônia Dilamar Araújo
(1ª Examinadora)
UECE


Prof. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante
(2ª Examinadora)
UFC

Prof. Dra. Bernardete Biasi-Rodrigues
(Suplente Interno)
UFC

Prof. Dr. Orlando Vian Jr.
(Suplente Externo)
UFRN

DEDICATÓRIA

**A meus pais e a meu irmão, por
materializarem o mais puro amor que
existe numa família; as minhas avós,
sem as quais eu não seria ninguém
aqui em Fortaleza.**

AGRADECIMENTOS

Esta seção em nada tem a ver com o Lima-Neto, mas, sim, com o Neto. Esta dissertação é resultado de uma mescla das mais variadas vozes, valores e sentimentos pertencentes a algumas pessoas que aqui listo e sem as quais nenhuma linha deste trabalho existiria.

Agradeço de coração a:

- ✓ Deus, o Criador, que me permitiu chegar até aqui e sem o qual nem eu nem ninguém seríamos nada.
- ✓ Araújo, pela cuidadosa e crítica orientação desde a Especialização, o professor que me ensinou a percorrer os intrincados caminhos da pesquisa e que sempre me puxou a orelha quando necessário; e ao Júlio, pelo amigo que é e com quem dei muitas risadas, o que comprova que é possível estabelecer um elo entre orientador/orientando sem o natural estresse que atravessa essa relação, além de, principalmente, acreditar em mim, mesmo quando tudo parecia desmoronar.
- ✓ Mônica Magalhães, a professora que me ensinou o que são gêneros, a leitora extremamente crítica e competente que exigia sempre a sofisticação de meus argumentos, a amiga com quem eu conversava sobre tudo (menos de Linguística) e ria de tudo, a psicóloga com quem eu desabafava nas minhas crises existenciais, a mãe que sempre me acolheu desde a Graduação e acreditou em mim quando nem eu mesmo acreditava. MMC, eu não tenho palavras para falar o que você representa para mim.
- ✓ Bernardete Biasi (a quem prefiro chamar de “Banca”), praticamente minha co-orientadora neste trabalho, que o acompanhou desde a qualificação até a versão final e, muitas vezes, perdeu seu precioso tempo, seja por MSN, seja nos corredores do PPGL, me atendendo, pensando junto comigo em como dar conta das mesclas do *scrap*. Ah, e claro, foi quem me ensinou a tomar um bom vinho nas serras gaúchas!
- ✓ Margarete Sousa (Meg!), a quem eu tantas vezes parei nos corredores para discutir sobre meu trabalho, além de, mesmo com tantos orientandos, ela ter parado para ler minha pesquisa e me dado preciosas contribuições.

- ✓ Professora Dra. Dilamar Araújo, por ter aceitado participar da minha banca de defesa e por ter lido o meu trabalho com tanto zelo.
- ✓ Prof. Dr. Acir Karwoski, da UFTM, por ter lido meu projeto de qualificação, dado dezenas de importantíssimas contribuições e tantas vezes ter me atendido gentil e prontamente nos congressos pelo país afora, além de ter respondido, por e-mail, tantas dúvidas no que diz respeito ao fenômeno que nos intriga há certo tempo, as misturas de gêneros.
- ✓ Hiperged, por sempre trazer questões brilhantes para o meu trabalho, enxergando problemas que eu não havia visto e me forçando a sofisticar meus argumentos, em busca, sempre, de um trabalho melhor.
- ✓ Taty e a Lomy (Prottexto), de quem eu tenho honra de ser amigo e que apareceram na minha vida num momento que não poderia ser mais apropriado. Meninas, eu não canso de dizer a importância de ambas para mim.
- ✓ Minha avó Neci, exemplo de garra, vontade e perseverança, que me ensina a ser uma pessoa melhor a cada dia.
- ✓ Minha avó Terezinha, que me acolhe na sua casa há anos e que nunca me pediu nada em troca, a não ser o meu sucesso. Obrigado, vó.
- ✓ Meus pais e a meu irmão, que, mesmo distantes 3000km no plano físico, são as pessoas mais presentes do mundo para mim no plano espiritual. Mãe, pai e Victor, vocês são o amor que há de mais puro na face da Terra. Amo-os com todas as minhas forças.
- ✓ Kennedy Nobre, o colega de turma que dezenas de vezes parou o seu próprio trabalho para ler zelosamente o meu, discutindo-o com uma profundidade teórica e com uma argumentação impecável que me fazia repensar o meu próprio texto; e ao K., o amigo-irmão, o homem com um dos maiores corações que eu já vi e exemplo de pessoa, de garra e de determinação.
- ✓ Paty, Argus, Suele, Flavinha, Fábio, Ana Paula, Vivi, Elaine, grupo de amigos que me permite sentir-me amado sempre e com quem eu divido angústias e medos, mas também muitas risadas, brincando de Imagem e Ação ou jantando pelos restaurantes da cidade. Amo vocês.
- ✓ CAPES, sem a qual seria praticamente impossível a realização desta pesquisa.

* RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi descrever as relações intergenéricas constitutivas do *scrap* do Orkut. Nossa hipótese foi que o fenômeno da intergenericidade, analisado pela Linguística de Texto, não dava conta de algumas peculiaridades que aconteciam no *scrap*, o qual permite em sua constituição misturas de gêneros de naturezas distintas. Para o alcance deste objetivo, apoiamos-nos na base epistemológica das formulações filosóficas de Bakhtin para o conceito de linguagem e no aparato teórico da Linguística de Texto e da Sociorretórica para compreender o funcionamento dos gêneros numa dada cultura. Num primeiro momento da dissertação, fizemos uma discussão sobre o que entendemos por gênero e por gêneros digitais e discutimos as categorias que nos ajudaram a analisar os dados, a saber, a convergência de mídias, a hipertextualidade e a transmutação. Num segundo momento, procedemos à análise empírica de *scraps* a qual evidenciou existirem tipos distintos de mesclas de gêneros no Orkut, além da intergenericidade. Para a construção dos dados, reportamo-nos às bases da pesquisa qualitativo-interpretativa e fizemos uma investigação durante dois anos no site de relacionamentos Orkut, em busca de *scraps* que apresentavam em sua constituição traços de mais de dois gêneros. Desta análise, foi possível verificar que o *scrap* tornou-se um dos eventos comunicativos de constituição das mais complexas na Internet, já que permite mesclas de gêneros de pelo menos três formas distintas: mescla por intergenericidade prototípica; mescla por co-ocorrência de gêneros e mescla por gêneros casualmente ocorrentes. Isso permitiu-nos afirmar a intergenericidade, da forma como estava sendo estudada, não dava conta de todos os tipos de misturas de gêneros que se constroem na Web e fora dela, portanto é um conceito que mereceu ser repensado, de forma que não envolvesse, numa relação entre gêneros, somente forma e função de dois gêneros distintos.

(292 palavras)

* **Palavras-chave:** Mesclas de gêneros. Intergenericidade. *Scrap* do Orkut. Convergência de Mídias. Hipertextualidade.

ABSTRACT

The aims of this research was to describe the constitutive intergeneric relationships of *scrap* from Orkut. Our hypothesis was that the phenomenon of mixing of genres analyzed by Text Linguistics, could not cope with some peculiarities that took place in the *scrap*, which allows in its constitution different mixing of genres. To achieve this goal, we relied on epistemological bases of Bakhtin's philosophical formulations of the concept of language and the theoretical apparatus of Text Linguistics and Sociorethoric to understand the workings of genres in a given culture. First of all of the thesis, we discussed about what we mean by genre and digital genres and discussed the categories that helped us to analyze the data, like convergence of media, hypertextuality and transmutation. In the second moment, we proceeded to empirical analysis of *scraps* which showed that there are different kinds of mixing of genres in Orkut. For the construction of the data, we referred them to the bases of interpretative qualitative research and carried out an investigation for two years in the social networking site Orkut, looking for *scraps* that had in its constitution traces of more than two genres. From this analysis it was possible to verify that the *scrap* has become one of the communicative events of formation of more complex from web, as it allows to blend genres of at least three distinct kinds: mixing by intergenericity prototypical; mixing by co-occurrence of genres and mixing by genres randomly occurring. This allowed us to affirm the intergenericity how was studied, it could not account for all kinds of mixed genres that are built on the Web and beyond, so it is a concept that deserves to be rethought, so that it did not involve, in genres relations, only form and function of two distinct genres.

(295 words)

* **Key words:** Mixing genres. Intergenericity. *Scrap* from Orkut. Midia convergence. Hipertextuality.

SUMÁRIO

Figura 1: Procedimento direcionado pelo texto.....	49
Figura 2: Um procedimento dirigido pelo contexto.....	50
Figura 3: A evolução dos cybergêneros	62
Figura 4: Modelo bidimensional de gêneros.....	64
Figura 5: Modelo de definição de convergência.....	75
Figura 6: Convergência nos últimos 5 anos	75
Figura 7: Site da banda Titãs	78
Figura 8: Televisão na Web	79
Figura 9: Multissemiose na hipertextualidade.....	90
Figura 10: Esquema hipertextual.....	91
Figura 11: Homepage pessoal	94
Figura 12: Homepage Web 2.0	95
Figura 13: Site do Jornal O Globo	98
Figura 14: Homepage do Orkut	101
Figura 15: <i>Profile</i> do usuário do Orkut.....	102
Figura 16: Expansão de uma rede comunicacional do Orkut	106
Figura 17: Chat no Orkut.....	107
Figura 18: Álbum no Orkut.....	108
Figura 19: Buddypoke	109
Figura 20: Tela de recados	113
Figura 21: O <i>scrap</i> clássico	113
Figura 22: Programação	120
Figura 23: Mensagem afetiva	121
Figura 24: Site que possibilita a inserção de HTML	122
Figura 25: Cópia do link para o <i>scrapbook</i>	122
Figura 26: Letra de música	123
Figura 27: Materialização do link no <i>scrap</i>	123
Figura 28: Anúncio.....	125

Figura 29: Promoção de banda	127
Figura 30: Interpretação do <i>scrap</i>	128
Figura 31: Da produção do <i>scrap</i>	132
Figura 32: Tipos de mesclas de gêneros.....	133
Figura 33: Transmutação do diálogo cotidiano para a esfera eletrônica	138
Figura 34: Categorias da transmutação	140
Figura 35: Parte interna de um exemplar de mala direta	148
Figura 36: Mescla por intergenericidade prototípica	152
Figura 37: Artigo de opinião na forma de poema.....	153
Figura 38: Intergenericidade estilística.....	155
Figura 39: Intergenericidade prototípica no <i>scrap</i> com mais de uma enunciação ...	157
Figura 40: Mescla por intergenericidade no <i>scrap</i>	159
Figura 41: <i>Spam</i>	161
Figura 42: Equação da intergenericidade prototípica.....	162
Figura 43: Equação aproximada da mescla por intergenericidade prototípica	162
Figura 44: Felicitação?	164
Figura 45: Comodificação da carta-corrente digital.....	167
Figura 46: Comodificação do cartão digital.....	168
Figura 47: Comodificação de felicitação	170
Figura 48: Comodificação de <i>scrap</i>	174
Figura 49: <i>Chat</i> com convidado	176
Figura 50: Equação da mescla por co-ocorrência de gêneros	178
Figura 51: Equação aproximada da mescla por co-ocorrência de gêneros	179
Figura 52: Equação aproximada da figura 44	179
Figura 53: Mescla por gêneros casualmente ocorrentes	181
Figura 54: Traços do <i>scrap</i> prototípico na mescla por gêneros casualmente ocorrentes.....	183
Figura 55: Duas cenas enunciativas na mescla por gêneros casualmente ocorrentes ...	184
Figura 56: Mídias distintas na mescla por gêneros casualmente ocorrentes.....	186
Figura 57: Infográfico jornalístico.....	189
Figura 58: Enunciações distintas	196
Figura 59: Índice do romance <i>Drácula</i>	198

LISTA DE QUADROS E GRÁFICOS

Quadro 1: Gêneros emergentes e sua contraparte em gêneros pré-existentes.....	135
Gráfico 1: Traços de gêneros que constituem o <i>scrap</i> na mescla por intergenericidade	142
Gráfico 2: Gêneros materializados no <i>scrap</i> na mescla por co-ocorrência de gêneros	143
Gráfico 3: Gêneros materializados no <i>scrap</i> na mescla por gêneros casualmente ocorrentes	144
Gráfico 4: Gráfico da intertextualidade inter-gêneros.....	154
Gráfico 5: Gêneros que tendem a se fixar como promocionais no Orkut.....	172
Gráfico 6: Cartões digitais da amostra.....	173

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
1 Incurções pelo tema de pesquisa: da contextualização à construção do objeto ..	14
2 Motivações da pesquisa: das questões, hipóteses e objetivos.....	16
3 Decisões metodológicas.....	22
4 Distribuição retórica das informações na dissertação.....	26
CAPÍTULO 2 – Das culturas híbridas aos gêneros híbridos.....	27
2.1 Das culturas híbridas às práticas de linguagem.....	28
2.2 A instabilidade dos gêneros trazida por Bakhtin	37
2.3 A ação social dos gêneros em Miller	42
2.4 A comunidade discursiva e o propósito comunicativo em Swales.....	45
2.5 O gênero como constructo sociocognitivo em Marcuschi.....	51
2.6 Costurando os fios	55
2.7 Os gêneros digitais: mais propensos a hibridizações	60
CAPÍTULO 3 – Adentrando as misturas da Era Digital	69
3.1 Por um entendimento de convergência de mídias.....	70
3.2 A chegada da Internet: a novidade hipertextual.....	81
3.3 A revolução do Orkut	99
3.4 E o <i>scrap</i> é gênero?.....	111
CAPÍTULO 4 – As mesclas de gêneros constitutivas do <i>scrap</i>	131
4.1 A origem dos gêneros que constituem o <i>scrap</i> : a transmutação.....	134
4.2 A mescla por intergenericidade prototípica.....	145
4.3 A mescla por co-ocorrência de gêneros.....	163
4.4. A mescla por gêneros casualmente ocorrentes	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
5.1 Dos pontos de destaque	195
5.2 Das sugestões de continuidade.....	199
REFERÊNCIAS.....	203

– Considerações Iniciais –

Esta indistinção dos gêneros é mais complexa que o tipo de confusão estilística que transformou Harry Houdini ou Richard Nixon em personagens de romances [...]. Questionamentos filosóficos parecem críticas literárias, debates científicos se assemelham a textos selecionados das belles lettres, fantasias barrocas são apresentadas como sérias observações empíricas [...]. O fenômeno generalizou-se tanto, e tornou-se tão evidente, que sugere que o que estamos observando não é apenas uma versão mais recente do mapa cultural [...]. e, sim, uma mudança no próprio sistema de mapear.
(GEERTZ, 1983, p. 34)

1. Incursões pelo tema da pesquisa: da contextualização à construção do objeto

E estudar os gêneros não é algo recente nas ciências da linguagem. Pelo menos 2500 anos separam este trabalho que se está prestes a ler dos primeiros pensamentos de Platão sobre o assunto. Então, por que insistir tanto numa temática que já há muito é estudada? A resposta não é tão difícil. Se entendermos os gêneros como artefatos sociais, historicamente situados, maleáveis, comunicativos e recorrentes, estamos diante de um objeto de estudo que jamais se esgotará, a não ser que as sociedades se tornem homogêneas e parem no tempo, algo completamente impensável.

É bem verdade que somente no século XX os estudos sobre o assunto passaram a interessar à agenda da Linguística. Até então, os gêneros eram vistos como entidades estanques, pertencentes a um único domínio discursivo e voltados exclusivamente para a arte literária¹. Com Bakhtin (1997)², essas postulações são colocadas em xeque, pois, ao contrário dos pensadores gregos, que traziam um caráter por demais sólido e fixo dos gêneros, o pensador russo reconstrói o conceito e lhe dá, além de tudo, um caráter social.

¹ Aristóteles postula a existência dos gêneros *judiciário*, *deliberativo* e *epidítico*, todos voltados para o discurso retórico.

² Estamos usando a edição de 1997, mas a edição original russa data de 1953.

Em função dessa reconstrução conceitual, o autor passou a defender que os gêneros são tão complexos e tão heterogêneos quanto o é a sociedade onde estão inseridos. Não sem razão, Marcuschi (2005a) lembra que Bakhtin parece ter se interessado mais pelo “relativamente” do que pelo “estável”, visto que, nesta perspectiva, os gêneros têm a característica de serem fluidos por natureza, o que implica afirmar que, em termos de definição, a forma perde o *status* definidor do gênero. Assim, as teorias mais recentes de gênero, desde as que têm uma perspectiva sócio-histórica e dialógica (BAKHTIN, 1997), passando por aquelas de perspectiva mais sociorretórica (SWALES, 1990, 1992, 2004; BHATIA, 1993, 1997) ou sócio-histórico-cultural (MILLER, 1984; BAZERMAN, 2005), por exemplo, privilegiam o seu aspecto funcional atrelado aos propósitos comunicativos e sociais de cada gênero, exatamente em virtude de o critério da forma não mais se sustentar por si como definidor do gênero.

Sendo assim, pensar em gêneros textuais numa perspectiva sociorretórica, por exemplo, é atrelá-lo a manifestações culturais e cognitivas de ação social (MILLER, 1984). Se nos baseamos num conceito de gênero que leve em conta os seus fatores históricos, veremos que, como entidades culturais, os gêneros são dinâmicos, fluidos, plásticos, que mudam constantemente, em virtude, principalmente, das mudanças por que passam toda e qualquer sociedade.

Na verdade, o próprio Bakhtin (1981)³ já apontava essa maleabilidade em gêneros praticados na Grécia Antiga, quando evidenciou a mistura de padrões genéricos, tais como os de caráter estilístico e composicional, entre o diálogo socrático e a menipeia, ambos gêneros da esfera literária⁴, que transmutavam e subvertiam outros gêneros, como cartas, manuscritos, citações etc. Bakhtin, à época, deu o nome de transmutação⁵ a esse tipo de fenômeno. Mais tarde, com o avanço dos estudos de gêneros na década de 1980 (TODOROV, 1980; MILLER, 1984), esse conceito do pensador russo ficou muito mais claro, diante de gêneros que, para atingir um determinado propósito comunicativo (doravante PC), passaram a utilizar a forma de outros. Ao fenômeno, Fix (2006) designou intertextualidade

³ Estamos usando a edição de 1981, mas a edição original russa data de 1929.

⁴ Para um aprofundamento dessas questões, cf. Araújo (2006).

⁵ Este conceito será melhor trabalhado no capítulo 4.

tipológica, pois, o que acontecia, segundo a linguista alemã, é que produtores de alguns gêneros, como os publicitários, por exemplo, estavam procurando outras estratégias para chamar a atenção de seus leitores e, naturalmente, romper com os cânones já estabelecidos. Eram os gêneros híbridos.

É fato que misturas de diferentes naturezas são próprias do ser humano. Antes de os gêneros se mesclarem, há toda uma prática social que também se mistura, que busca fugir dos cânones pelos mais variados motivos, o que leva, muitas vezes, a mesclas de elementos de diferentes culturas, resultando em uma só estrutura, um só objeto. A esse tipo de fuga, Canclini (2008) dá o nome de *hibridação*, que são processos socioculturais provenientes da mistura de elementos antes separados que se uniram e geraram novas estruturas, objetos e práticas. É fato que isso ocorre de modo não planejado, pois, segundo o autor, é resultado de processos migratórios ou processos de intercâmbio econômico e comunicacional. Nessa perspectiva, não é prematura a afirmação de que a cultura humana já é híbrida por natureza.

Se entendemos os gêneros também como artefatos socioculturais, produtos de uma determinada cultura, concluímos que eles acompanharão as mudanças por que passam as sociedades, chegando ao ponto de receber elementos que não lhes são próprios, configurando uma mescla. Como dissemos há pouco, isso também acontece de modo natural, não planejado, e isso é constitutivo de toda e qualquer cultura que produz gêneros. Logo, na mesma proporção em que os gêneros surgem, talvez por resultados de mesclas entre outras práticas de linguagem, talvez pela evolução de outros gêneros, eles simplesmente podem desaparecer ao sabor das necessidades enunciativas dos membros de uma determinada sociedade.

2. Motivações da pesquisa: das questões, hipóteses e objetivos

Com o advento da cibercultura (LÉVY, 2000; SANTAELLA, 2008), as misturas se tornaram muito mais operantes. Segundo Santaella (2008), até o século XIX, havia, nas sociedades ocidentais, uma cultura erudita, das elites, e uma cultura popular, das classes dominadas. Com o advento do jornal, da fotografia, do cinema, essa polaridade passou a

diminuir, pois essas mídias tinham a função de alcançar a todos os cidadãos, independentemente de sua classe social. Passaram a resultar daí cruzamentos culturais, híbridos, e os produtos desses cruzamentos vieram a fazer parte das culturas urbanas.

No bojo das mudanças, o século XX chegou e trouxe consigo um agigantamento dos meios de comunicação. Telefone, televisão, som, videocassete, cinema, TV a cabo, CDs, DVDs, celulares e, principalmente, o computador difundiram-se no mercado e diminuíram ainda mais a distância entre *elite* e *plebe*. Vê-se que, com isso, novos gêneros também surgiram, com o intuito de atender às práticas de linguagem ambientadas nesses artefatos tecnológicos. As misturas passaram a ser muito mais salientes, a ponto de não mais se saber o que pertence à *plebe* e o que pertence às *elites*. As possibilidades de comunicação aumentaram bastante, transitando por esses dois polos da sociedade sem o menor preconceito. As mídias, antes separadas, passaram a coexistir num único aparelho. Essas hibridizações causaram um grande impacto na cultura humana do século XX, modificando as formas de interagir, de se comunicar, de viver. É lícito afirmar que, a partir daí, as novas tecnologias foram só um meio para propiciar profundas transformações culturais.

Na segunda metade da década de 90, as práticas de linguagem sofreram um grande impacto: a popularização da Internet. Em 1995, o Brasil passou a fazer parte de um seleto grupo de países que já possuíam a rede mundial de computadores. Com ela, novas formas de se comunicar surgiram, alinhando muitas enunciações plurissemióticas num único espaço. Isso trouxe uma grande e incalculável produção de textos híbridos na Web.

Em função dos avanços das interfaces gráficas, esse espaço de múltiplas práticas de linguagem, além de permitir a escrita dos internautas, postagens de vídeos e construção do conhecimento de forma colaborativa, permite misturas de variadas ordens. A Internet admite, por exemplo, o encontro de vários domínios discursivos, como o jornalístico, o publicitário, o pedagógico, para citarmos apenas estes⁶; a co-ocorrência de diferentes semioses que se mesclam entre escrita, som e imagem nos diversos gêneros digitais; e a mistura de muitos padrões genéricos, que é proporcionada em função da teia de propósitos

⁶ Daí o fato de chamarmos a *Web* de um grande ambiente, pois comporta as mais variadas esferas da comunicação em si, de forma que estas coexistam harmoniosamente. Cf. Araújo (2008; 2009).

comunicativos, permitindo que o sentido seja construído pelo internauta somente quando este for capaz de reconhecer todas as misturas num mesmo plano, viável apenas pela hipertextualidade (LOBO-SOUSA, 2009), algo impensável fora da Internet.

Se entendermos, então, a Web como esse grande universo híbrido que congrega as mais variadas formas e é construída colaborativamente por usuários do mundo todo, diríamos que ela é um ponto de interseção intercultural, já que é um elemento comum em todos os países do globo, e o que caracteriza a interseção são as misturas. É impossível afirmar, então, que as mesclas não aconteçam lá. Tudo isso denota, acompanhando o raciocínio de Canclini (2008), que algumas estruturas ou práticas discretas que existiam separadamente em diferentes sociedades e se combinam para construir uma nova prática ou uma nova estrutura ganhou um elemento ímpar para solidificar essas misturas – a Web 2.0⁷. Este ponto de interseção propicia uma diversidade de mesclas na linguagem espelhadas pelos gêneros digitais.

Os gêneros emergentes da mídia eletrônica, como os chama Marcuschi (2005b), aguçam, a cada dia, a curiosidade de muitos pesquisadores no Brasil e no mundo⁸, o que permite afirmar que as novas tecnologias estão, também, trazendo consigo novos gêneros, novos mecanismos de interação social e, conseqüentemente, novas formas de usar a linguagem.

Crystal (2001) acredita que a internet é muito mais uma revolução nos modos sociais de interagir linguisticamente do que uma revolução tecnológica. Isso é válido, se levarmos em consideração a enxurrada de pesquisas que a Internet trouxe, como podemos ver na nota 8, além de muitas outras que voltaram-se exclusivamente para aspectos linguísticos. O mais curioso é verificar que a grande maioria das pesquisas são do século XXI, o que significa dizer que tudo ainda é muito novo, não tem sequer uma década. Daí a preocupação de

⁷ O conceito de Web 2.0, básico em nosso trabalho, será melhor trabalhado no capítulo 3.

⁸ Há trabalhos como o de Crowston e Williams (1997), Sheperd e Watters (1998), Araújo (2003, 2004, 2005, 2006), Askehave e Nielsen (2004), Miller (2009), Marcuschi (2005b), Paiva (2005), Komesu (2003, 2005a, 2005b), Xavier e Santos (2005), Huckin (2007), Bezerra (2007), Lima (2008), Silva (2008), Araújo e Dieb (2009), Araújo (2009), entre outros, que tratam de gêneros digitais, exclusivamente.

Marcuschi (2005b) em pedir que se tenha muito cuidado com as pesquisas que envolvem o ambiente digital, pois o objeto está imerso num universo bastante volátil, então dali a pouco tempo tudo pode estar mudado. O que parece acontecer é que se acredita que todas as novidades trazidas pela Internet no que diz respeito ao impacto sociocultural que ela produz já estão claras, mas, na verdade, ainda se está tentando compreender o que está acontecendo. O próprio Marcuschi (2008) afirma que, diante das novas tecnologias, teremos de rever muitas das noções já consagradas na literatura especializada. Hoje estamos trabalhando com conceitos já estabilizados para tentar explicar fenômenos muito novos, e isso pode ocasionar dúvidas acerca de certos posicionamentos, pois muitos autores desenvolveram determinadas teorias sem conhecer as potencialidades da Internet.

É bom lembrar que os textos de Crystal (2001) e de Marcuschi (2008) foram escritos antes da chegada da Web 2.0⁹, entendida como uma evolução da interface da Internet, uma nova plataforma que permite adequar-se a uma maior largura da banda, propiciando o funcionamento de mecanismos antes impossíveis na Web 1.0, além de trazer todo um espírito colaborativo, que permite que o internauta passe a construir a Internet e a colaborar com ela. Logo as práticas de linguagem, que já sofreram certa revolução com a chegada da Web, ficaram ainda mais sofisticadas.

Em 2004, com a chegada da Web 2.0, surgiu um novo fenômeno de popularidade virtual: os sites de relacionamento. Como agora os usuários deixaram de ter uma posição passiva diante da rede, os relacionamentos virtuais, limitados anteriormente a salas de bate-papo, vieram a ser muito mais amplos e a construir laços muito mais firmes, pois, em sites dessa natureza, pode-se contatar qualquer pessoa em qualquer parte do mundo com os mais variados interesses, desde simplesmente conversas casuais até complexas relações profissionais e amorosas. Não são, então, somente pessoas com características e interesses afins que se misturam e se relacionam, mas culturas propriamente ditas bastante diversas que passam a conviver em comunidades virtuais, construídas nos sites de relacionamento e,

⁸ A obra de Marcuschi foi publicada em 2008, mas é, na verdade, uma coletânea de textos escritos pelo autor no período de 1999 a 2005, quando lecionava na UFPE. Há, inclusive, textos antes já proferidos em palestras e cursos que o linguista ministrava à época. Logo Marcuschi pouco conheceu a Web 2.0, implantada em 2004.

a partir dali, podem estender a relação para fora da internet. Canclini (2008), em 1989, muito antes da Internet, já alertava para a desterritorialização das culturas, asseverando que todas elas são híbridas. Com os sites de relacionamento, essa afirmação ganha muito mais notoriedade.

Muitos são os sites dessa natureza, mas, no Brasil, um se sobressaiu: o Orkut, que congrega uma teia de comunidades virtuais, passou a fazer parte do cotidiano dos internautas. Em menos de cinco anos, milhões de usuários no Brasil e no mundo passaram a interagir todo dia, por meio dos mais variados gêneros discursivos, como o fórum de discussão, o *profile*, os depoimentos, o chat e o *scrap*, este constituído pelo nosso objeto de estudo: as mesclas de gêneros.

Nosso interesse pelo *scrap* se justifica porque ele é constituído por diversos padrões genéricos¹⁰, muitas vezes amalgamados entre si, como também permite a mescla de diversas semioses, ocasionando um novo modo de enunciar, o digital (XAVIER, 2002), traço característico da hipertextualidade que lhe é intrínseca (LOBO-SOUSA, 2009). Ocorre que, diante da grande mistura de semioses e esferas comunicativas proporcionadas pelo ambiente digital e com o avanço da *Web 2.0*, o *scrap* evoluiu muito, de forma que ele se constitui agora não só de mensagens de cunho epistolar, como no início do Orkut, mas, sim, de um verdadeiro amálgama entre gêneros das mais variadas esferas da comunicação humana, já que, todo dia, milhares de *orkuteiros* trocam mensagens, postam fotos, slides e vídeos, discutem, batem papo, fazem anúncios etc., enfim, agem socialmente pelo *scrap*.

Veja-se daí o quão volátil é o *scrap* do Orkut, sempre sujeito às inovações propiciadas pela *Web 2.0*. Se ajustarmos a lupa para essa volatilidade dos gêneros, iremos nos deparar com o instigante fenômeno das misturas genéricas, o qual vem sendo categorizado de várias formas por diferentes autores, como **intertextualidade tipológica** (FIX, 2006), **gêneros híbridos** (RAJAGOPALAN, 2001), **mescla de gêneros** (MARCUSCHI, 2002), **hibridismo**

¹⁰ Chamamos “padrão genérico” ou “padrão de genericidade” os traços estilísticos, composicionais e contedísticos prototípicos de um determinado gênero discursivo. Voltaremos a essa discussão mais adiante no capítulo 4.

(PAGANO, 2001; GOMES, 2003; 2005), **intertextualidade intergenérica** (KOCH, 2004), entre outros.

Na Web, esse fenômeno salta aos olhos. Neste ambiente, a afirmação de Pagano (2001), que diz respeito ao fato de os gêneros serem passíveis de hibridização, torna-se muito mais saliente. Arriscamo-nos a dizer que os gêneros digitais já têm uma natureza híbrida. No caso do *scrap*, mais propriamente, encontramos misturas das mais diferentes naturezas. Ao que parece, algumas misturas fogem ao que está sendo chamado pela literatura de intergenericidade. Há mesclas que estão além do que tal conceito aborda. Até agora, parece que se tem associado a este conceito a estrutura composicional (quando um gênero adota a forma de outro), e, na presente dissertação, aventamos a possibilidade de trabalharmos com a hipótese segundo a qual os níveis de mesclas já superaram esse aspecto. Talvez, então, haja a necessidade de repensar este conceito a partir das mesclas que encontramos no *scrap* do Orkut.

Apesar de ainda serem relativamente novas, as práticas de linguagem ambientadas no *scrapbook*¹¹ nos interessam na medida em que percebemos características tão complexas de formação de gêneros que isso nos instiga a sistematizar um exercício de análise que considere as relações intergenéricas que lá se materializam.

Com base nessas características, nos questionamos: como podem ser analisadas as relações intergenéricas que constituem o *scrap* do Orkut? Esta pergunta, então, nos leva ao objetivo geral da pesquisa, que é descrever o fenômeno de mesclas genéricas que constituem o *scrap* do Orkut. Para isso, precisamos atingir antes outros dois objetivos específicos:

- mapear os padrões genéricos que participam desse evento comunicativo, pois, com essa triagem, poderemos enxergar as marcas dos mais variados gêneros que ali se mesclam na constituição do *scrap* do Orkut.

¹¹ A página de recados do Orkut, que será analisada com minúcia no capítulo 3.

- descrever a relação entre a hibridização semiótica propiciada pela hipertextualidade e o fenômeno das mesclas de gêneros constitutivas do *scrap* do Orkut, pois acreditamos que essas duas características são fulcrais nas mesclas que constituem o *scrap*.

3. Decisões metodológicas

Para atingir os objetivos de nossa pesquisa, desenvolvemos uma pesquisa exploratória, pois temos o intuito de categorizar tipos de mesclas de gêneros, e inscrevemo-nos em uma perspectiva de pesquisa qualitativo-interpretativa, pois privilegiamos a descrição detalhada dos dados em detrimento de procedimentos quantitativos de análise. Entre os autores que trabalham com este paradigma, estão Bogdan e Biklen (1994, p. 47) que trazem cinco procedimentos típicos da pesquisa qualitativa:

- A fonte direta de dados é o ambiente natural, sendo o investigador o instrumento principal. Há preocupação com o contexto, por isso o investigador frequenta o local onde o estudo será realizado;
- A investigação é descritiva, portanto os dados gerados durante a pesquisa “são em forma de palavras ou imagens e não de números”. O investigador qualitativo procura respeitar a forma como os dados foram registrados;
- Os investigadores interessam-se mais pelo processo do que pelo produto, ou seja, há preocupação maior com a forma como “as expectativas se traduzem nas atividades, procedimentos e interações diários”;
- Os investigadores analisam os dados de forma indutiva, portanto, ao invés de recolherem dados objetivando comprovar hipóteses, esses dados vão sendo interpretados à medida que são construídos e agrupados;
- O significado é muito importante nesse tipo de abordagem em que os investigadores “preocupam-se com aquilo que se designa por perspectivas participantes”.

Para esta pesquisa, adequamos nossas escolhas metodológicas aos procedimentos propostos pelos autores:

- 1) Nossa fonte direta de dados será o Orkut, o qual foi investigado por nós pelo período de abril de 2006 a setembro de 2009, espaço de tempo suficiente para levantarmos dados que mostrassem a evolução do ambiente de onde recolhemos os dados, principalmente no que diz respeito às evoluções por que passou a interface do Orkut em virtude das melhorias da Web;
- 2) Nossa investigação é descritiva, ou seja, o intuito do trabalho foi descrever e explicar como acontecem as mesclas de gêneros constitutivas do *scrap* do Orkut, pesquisa feita com base na análise empírica de dados de forma que a construção dos enunciados feita pelos usuários do Orkut foi respeitada e está devidamente catalogada.
- 3) O interesse desta pesquisa é analisar o processo das mesclas de gêneros, de onde elas vêm, por que e como acontecem, buscando justificativas para explicar como a Internet, meio tão volátil, possibilita construções genéricas tão híbridas, a ponto de termos de repensar conceitos já estabilizados na literatura. O produto – as mesclas – é um fato: elas existem e não serão entendidas se o processo não for explicado.
- 4) Os dados da pesquisa foram interpretados à medida que foram construídos – como veremos abaixo, só nos interessaram *scraps* que apresentavam em sua constituição traços de pelo menos dois gêneros – e agrupados em categorias suscitadas pelos próprios dados, como veremos no capítulo 4.
- 5) Embora a tônica do estudo não seja uma pesquisa participante, o fato de haver, no corpus, *scraps* publicados em nossa página no Orkut, e nós fazermos uso deles para a pesquisa nos ajudou na construção e interpretação dos dados.

Em suma, entendemos que nossa pesquisa é de natureza qualitativa porque buscamos reunir argumentos que fundamentem nossa hipótese de que o fenômeno da intergenericidade, tal como definido pela Linguística Textual, não dá conta de diferentes tipos de mesclas de gêneros que constituem o *scrap* do Orkut.

Para a construção dos dados, selecionamos um corpus composto de 142 *scrap*s agrupados sob um critério: apresentarem traços de mais de um gênero discursivo em sua composição, além dos do *scrap*¹², gêneros estes reconhecidos por estudiosos da área. Não temos aqui o intuito de defender a genericidade do telefonema (PAGANO, 2001; MARCUSCHI, 2002) ou do e-mail (PAIVA, 2005), por exemplo, enunciados cujo estatuto genérico não é acordado unanimemente pela comunidade científica. Assumimos, pois, o posicionamento dos pesquisadores que defendem a genericidade de um enunciado específico e, com base nisso, desenvolvemos nossa análise sobre mesclas genéricas.

O corpus foi constituído da seguinte forma: este pesquisador, com uma conta pessoal no site de relacionamentos Orkut, acessava o *scrapbook* de outros usuários do Orkut de forma aleatória. Alguns deles faziam parte de nossa rede de amigos, o que, como veremos, pode influenciar em determinadas construções e mesclas de gêneros. Sempre interessou somente a busca por *scrap*s híbridos, que trouxessem traços de mais de dois gêneros em sua constituição. Encontrando um potencial enunciado para o corpus, apertávamos a tecla “*Print Screen*”, de forma que a tela onde ele se encontrava fosse capturada, e a colávamos no *Paint*, programa de imagens do Windows. Feito isto, a foto e o nome dos interlocutores eram substituídos por imagens de *emoticons* selecionadas na Internet, de forma que a identidade do usuário fosse resguardada¹³, e, com o exemplo pronto, a figura era transformada na extensão JPEG¹⁴, para, posteriormente, ser analisada.

A análise desenvolveu-se em dois momentos: primeiramente, com base na categoria de transmutação criadora interna (ZAVAM, 2009)¹⁵, mapeamos os exemplares do corpus que

¹² Se levarmos em conta que o *scrap* é um gênero em emergência, constituído por mesclas, chegamos à conclusão de que ele se inclui em todos os exemplos analisados no corpus. Entretanto, entendemos que o que garante a sua estabilidade é o propósito comunicativo geral, que é um traço reconhecido cognitivamente por seus enunciadorees. Com base nisso, fizemos a escolha de analisarmos as mesclas nas quais é possível que se visualizem na tela traços de dois gêneros.

¹³ Na verdade, este posicionamento foi tomado simplesmente pelo fato de tais dados serem irrelevantes para a pesquisa, mas sabemos que, por se tratar de um ambiente público e pelo fato de o Orkut ter a ferramenta que bloqueia o acesso de outros usuários ao *scrapbook*, não há necessidade de cobrir informações pessoais. Entendemos que quem se cadastra num site de relacionamentos está passível de ser visto por todo e qualquer usuário.

¹⁴ JPEG é sigla de *Joint Photographic Experts Group* e é um formato de arquivo de computador usado para a compressão de imagens fotográficas.

¹⁵ Sobre isso, falaremos no capítulo 4.

mais frequentemente se materializavam no *scrapbook*, gêneros já provenientes de outros ambientes. Esse mapeamento foi feito da seguinte forma: nos 142 *scraps* que compunham nosso corpus, fizemos a contagem dos exemplares que traziam traços de mais de um gênero em sua composição. Os anúncios, por exemplo, foram os que mais se apresentaram na análise, junto a cartas-corrente digitais e mensagens de felicitação, que também foram catalogadas em grande número. Esse procedimento nos ajudou a compreender com que gêneros estamos lidando com mais frequência e como surgem as mesclas de gêneros que constituem o *scrap*, fazendo com que atingíssemos o primeiro objetivo específico.

Depois, no segundo momento, foi feita uma análise de elementos hipertextuais que fazem parte do Orkut, por meio da qual expusemos de forma descritiva as funcionalidades dos atributos do Orkut, como *chat*, álbum de fotos, *podcasts*, além das mesclas de som + imagem + escrita, para explicar como isso chegou ao *scrap* e como características dessa natureza potencializaram o fenômeno da convergência de mídias, o que, como veremos na análise, é um fator que contribui para as mesclas de gêneros constitutivas do *scrap*. Nesta parte da pesquisa, exemplares de nossa amostra que continham linguagens digitalizadas, como vídeos, imagens animadas, som etc., subsidiaram nossa argumentação, com o fim de atingirmos o segundo objetivo específico.

Com os dados obtidos como resposta do primeiro e segundo objetivos específicos, voltamo-nos para o objetivo geral, que é descrever as mesclas de gêneros que constituem o *scrap* do Orkut. A análise preliminar sugeriu uma divisão do corpus em três categorias, cada qual com 20 exemplares, o que constitui a amostra desta pesquisa, e, com base nela, chegamos a categorias distintas de mesclas de gêneros.

Sabemos que estamos lidando com conceitos movediços na literatura, como intergenericidade, transmutação, hipertextualidade e convergência de mídias, e que não conseguiremos (re)defini-los neste trabalho, entretanto, por se tratar de uma pesquisa científica, procuraremos delimitar a nossa concepção desses conceitos, para que não haja flutuações terminológicas. Seja como for, pela leitura que temos feito até agora, da poética de Dostoiévski para tela do computador conectado à Internet, outras características têm

sido evidenciadas graças a esse ambiente, pois nele se atualizam gêneros emergentes cuja constituição se deixa flagrar justamente pelas misturas de padrões genéricos diversos.

4. Distribuição retórica das informações na dissertação

A dissertação está organizada em quatro capítulos, além das considerações iniciais: no capítulo 2, “Das culturas híbridas aos gêneros híbridos”, fazemos uma discussão, amparados em Santaella (2008), Buzato (2007), Canclini (2008) e Geertz (1983), de como as culturas são desterritorializadas e híbridas e como isso se materializa nas práticas de linguagem, os gêneros. No mesmo capítulo, discutimos alguns conceitos clássicos de gênero (BAKHTIN, 1997; MILLER, 2009a; SWALES, 1990; MARCUSCHI, 2005; 2008), buscando nesses teóricos características que nos levem a entender os gêneros digitais, pois, ao que tudo indica, há certa dificuldade em conceituá-los. Muitas vezes, temos de mesclar teorias de gênero distintas, já estabilizadas na literatura, para tentar explicar a complexidade dessas formações genéricas na hipertextualidade.

No capítulo 3, “Adentrando as misturas da Era Digital”, discutimos a evolução tecnológica pela qual a humanidade passou desde a década de 1950 até hoje, construindo o que se entende por convergência de mídias com base em dados de nossa pesquisa. Depois, buscamos analisar como a hipertextualidade e a Web 2.0 contribuíram para mudanças profundas nas práticas de linguagem e, inclusive, mobilizaram algumas alterações culturais. Diante disso, discutimos nosso universo de pesquisa, o Orkut, de onde vêm os dados e, por fim, analisamos o *scrap*, que comporta o nosso objeto de estudos, as mesclas de gêneros.

No capítulo 4, chegamos ao cerne de nosso trabalho: “As mesclas de gêneros constitutivas do *scrap*”, onde colocamos em prática a fundamentação teórica desenvolvida nos três primeiros capítulos para a análise do corpus. Buscamos, neste capítulo, explicar como as categorias de mesclas emergiram dos dados.

Por fim, destacamos nas Considerações Finais as conclusões a que chegamos e traçamos sugestões de continuidade para a pesquisa sobre gêneros digitais, a qual, diríamos, apenas se inicia no universo dos estudos linguísticos.

- Capítulo 2 -

Das culturas híbridas aos gêneros híbridos

As hibridações [...] nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.
(CANCLINI, 2008, p. 348).

Depois dos pensamentos de Bakhtin (1997) sobre os gêneros, os estudos sobre eles voltaram-se também para o entendimento das culturas onde determinados gêneros se materializam. Então, não basta que se analise única e exclusivamente a materialidade linguística do gênero: todo o entorno enunciativo deve ser levado em consideração, pelo menos para a Teoria de Análise de Gêneros. Nela, a cultura também passa a ser foco, ao invés de periferia.

Talvez uma das grandes limitações ao se caracterizar um gênero seja o fato de não se levar em conta características da sociedade onde ele se realiza. É fato que determinadas culturas se comunicam de forma distintas, e isso não é uma mera coincidência. Com a globalização, é comum que elementos culturais (inclusive a língua) sejam intercambiados, o que leva à hibridação cultural, que, para Canclini (2008), é base do conceito de cultura: todas são híbridas por natureza. O pesquisador mexicano argumenta em favor da desterritorialização cultural que acontece nos países da América Latina: as tradições culturais se mesclam à modernidade, e isso se reflete em todo o comportamento social, gerando culturas bem diversificadas e misturadas. No nosso entender, isso também se reflete em variadas práticas de linguagem, principalmente nos gêneros.

Como as bases epistemológicas que orientam este trabalho nos permitem entender a língua como interação, cuja realização se permite flagrar por meio de enunciados concretos que se realizam em uma determinada sociedade, pensamos ser necessário o estudo do que

se está chamando de cultura nesta pesquisa, a fim de compreender como as hibridizações culturais se refletem nos gêneros discursivos, levando a hibridizações nos padrões genéricos e, com a Web, se complexificam nos gêneros digitais.

Para dar conta desse propósito, o presente capítulo se organiza em seis subtópicos: em 2.1, discutiremos sobre o conceito de cultura que adotaremos neste trabalho e das hibridizações culturais, que acabarão se materializando em gêneros. A partir daí, faremos uma problematização sobre os conceitos clássicos de gênero, começando por Bakhtin (2.2), Miller (2.3), Swales (2.4) e Marcuschi (2.5), voltando a argumentação para a complexidade que há em se trabalhar com conceitos bastante cristalizados na literatura, mas que nem sempre dão conta do que há de novo, como os gêneros digitais (2.6).

2.1 Das culturas híbridas às práticas de linguagem

O conceito de cultura tem sido estudado nas mais variadas ciências sociais, como a Sociologia (ORTIZ, 2002), a Antropologia (GEERTZ, 1989; CANCLINI, 2008), a Semiótica (SANTAELLA, 2008) e a Linguística (BUZATO, 2007), por exemplo. Pela complexidade do tema, não se chega a um consenso do que seja cultura. Geertz (1989) assume que o termo mais confunde do que esclarece. Daí o título de sua obra ser “A interpretação das culturas”, na qual ele faz uma crítica ao uso demasiado do termo por pessoas que não tem um estudo mais aprofundado do assunto.

Santaella (2008, p. 34) afirma que existem, atualmente, duas concepções mais recorrentes sobre o conceito de cultura: o sentido lato, que traça todos os aspectos característicos de uma determinada forma de vida, e o sentido estrito, “cujo objetivo é interpretar e transmitir às gerações futuras o sistema de valores em função dos quais os participantes em uma forma de vida encontram significado e propósito”. Então,

[...] em ambos os sentidos, a cultura pode ser pensada como um agente causal que afeta o processo evolutivo através de meios exclusivamente humanos, na medida em que permite a avaliação autoconsciente das possibilidades humanas à luz de um sistema de valores que reflete as ideias prevaletentes sobre o que a vida humana deveria ter. (SANTAELLA, 2008, p. 34).

Neste trabalho, como não temos o intuito de trabalhar exaustivamente o conceito de cultura, entendemos que a proposta de Santaella para o termo em questão se enquadra aos nossos propósitos, já que as práticas de linguagem perpassam por um processo evolutivo no decorrer do tempo, conforme as sociedades se complexificam, e a cultura é exatamente o agente causador dessa mudança.

Este ponto de vista vai ao encontro do que Buzato (2007, p. 25) entende como cultura:

[...] Cultura é meramente um reflexo das relações de produção, e da visão liberal-pluralista, que a toma como conjunto de crenças, comportamentos e valores estáveis. Entendo cultura como um sistema heterogêneo e conflituoso de processos que permitem a formação e a transformação contínua das identidades e das maneiras de viver [...] penso em cultura como algo em constante transformação [...]

Não é à toa que o linguista atribui à “constante transformação” uma das características de qualquer cultura. Há diversas motivações para isso a partir do momento em que as sociedades se complexificam. Santaella (2008) argumenta que uma delas foi a explosão dos meios de produção industriais – jornal, fotografia, cinema etc. – na transição do século XIX para o XX. Até então, existiam dois tipos de cultura no ocidente: a erudita, das elites, e a popular, dos dominados. Segundo a autora, com o desenvolvimento dessas tecnologias, essa polaridade foi diminuindo, chegando ao ponto de não se conseguir enxergar os limites dessas fronteiras culturais.

Para os antropólogos, isso é absolutamente comum, devido ao fato de o intercâmbio intercultural ser simplesmente impossível de não existir. Canclini (2008) entende esse fenômeno como um processo de *hibridação*¹⁶: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas”. (CANCLINI, 2008, p. XIX). Mesmo essas “práticas discretas”, ou partes separadas, são entendidas, pelo antropólogo mexicano, como resultados de hibridações no decorrer do tempo. Por isso, para ele, na cultura tudo é mistura.

¹⁶ No decorrer deste trabalho, os termos hibridação (CANCLINI, 2008) e hibridização (GEERTZ, 1983; BUZATO, 2007; FRIEDMAN, 2002) serão utilizados de forma intercambiável.

O conceito de hibridação trabalhado por Canclini é voltado para o estudo das complexas formações culturais da América Latina, as quais congregam, num mesmo tempo, as tradições culturais coexistindo com a modernidade. Mas tal conceito não é unificado. Friedman (2002), por exemplo, ao estudar o conceito de hibridização cultural, aponta que ela pode ser estudada sob três perspectivas diferentes:

o primeiro modelo pressupõe a fusão de elementos díspares para constituir a criação de formas biológicas ou culturais inteiramente novas. O segundo modelo postula a interação permanente de diferentes formas, cada uma das quais permanece reconhecidamente distinta, por mais que possa ser mudado no seu contexto sincretista. O terceiro modelo desafia a própria noção de diferença sobre a qual os dois primeiros modos são baseados, postulando formas híbridas daquilo que sempre já está misturado. (FRIEDMAN, 2002, p.3)¹⁷

Em linhas gerais, a primeira forma pressupõe o entrelaçamento de dois elementos distintos que resultará num terceiro; a segunda forma é concebida por um processo de mescla que propicia o diálogo entre duas formas distintas que operam juntas, interpenetrando-se, mas são reconhecidas de forma homogênea; e a terceira pressupõe que não existe o puro, o original: as formas já são híbridas por natureza.

Não entendemos serem formas excludentes, mas, sim, serem diferentes modelos de misturas e, muitas vezes, poderem ser superpostas. A própria autora corrobora com esse posicionamento e dá como exemplo o jazz, que serve para explicar os três tipos de modelos de hibridização: no modelo de fusão, o jazz é resultado da mistura de músicas da África Ocidental e de músicas anglo-europeias; no modelo de interação de formas, o jazz une elementos de músicas da África Ocidental e de músicas anglo-europeias que seriam identificados por qualquer “ouvido” mais treinado; e, como exemplo do “sempre híbrido”, o jazz mistura músicas que são, elas mesmas, produto de uma mescla musical contínua que ocorre já entre a África, os EUA, a Europa e a Grã-Bretanha, ao lado de influências de outros países.

¹⁷ Nossa tradução de “The first model assumes the fusion of disparate elements to constitute the creation of entirely new biological or cultural forms. The second model posits the ongoing interplay of different forms, each of which remains recognizably distinct, however much it might be changed in its syncretist context. The third model challenges the very notion of difference upon which the first two modes are based, positing hybrid forms as the ongoing mixing of the always already mixed.”

Então, não cabe a nós identificar qual é a melhor visão sobre hibridização, mas, sim, buscar compreender como esse processo atua nas culturas como um todo e como isso se reflete nas crenças, nos comportamentos, nos valores e nas práticas de linguagem de uma determinada sociedade.

É fato que os processos de hibridização são inevitáveis, portanto inerentes às culturas. Talvez daí a proposta de Canclini (2008) em analisar as transformações por que passam as sociedades latinas a partir do momento em que a modernidade passou a desterritorializar as nações. Para ele, isso acontece por meio de duas características básicas: a primeira delas é o fato de os mercados simbólicos passaram a ser exportados, e a segunda são as migrações multidirecionais.

Acerca da primeira, o autor fala que, no Brasil, por exemplo, “o avanço da massificação e industrialização da cultura não implicou uma maior dependência da produção estrangeira [...] o Brasil se transforma em um agente muito ativo do mercado latino-americano de bens simbólicos exportando novelas” (CANCLINI, 2008, p. 311) –, ou seja, a partir do momento em que há produto nacional circulando em outros países, traços de nossa cultura são incorporados à cultura onde a novela está sendo transmitida, o que contribui para a formação de misturas culturais. Já quanto à segunda, ele entende que as migrações “não abrangem apenas escritores, artistas e políticos exilados, como ocorreu desde o século passado, mas populações de todos os estrados” (CANCLINI, 2008, p. 312), ou seja, há novos fluxos de circulação cultural ocorrendo todo dia em todas as partes do mundo.

Como exemplo para estes fenômenos, o autor cita o Brasil, que recebeu milhares de europeus e asiáticos no final do século XIX e início do século XX para trabalhar nos campos de café da região sudeste, e hoje abriga verdadeiras colônias europeias em seu território. Nos Estados Unidos, segundo Canclini (2008), existem mais de 250 estações de rádio e de televisão em castelhano, mais de 1500 publicações em espanhol e bastante interesse pela literatura e música latinas, o que leva o antropólogo, diante de indícios dessa natureza, a afirmar, com Renato Rosaldo, que “a noção de uma cultura autêntica como um universo

autônomo internamente coerente não é mais sustentável” (ROSALDO, 1989¹⁸ apud CANCLINI, 2008, p. 314).

A hibridação, então, como característica intrínseca às culturas, leva ao que se chama de multiculturalismo, que são práticas culturais divergentes que co-ocorrem, muitas vezes de forma harmoniosa, num mesmo espaço-tempo da vida social. As megalópoles são bons exemplos desses “centros em que a hibridação fomenta maiores conflitos e maior criatividade cultural.” (CANCLINI, 2008, p. XXX).

Buzato (2007, p.30) entende o multiculturalismo como uma “estratégia política que tenta minimizar os conflitos e desigualdades sociais relacionando-os a diferenças culturais, que, por sua vez, estão ligadas historicamente à distribuição desigual da riqueza e do poder político em todas as sociedades modernas”, ou seja, atribui à política a responsabilidade por estas misturas que acontecem nas sociedades modernas.

Canclini (2008, p. 330) é de comum acordo de que a política tem grande responsabilidade sobre as misturas.

Os bens ideológicos que são intercambiados, as posições a partir das quais são apropriados e defendidos, são cada vez mais parecidos em todos os países. Os antigos perfis nacionalistas, ou ao menos nacionais, das forças políticas foram se diluindo em alinhamentos gerados por desafios comuns (dívida externa, recessão, reestruturação industrial) e pelas ‘saídas’ propostas pelas grandes concorrentes internacionais: conservadorismo, social-democracia, social-comunismo.

Mas esse multiculturalismo é visto com bons olhos: “A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade [...] Podemos escolher viver em estado de guerra ou em estado de hibridação” (p. XXVII). Então, o fenômeno da hibridação, por passar a ser inerente às culturas, congrega elementos de culturas distintas numa única (o que pode ser chamado de multiculturalismo) e, a partir daí, as misturas passam a ser a essência de uma dada sociedade, que será caracterizada por ter uma “intercultural”, e não uma cultura única, pura, na qual velho (tradição – típico de nações subdesenvolvidas) e novo (modernidade – típica de nações desenvolvidas) coexistem.

¹⁸ ROSALDO, R. **Culture and truth**: the remaking of Social Analysis. Boston: Beacon Press, 1989, p. 217.

Essa natureza social híbrida se materializa de diferentes formas. Como já nos referimos anteriormente por meio de Friedman (2002), o jazz é um estilo musical eminentemente híbrido. Na verdade, os estilos musicais têm em sua essência a hibridação. Tem-se o *rock and roll*, popularizado na década de 1950, que evoluiu da mescla da música *country* americana e do *blues*; e, com sua popularização pelo mundo (veja-se a desterritorialização cultural aqui) e com a agregação de sons de outras culturas, surgiram o *New Wave*, o *Punk Rock*, o *Hard Rock* etc., todos eles estilos já sedimentados no universo musical.

O mesmo ocorre com o cinema: é interessante citar o estudo de Dell'Isola (2007), que analisa o filme *A Rainha*, lançado em 2007. A resenha do filme apresentada na revista *Época*¹⁹ atribui a ele a classificação de *docudrama*, uma mescla de documentário e drama. A autora também chama a atenção para nome do gênero cinematográfico dado pelo jornal *Folha de São Paulo*²⁰ ao mesmo filme: “telefilme”. Isso quer dizer as misturas já estão chegando a tal ponto no cinema que é necessária a criação de novas nomenclaturas, para tentar dar conta do que realmente acontece.

Canclini (2008), que responsabiliza a modernização pelas hibridações culturais, fala sobre monumentos espalhados pelas cidades, que recordam fatos importantes da história de uma determinada sociedade. Com o passar do tempo e com as complexificações por que passam as sociedades, eles vêm a interagir com o crescimento urbano, as propagandas políticas e publicitárias, os sinais de trânsito, os grafites, os movimentos sociais modernos, enfim, misturas que acabam recategorizando o seu sentido, pois a história acaba se diluindo. Além disso, é possível que esses mesmos monumentos não combinem com a modernização das cidades. Como se sabe, não há um planejamento urbanístico nas metrópoles, e a evolução do próprio espaço urbano leva a uma mescla, numa mesma rua, por exemplo, de estilos arquitetônicos de várias épocas. Então

as culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das grandes obras, ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma

¹⁹ Revista *Época*, 5 de fevereiro de 2007, p. 132.

²⁰ *Jornal Folha de São Paulo*, de 25 de fevereiro de 2007.

comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe) [...] (CANCLINI, 2008, p. 304).

Aos poucos, as fronteiras entre o culto e o popular se diluem, e as novas tecnologias contribuem para isso. É possível, segundo o autor mexicano, com novos aparelhos de reprodução, que cada um possa montar uma coletânea de músicas que combinam o culto e o popular, por exemplo. As fitas K7 proporcionaram a autonomia dos usuários, a partir do momento em que se permitiram as gravações independentes.

Depois, com a chegada das fotocopiadoras, os livros passaram a ser desencadernados e cederam lugar ao compêndio de coletâneas de textos que não necessariamente segue a lógica da produção intelectual, mas, sim, a dos usos: pode-se organizar uma apostila com textos de diferentes autores que digam respeito somente a um determinado assunto, por exemplo, ou que sigam os gostos do professor/aluno. Enfim, a prática das cópias já está sedimentada na cultura dos universitários brasileiros, prática esta que “induz vínculos mais fluidos entre os textos, entre os estudantes e o Saber.” (CANCLINI, 2008, p. 305).

O videocassete, na década de 1980, ao lado das fitas K7, também permitiu que as pessoas pudessem assistir a partidas de futebol misturadas com filmes, numa fita, ou documentários, séries americanas e novelas brasileiras em outra. Veja-se que a possibilidade de gravar, apagar e regravar pode rearticular oposições outrora tradicionais, como o nacional e o estrangeiro, o esporte e o trabalho, o humor e o suspense, a ficção e o real.

Resumindo, Canclini defende que a modernidade traz, com esses recursos tecnológicos, novas formas de enxergar o mundo, posição defendida por Santaella (2008) também.

Isso se explica pelo fato de que a cultura humana existe num *continuum*, ela é cumulativa, não no sentido linear, mas no sentido de interação incessante de tradição e mudança, persistência e transformação. Os meios de produção artesanais não desapareceram para ceder lugar aos meios de produção industriais. A pintura não desapareceu com o advento da fotografia. Não morreu o teatro, nem morreu o romance com o advento do cinema. (SANTAELLA, 2008, p. 57).

Com o advento de novas tecnologias, novos modos de representar o mundo surgiram, mas não extinguiram o que já havia antes. A chegada da fotografia e do cinema

(aquela tomando o lugar das pinturas; este deixando de ser um entretenimento para alçar o posto de sétima arte) foi dissolvendo as fronteiras até então bem demarcadas do que é arte e o que não é. Depois, com a difusão do rádio e da TV, “tudo na cultura foi virando mistura” (SANTAELLA, 2008, p. 56), pois a TV neutralizou todos os espaços geográficos e históricos e abocanhou todas as formas de gêneros e culturas, levando a um padrão que pudesse ser compreendido por todos.

O que houve foi um redirecionamento cultural, aliando o velho e o novo, de forma que pudessem coexistir harmoniosamente. Durante a década de 1980, com a globalização e o computador, adentrou-se uma cibercultura, esta de natureza essencialmente heterogênea. Agora as pessoas de diferentes partes do mundo – e de culturas completamente diferentes – interagem separadas apenas por uma tela de cristal líquido. Com a Internet, popularizada no final da década de 1990, as misturas chegam ao ápice: a Web hoje representa o ponto máximo de interseção cultural no planeta.

O filósofo francês Lévy (2000b) levanta ponderações importantes no que diz respeito às mudanças culturais que o espaço cibernético está propiciando. Primeiramente, a mudança se encontra na tela: “não é mais o leitor que vai se deslocar diante do texto, mas é o texto que, como um caleidoscópio, vai se dobrar e se deslocar diferentemente diante de cada leitor” (LÉVY, 2000b, p. 14). Isso significa que já está sendo construída uma mudança na forma de ler dos usuários, potencializada pela inovação da leitura na Web: com *links*, os caminhos são escolhidos pelo leitor, embora dados pelo produtor da página. Depois, o leitor passará a fazer parte da redação do texto. Ele não mais está impassível, frente a um texto impresso, no qual não pode fazer nada; agora, ele constrói os textos que circulam na Web²¹. O último ponto diz respeito à desterritorialização dos textos: “é como se todos os textos fizessem parte de um único texto, só que é o hipertexto, um autor coletivo e que está em transformação permanente” (LÉVY, 2000b, p. 15). Como veremos, não compartilhamos do mesmo conceito de hipertexto de Lévy, mas essa característica é entendida na medida em que, quando se publica algo na Internet, os seus traços identitários originais são perdidos e

²¹ Embora Lévy, ao escrever este trabalho, não tivesse ainda conhecido a Web 2.0, já dava indícios dessa participação ativa do produtor do texto na internet, traço que se solidificou com a Web 2.0, a partir de 2004. Essa informação ficará mais clara no capítulo 3, quando falarmos de hipertextualidade.

passa a haver uma identidade coletiva, em virtude de o texto lá colocado tornar-se de domínio público. Tudo circula na internet ao alcance de todos os que têm acesso a ela, o que, no futuro, pode levar à quebra da noção de página, como pertencente a um proprietário (o autor, talvez) e com a característica de se enxergarem fronteiras, limitações. Na internet, isso não existe.

Tantas formas de misturas culturais só poderiam gerar práticas de linguagem híbridas. Geertz (1983) classifica de “confusão estilística” e “desordem dos vários tipos de discurso” (p. 34) o fato de ele ter verificado que, nos últimos anos, houve uma grande mixagem de gêneros.

[...] Questionamentos filosóficos parecem críticas literárias [...], debates científicos se assemelham a textos selecionados das *belles lettres*, fantasias barrocas são apresentadas como sérias observações empíricas, estórias são compostas de equações e tabelas ou parecem testemunhos em juízo, documentários adotam o estilo de verdadeiras confissões [...]. O fenômeno generalizou-se tanto [...] que sugere que o que estamos observando não é apenas uma versão mais recente do mapa cultural [...] e, sim, uma mudança no próprio sistema de mapear. Algo está sucedendo com a maneira como achamos que pensamos. (GEERTZ, 1983, p. 35)

O antropólogo, embora tenha classificado como uma certa confusão estilística os usos de determinadas formas no lugar de outras, é sensível ao perceber que isso não acontece à toa: há uma reconfiguração do pensamento social decorrente das hibridações. As formas de categorizar agora estão sendo alteradas em virtude do que acontece de novo. Elas, então, não mais se enquadram nos cânones dos estudos sociais.

O fato de que as ciências sociais estão recorrendo às humanidades na busca de suas analogias explicativas é, ao mesmo tempo, evidência da desestabilização dos gêneros e de que agora chegou a vez da interpretação. O resultado mais visível deste processo é que os estudos sociais estão adotando um novo estilo de discurso. Os instrumentos do raciocínio estão se modificando. (GEERTZ, 1983, p. 38).

Isso quer dizer que essas novas formas híbridas exigem metodologias mais criativas, que deem conta do que está acontecendo. Mas é fato que é próprio da natureza humana (e da ciência) a taxionomia: muitas vezes, insistimos em categorizar e colocar em recipientes vedados e separados o que, nem sempre, é categorizável, mas esta é a forma que encontramos para melhor entender o mundo. A preocupação do antropólogo é chamar a atenção para a criação de novos métodos interpretativos de estudo, talvez os que possam

ajudar a compreender formas híbridas, nem sempre possíveis de pertencer a uma categoria específica.

Linguistas e outros estudiosos que eram cientes dos impactos da sociedade nas práticas de linguagem passaram a fazer estudos envolvendo características desta natureza. Bakhtin (1997) foi o primeiro a fazer ponderações acerca dos reflexos sociais na linguagem ao problematizar os gêneros do discurso.

2.2 A instabilidade dos gêneros trazida por Bakhtin

Os estudiosos que formaram o Círculo de Bakhtin não eram linguistas, mas estiveram entre os primeiros a fazerem severas críticas às concepções de linguagem que vigoravam no início do século XX. Até então, para os estudos linguísticos da época, a língua tinha como função expressar o pensamento do indivíduo, posição defendida por décadas. Com a evolução dos estudos sobre a língua, duas correntes se firmaram: o objetivismo abstrato, que enxergava a língua como um sistema, imutável e estável; e o subjetivismo idealista, que entendia a língua como um fato individual que não respondia às investidas sociais e ideológicas. Para Bakhtin (1997), ambas as posições eram limitadas: a língua deveria ser vista como uma atividade eminentemente social, histórica e interativa, e a atividade de comunicação entre dois enunciadorees era bastante complexa.

Até então, para a Linguística, existia um emissor, o ativo no processo comunicativo, e o receptor, o outro da comunicação que sempre tinha um papel passivo, como se não tivesse a oportunidade de ter uma resposta. Já na Filosofia da Linguagem, com Bakhtin, na verdade, esse “ouvinte que recebe e compreende a significação (linguística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc.” (BAKHTIN, 1997, p. 290), o que significa que a língua é puramente interativa: por mais que a resposta do outro não se materialize verbalmente, ele adotará alguma postura como resposta ao turno do enunciador. Os dois envolvidos na comunicação têm, ambos, responsabilidades iguais para que a comunicação seja efetivada. “Ela [a língua] é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige

para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte” (BAKHTIN, 2006²², p. 107). Então começam as críticas do pensador: “A língua vive e evolui historicamente na comunicação verbal completa, não no sistema linguístico abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes” (BAKHTIN, 2006, p. 119). Com essa citação, Bakhtin vai de encontro ao que defendia o objetivismo abstrato, que não entendia que a língua pudesse evoluir no tempo; e ao subjetivismo individualista, que entende o indivíduo como o cerne da linguagem.

O diálogo é a base da comunicação, para o pensador russo, a qual só se realiza por meio de enunciados concretos, sejam eles orais ou escritos. Enunciado concreto é entendido como a unidade real da comunicação humana, um evento único, irrepetível, proferido por um ou outro envolvido na interação, ou seja, só há comunicação por meio de enunciados. Resumindo, a interação verbal é a verdadeira substância da língua, a qual só se manifesta na comunicação discursiva concreta (realizada pelos enunciados).

Para diferenciar enunciado (unidade da comunicação) da oração (considerada como uma unidade da língua), Bakhtin (1997) atribuiu-lhe três características: *a alternância dos sujeitos falantes*, entendida como a responsável por delimitar as fronteiras do enunciado que, como unidade, tem início e fim. A distinção de um enunciado para outro só existe quando um sujeito dá lugar à atitude responsiva ativa do outro; *a expressividade*, que é inerente a todos os enunciados, já que não há enunciado neutro; e o *acabamento*, ou seja, “a noção da aptidão do enunciado para condicionar uma atitude responsiva ativa nos outros parceiros da comunicação” (BAKHTIN, 1997, p. 306). O acabamento se dá por meio de três fatores interligados: o tratamento exaustivo do objeto e do sentido, o intuito definido pelo autor e as formas típicas de acabamento: os gêneros.

Diante da diversidade de enunciados que são realizados nas mais diferentes práticas de interação humana, as quais geram enunciados mais simples ou mais complexos, dependendo da situação em que eles ocorrem, Bakhtin (1997) aponta que eles não podem ser separados da vida social e sugere o termo “gêneros do discurso” para explicar a

²² A edição que usamos neste trabalho é de 2006, mas a data de publicação original da Rússia é de 1929.

instabilidade dos enunciados. Gêneros, então, são *tipos relativamente estáveis de enunciados*. Com isso, Bakhtin (1997) liga diretamente os estudos do gênero às características socioculturais, ou seja, os gêneros serão tão heterogêneos quanto o é a sociedade onde estão inseridos.

Naturalmente Bakhtin tinha plena consciência das hibridizações culturais e o que isso acarretava nas práticas de linguagem. Daí o uso da expressão *relativamente estáveis* para se referir aos enunciados, exatamente esta expressão que norteará a análise das mesclas de gêneros, portanto, é o que mais nos interessa em Bakhtin. Como veremos, nem todos os gêneros digitais poderão ser organizados no mesmo tripé em que Bakhtin organiza o conceito de gênero, mas lhes é constitutiva a relativa estabilidade, afinal é ela que permitirá a identificação/reconhecimento de um gênero. Conforme veremos na análise, a relativa estabilidade do *scrap* se constitui pelas mesclas, já que, supomos, são elas que conferem a genericidade a esse evento comunicativo.

Da perspectiva enunciativa de Bakhtin, cada gênero caracteriza-se por três aspectos constitutivos – conteúdo temático, construção composicional e estilo – e pertence a uma dada esfera da atividade humana, ou às situações de interação existentes em um campo de atuação social. Temos, então, os elementos caracterizadores do gênero aí: a construção composicional, que diz respeito à forma de dado enunciado, até antes de Bakhtin a responsável pela definição do gênero; o conteúdo temático, que é ligado às escolhas dos temas mais prototípicos de determinados gêneros; e o estilo, já que os gêneros têm elementos linguísticos típicos adaptados à situação de uso, tendendo, então, a uma estilística própria. Além disso, cada gênero faz parte de uma esfera da comunicação, o que o complexifica e inibe a possibilidade de os gêneros serem engessados:

[...] a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a heterogeneidade dos gêneros do discurso [...] (BAKHTIN, 1997, p. 279)

É sempre necessário lembrar que os gêneros dependem da atividade humana, e esta, por ser dinâmica e mudar a partir da complexidade das esferas, leva sempre a uma

instabilidade dos gêneros, confirmando o ponto de vista que defendemos, qual seja, o de que as práticas de linguagem são reflexos do desenvolvimento das culturas. Dessa forma,

O que constitui um gênero é a sua ligação com uma situação social de interação, e não as suas propriedades formais. Por exemplo, embora se possam encontrar traços formais semelhantes entre os gêneros biografia científica e romance biográfico, eles são gêneros distintos, pois mesmo que os 'valores biográficos' sejam compartilhados pela ciência e pela arte, eles se encontram em esferas sociais diferentes, com funções discursivo-ideológicas distintas (finalidade histórico-científica e finalidade artística). (RODRIGUES, 2007, p. 164).

Independente de características formais, cada gênero está atrelado a uma situação interativa específica. Isso quer dizer que não são somente propriedades formais que definem o gênero, mas principalmente propriedades discursivas. Este entendimento por parte dos enunciadores de uma situação comunicativa facilita no que diz respeito às transformações pelas quais os gêneros passam, ao sabor das necessidades enunciativas dos sujeitos e das complexificações de sua esfera da atividade humana.

Os textos produzidos nas mais variadas esferas de práticas humanas podem ser classificados de acordo com o grau de complexidade das muitas instâncias geradoras de discursos das quais fazemos parte. Assim, os gêneros podem ser primários ou secundários. Segundo a perspectiva bakhtiniana, um gênero é primário se se constitui em circunstâncias de comunicação espontânea, simples, pertencente a uma esfera da comunicação pouco complexa – a réplica do diálogo cotidiano, o relato familiar, a carta etc.; em contrapartida, um gênero é secundário quando pertence a uma esfera de comunicação mais complexa, desenvolvendo-se a partir dos primários, pois os secundários os “absorvem” e os “transmutam”, resultando em construções genéricas mais sofisticadas, tais como o romance, o drama, o discurso científico etc.

Os gêneros secundários, por serem mais complexos, também são mais maleáveis, já que permitem a absorção de gêneros primários. Estes, então, ao passar a fazer parte dos secundários, perdem suas características originais e absorvem traços da esfera que os absorveu, configurando o que Bakhtin chama de transmutação.²³ No caso do romance, é um gênero que admite em sua composição gêneros diversos, tais como peças literárias, cartas,

²³ Este fenômeno será melhor estudado no capítulo 4.

poemas, novelas etc. Isso leva ao que o pensador russo chama de gêneros intercalados (BAKHTIN, 1988):

Os gêneros intercalados podem ser diretamente intencionais ou totalmente objetivos, ou seja, desprovidos inteiramente das intenções do autor. Eles não foram ditos, mas apenas mostrados como uma coisa pelo discurso; na maioria das vezes, porém, eles refrangem em diferentes graus as intenções do autor, e alguns dos seus elementos podem afastar-se, de diferentes maneiras, da última instância semântica da obra. (BAKHTIN, 1988, p. 125).

A interrelação entre gêneros primários e secundários pode levar, inclusive, a essa mistura que pode ser perceptível pelo leitor, que identificará outros padrões genéricos imersos no romance, inclusive cada qual com suas linguagens próprias, mas ele saberá que, ali, tais gêneros apenas fazem parte do enunciado maior, o romance. Então ele, “em seu todo é um enunciado” (BAKHTIN, 1997, p. 281) que tem um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo próprios, mas, além disso, caracteriza-se por ser plurilingüístico e extremamente volátil, possibilitando a absorção de gêneros diversos.

Com Marcuschi (2005a), que lembra que o pensador russo parece ter se interessado mais pelo “relativamente” do que pelo “estável” na definição de gênero, queremos mostrar que o conceito de gênero do discurso, na perspectiva bakhtiniana, embora tenha a característica de ser fluido por natureza (daí a relativa estabilidade), se organiza num tripé, qual seja: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional. Há, é verdade, uma outra característica inerente ao gênero, que é o *intuito discursivo* ou o *querer-dizer* do locutor, que, na perspectiva do pensador russo, “determina o todo do enunciado: sua amplitude, suas fronteiras” (BAKHTIN, 1997, p. 300). É ele quem determinará a escolha do gênero em que o enunciado será estruturado. Mas a grande contribuição de Bakhtin diz respeito ao seu posicionamento de enxergar a linguagem como social e interativa, e os gêneros como processos e produtos sociais pertencentes a determinadas esferas da atividade humana, extremamente maleáveis e dinâmicos, já que eles acompanham a complexificação das esferas a que pertencem. Esse posicionamento faz ruir a perspectiva aristotélica sobre gêneros, que os enxergava como um mecanismo de ornamentação da língua, pertencente somente à literatura e à retórica.

É fato que as reflexões bakhtinianas embasaram praticamente todos os modelos de análises de gênero que passaram a existir. Para aquele momento da história dos estudos científicos, tal posicionamento foi o divisor de águas nas pesquisas sobre a linguagem, e o conceito de gênero passou a ser aceito pela comunidade científica. As reflexões acerca das construções genéricas avançaram na medida em que os gêneros passaram a ser conhecidos como formações inerentes ao cotidiano de uma dada sociedade. Com a concepção sociorretórica de Carolyn Miller na década de 1980, os estudos de gênero caminharam por outras searas.

2.3 A ação social dos gêneros em Miller

Depois dos avanços propostos pelo Círculo de Bakhtin no princípio do século XX no que diz respeito à característica social dos gêneros, os estudos avançaram nessa direção, principalmente na escola norte-americana de gêneros, com Miller (2009a). Neste artigo, a pesquisadora argumenta que uma definição de gênero “precisa ser centrada não na sua substância ou na forma de discurso, mas na ação que é usada para sua realização” (MILLER, 2009a, p. 22)²⁴.

Para atender a essa proposta, a pesquisadora faz um levantamento sobre os estudos de gêneros da época e engendra críticas que apontam que, para se chegar a critérios que permitam delimitar uma fronteira entre os gêneros, deve-se levar em conta fatores muito mais pragmáticos do que formais. Então, ela fundamenta sua argumentação sobre modelos de autores da retórica, como em Fisher (1980²⁵ apud MILLER, 2009a, p. 26), que apresenta quatro níveis de constituição de gênero: a distinção de formas retóricas e outros tipos de discurso; a classificação de discursos dentro da retórica; as formas retóricas que são identificadas como gêneros; e categorias de estilo.

O problema apontado por Miller (2009a) é que tais categorias agem em níveis distintos. Além disso, nenhuma dessas noções leva em conta a ação retórica situada. Para

²⁴ O trabalho a que fazemos referência teve a primeira edição publicada em 1984.

²⁵ FISHER, W. R. Genre: concepts and application in rhetorical criticism. *Western Journal of Speech Communication*, 1980, p. 288-299.

ela, “os quatro motivos descrevem mais sobre a natureza humana do que sobre a prática retórica” (MILLER, 2009a, p. 26-27). Além dessas críticas, a autora resenha estudos de outros campos que se interessam na classificação de discurso, os quais tomam discurso por gênero. O problema é o mesmo: as classes não trazem à tona a ação retórica, o que, para ela, é fulcral na definição de gênero.

Em função de não encontrar parâmetros para a definição de gênero nas pesquisas anteriores, Miller propõe que ele seja organizado principalmente sob a ação retórica tipificada, funcionando como resposta a situações recorrentes e definidas socialmente. Essas situações a que ela se refere devem ser entendidas como eventos reais, objetivos, históricos e sociais dos seres humanos:

Situações são construtos sociais que são o resultado, não de “percepção”, mas de “definição”. Uma vez que a ação humana é baseada em (e guiada por) significado e não em causas materialistas, no centro da ação encontra-se um processo de interpretação. [...] Em outras palavras, nosso estoque de conhecimentos é útil apenas na medida em que pode ser relacionado a novas experiências: o novo é tornado familiar através do reconhecimento de similaridades relevantes; aquelas similaridades se constituem como um tipo. (MILLER, 2009a, p. 31)

Então, todas as situações experienciadas pelos seres humanos em qualquer ambiente de sua vida não são completamente diferentes do que já foi vivido. Logo, elas se tornam recorrentes, pois, a partir do momento em que se tornarem muito similares, o ser humano construirá um padrão de ação para ser utilizada em situações semelhantes. Logo, as ações passam a ser *tipificadas*. Em linhas gerais, teremos uma mesma ação retórica tipificada para situações semelhantes, embora diferentes. E é exatamente esse processo de tipificação, construído no âmbito da diversidade de ações situadas dos seres humanos, que gera a recorrência. Essas ações situadas tipificadas são entendidas como gêneros.

O posicionamento de Miller é válido, pois leva em conta muito mais aspectos pragmáticos do que formais. Na esteira da sociorretórica, gênero será entendido como uma ação que terá significado se forem levados em consideração a situação e o contexto em que tal situação se originou. Como as situações recorrentes e as ações são mais diversificadas numa sociedade maior e mais heterogênea, haverá tantos gêneros quantas forem as ações retóricas tipificadas. “O número de gêneros correntes em qualquer sociedade é

indeterminado e depende da complexidade e diversidade da sociedade” (MILLER, 2009a, p. 41). Além disso, o gênero só pode ser interpretável por meio de regras – é nesta característica que é reforçada a cultura para definição do gênero, já que, a depender da sociedade, as regras e tipificações variarão diante de diferentes situações comunicativas.

A proposta de Miller nos interessa, no caso do *scrap*, em virtude de gêneros distintos o constituírem. Então, vê-se que cada um deles tem seus propósitos comunicativos (doravante PC) específicos, ou seja, há uma multiplicidade de PCs e, por conseguinte, uma multiplicidade de ações retóricas recorrentes que são atreladas a esses PCs. Elas são como são em virtude dos propósitos que atendem. Elas tipificam. Dentro dos padrões de misturas de gêneros constitutivas do *scrap*, veremos, por exemplo, que as ações tipificam anúncios de banda, permitindo que assistamos ao show divulgado, ou ainda tipificam os cartões digitais, possibilitando que felicitemos alguém pelo aniversário.

Em resumo, aprender um gênero não é simplesmente dominar uma forma e um meio para atingir determinado propósito, mas, sim, aprendemos até onde podemos ir e como agir em determinadas situações. “Aprendemos a entender melhor as situações em que nos encontramos e as situações potenciais para o fracasso e o sucesso ao agir juntamente. Como uma ação significativa e recorrente, um gênero incorpora um aspecto de racionalidade cultural” (MILLER, 2009a, p. 44), ou seja, o gênero é, antes de tudo, um artefato cultural.

Para Miller (2009a), o conceito de gênero como um artefato sociocultural e como ação social nos é válido, pois amplia o trabalho de Bakhtin (1997) e não deve ser visto somente como uma entidade linguística de comunicação, mas como uma ação engendrada pelo usuário frente a uma situação retórica recorrente. Entretanto, seu conceito de gênero parece ser bastante abrangente, já que, em sua perspectiva, o gênero pode ser confundido com práticas sociais e eventos comunicativos, pois ambos os conceitos também se adaptam às características trazidas por Miller (2009a). Todos os gêneros são eventos comunicativos, mas não se pode atestar que a recíproca é verdadeira, e o conceito de Miller permite essa interpretação.

Naturalmente não temos o intuito de fazer severa crítica ao posicionamento da pesquisadora, até porque é a filosofia do raciocínio de gênero como ação social que contribuirá para a análise das mesclas de gêneros que constituem o *scrap*, afinal, defendemos que, embora ele seja eminentemente híbrido, uma ação social está aventada ali, qual seja, o de promover a interação entre interlocutores que não se encontram no mesmo espaço.

2.4 A comunidade discursiva e o propósito comunicativo em Swales

A obra de Swales é importante para o nosso trabalho pelo desenvolvimento dos conceitos de comunidade discursiva (a partir de agora CD) e propósito comunicativo. O conceito swalesiano de gênero, pensado em 1990 e retrabalhado em 1998 e 2004, sempre foi voltado para o discurso acadêmico com a proposta de ensino de língua inglesa, fator que nos distancia do estudo das mesclas de gêneros que analisamos nesta pesquisa, pois tal conceito não foi pensado para atender a todas as potencialidades enunciativas trazidas pela tecnologia.

Apesar do foco nos gêneros acadêmicos, conceitos fulcrais de sua proposta têm sido adaptados para gêneros de outras esferas discursivas²⁶, como demonstram as pesquisas de Bernardino (2000), que estudou a comunidade discursiva dos alcoólicos anônimos; Sousa (2005), que analisou anúncios; Araújo (2006), com os estudos dos *chats*, entre outros.

Salvo essas considerações, Swales (1990, p. 58)²⁷ entende os gêneros como

Uma classe de eventos comunicativos, cujos exemplares compartilham os mesmos propósitos comunicativos. Esses propósitos são reconhecidos pelos membros mais experientes da comunidade discursiva original e constituem a razão do gênero. [...] Além do propósito, os exemplares do gênero demonstram padrões semelhantes,

²⁶ Sobre a produtividade dos estudos de Swales no Brasil, remetemos o leitor para Biasi-Rodrigues, Araújo e Sousa (2009).

²⁷ Tradução nossa de "A genre comprises a class of communicative events, the members of which share some set of communicative purposes. These purposes are recognized by the expert members of the parent discourse community, and thereby constitute the rationale for the genre. [...] In addition to purpose, exemplars of a genre exhibit various patterns of similarity in terms of structure, style, content and intended audience. If all high probability expectations are realized, the exemplar will be viewed as prototypical by the parent discourse community." (SWALES, 1990, p. 58).

mas com variações em termos de estrutura, estilo, conteúdo e público-alvo. Se todas as expectativas referentes à caracterização de um gênero forem alcançadas, o exemplar será visto como protótipo para uma comunidade discursiva.

Entendemos que essa “classe” diz respeito ao conjunto de todas as realizações de um enunciado já produzidas e que serão produzidas sob o rótulo de um mesmo gênero. Como pondera o autor, é impossível que esse conjunto seja totalmente homogêneo. É natural que variações aconteçam, tanto na estrutura, quanto no estilo e/ou no conteúdo. Aliado a isso, para o autor, são os propósitos comunicativos de um determinado gênero que o organizam retoricamente e permitem a interação com uma dada comunidade discursiva.

Em linhas gerais, a limitação deste conceito para a aplicação ao nosso trabalho é o fato de o gênero ser reduzido a um esquema textual que se organiza em torno de *moves* (movimentos retóricos), entendidos como informações recorrentes dispostas na estrutura composicional do gênero. Como o nosso objeto de pesquisa são mesclas de padrões genéricos que acontecem num ambiente extremamente híbrido e volátil, que é a Internet, teríamos certa dificuldade em analisá-las apenas levando em conta a proposta de distribuição retórica de gênero.

Entretanto, a obra de Swales não se reduz a esta proposta de análise e, por isso, valemo-nos de seus conceitos de comunidade discursiva e de propósito comunicativo, desenvolvidos para explicar como o gênero é compreendido por uma dada CD e como o PC ainda é o elemento privilegiado na definição de gênero. No que diz respeito à comunidade discursiva, Swales (1990, p. 9)²⁸ afirma que

comunidades discursivas são redes sociorretóricas que se formam a fim de atuar em torno de um conjunto de objetivos comuns. Uma das características que os membros estabelecidos dessas comunidades possuem é a familiarização com gêneros particulares que são usados em causas comunicativas desse conjunto de objetivos. Em consequência, gêneros são propriedades das comunidades discursivas.

²⁸ Nossa tradução de: “Discourse communities are sociorhetorical networks that form in order to work towards sets of common goals. One of the characteristics that established member of these discourse communities possess is familiarity with the particular genres that are used in the communicative furtherance of those sets of goals. In consequence, genres are the properties of discourse communities.

Neste caso, as comunidades discursivas podem ser entendidas como um grupo heterogêneo, mas com objetivos comuns. Esse grupo tem regras e mecanismos próprios, inclusive comunicativos, para atingir seus objetivos. Esses mecanismos próprios de comunicação são os gêneros utilizados pelos membros da comunidade. Além disso, Swales deixa claro que as comunidades têm membros mais experientes, logo, têm um conhecimento maior sobre o discurso da comunidade, ou seja, “os gêneros atuam também nas relações de poder no grupo, na medida em que são controlados pelos membros mais experientes, que possuem o conhecimento mais elevado sobre sua constituição e os contextos de uso” (LIMA, 2008, p. 24).

Swales (1990), com esta primeira ideia de CD, sofreu críticas, principalmente no que diz respeito à característica de as CDs serem um constructo acabado, já formado, portanto, impossível de sofrer mudanças no decorrer do tempo. Em 1992, o autor redefine o conceito, dando-lhe um caráter mais complexo e perfeitamente maleável, a partir do momento em que “uma comunidade discursiva utiliza uma seleção crescente de gêneros no alcance de seu conjunto de objetivos e na prática de seus mecanismos participativos” (SWALES, 1992, p. 5), ou seja, há uma cultura dentro dessas CDs que definem gêneros, mas o repertório de gêneros nunca estará pronto em uma comunidade discursiva, porque elas crescem, mudam; há novos membros que ingressam constantemente e há outros que saem; os objetivos da CD, então, estão em constante evolução, o que caracteriza uma relativa estabilidade da CD. Por isso os gêneros também mudam neste percurso. Eles deixam de ser propriedade de uma CD específica e passam a migrar para outras também. Esta noção será importante para compreendermos, mais à frente, uma de nossas hipóteses sobre o *scrap*: como os usuários do Orkut reconhecem o *scrap* como gênero a partir de certas características peculiares a ele. Não podemos dizer que será possível, daqui a pouco tempo, recuperá-lo e, a partir daí, caracterizá-lo como gênero, em virtude da volatilidade hipertextual, mas, pelo menos por ora, isso ainda parece ser perceptível²⁹.

²⁹ Que fique claro que, em 1998, Swales faz novo estudo das comunidades discursivas em sua obra *Other Floors, Other Voices*, tratando, inclusive, da dicotomia Comunidade Global/ Comunidade de Lugar, mas, por não ser intuito deste trabalho descrever extensamente a ideia de Swales sobre as CDs, limitamo-nos às ideias

Veja-se, então, que o tripé comunidade discursiva – gênero – propósito comunicativo está intimamente associado na análise de gêneros de perspectiva sociorretórica americana. Uma das críticas que Lima (2008) faz a Swales é exatamente a pequena interrelação que o autor faz entre esses três elementos. Em 1990, ele coloca o propósito comunicativo como um dos elementos que são reconhecidos pelos membros mais experientes de uma CD e como o critério privilegiado na definição do gênero – a sua razão de ser.

Simplificando, o PC, em sua primeira concepção, é o maior critério definidor do gênero, capaz de determinar não só a forma, mas também as escolhas relativas ao conteúdo e ao estilo. É bom lembrar sempre que Bakhtin (1997), embora não tenha desenvolvido, já construiu as primeiras ideias sobre o que estamos chamando de propósito comunicativo ao estudar o enunciado.

Em qualquer enunciado, desde a réplica cotidiana monolexêmica até as grandes obras complexas científicas ou literárias, captamos, compreendemos, sentimos o *intuito discursivo* ou o *querer-dizer* do locutor que determina o todo do enunciado: sua amplitude, suas fronteiras [...] Tal intuito vai determinar também, claro, a escolha da forma do gênero em que o enunciado será estruturado. [...] O querer dizer do locutor se realiza acima de tudo na escolha de um gênero do discurso. (BAKHTIN, 1997, p. 300-301).

Swales (1990) ou Askehave e Swales (2001) não fazem qualquer remissão a Bakhtin no que diz respeito ao propósito comunicativo, mas entendemos que o pensador russo levava em consideração que o *querer dizer* parecia ser o responsável pela escolha do gênero, ou seja, é como se estivesse numa categoria “acima” do gênero, viesse previamente, pois é o intuito discursivo que rege a escolha do gênero. Em Swales (1990), o PC é uma característica do gênero, embora seja o critério privilegiado na definição de um padrão genérico e também seja o responsável pela organização estrutural e contedística.

A importância de estudarmos o propósito comunicativo neste trabalho é que entendemos ser ele um dos elementos responsáveis pela definição do gênero, ainda mais quando nosso objeto de estudo são mesclas de padrões genéricos. Visando à propensão de os gêneros se misturarem, Bhatia (1997) retoma o conceito ao tratar da questão da colônia

principais. Para leituras sobre Comunidades Discursivas, remeto o leitor a Lima (2008), Gaede-Sakata (2009), Catunda (2009) e Araújo (2009).

de gêneros, argumentando que o jogo de propósitos comunicativos identificados e entendidos pelos membros de uma determinada CD caracteriza e determina um gênero. Para o autor indiano, qualquer alteração no propósito é suficiente para a mudança do gênero, de forma que, em se alterando profundamente o PC, há o surgimento de um gênero completamente novo; ou, num caso mais simples de mudança do PC, pode haver uma variação do gênero, o que Bhatia chama de *subgênero*³⁰.

Askehave e Swales (2001, p. 206) revisam o conceito de PC e discordam de Bhatia, afirmando que “o que primeiro aparece ao analista do gênero não é o propósito, mas o formato e o conteúdo”, portanto dificilmente o PC pode ser o critério básico para o reconhecimento de um gênero. Além disso, ainda devem ser levadas em consideração as intenções do usuário, que podem não estar de acordo com o PC do gênero; o contexto e os propósitos comunicativos secundários.

Como alternativa para a explicação do PC, os autores sugerem duas formas de identificação do gênero: uma é o procedimento direcionado pelo texto para a análise genérica, no qual devem ser avaliados, em conjunto, estrutura + estilo + conteúdo + “propósito” e, num passo posterior, o PC deve ser reavaliado como um fator na revisão do *status* de gênero, podendo redefini-lo (o que eles chamam de *repropósito*), como demonstrado no quadro abaixo:

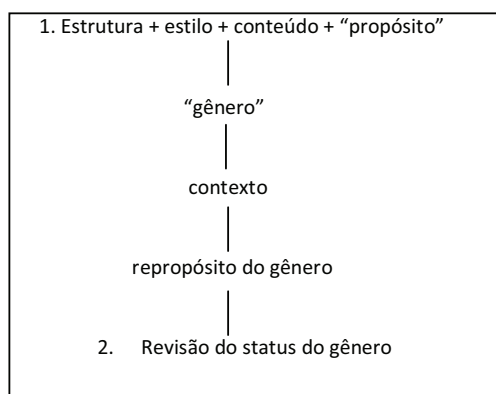


Figura 1 – Procedimento direcionado pelo texto

Fonte: Askahave e Swales (2001, p. 207).

³⁰ Tal conceito foi bastante criticado por alguns linguistas. Evitamos tratar a questão por fugir aos propósitos do trabalho. Para um aprofundamento, conferir Araújo (2006) e Bezerra (2006).

Neste procedimento, “propósito”, no passo 1, e “gênero”, no passo 2 estão entre aspas porque, segundo os autores, não estão ainda provisoriamente na condição de gênero e propósito. O *status* genérico só pode ser dado após uma avaliação do contexto em que se insere determinado gênero; após a revisão do propósito – repropósito – e somente aí se assegura a genericidade de um determinado evento comunicativo.

O outro procedimento sugerido pelos autores, mostrado logo abaixo, é dirigido pelo contexto para a análise do gênero, no qual, nas palavras dos autores, “a atribuição de um PC a um complexo de gêneros é o último estágio no processo” (p. 208).

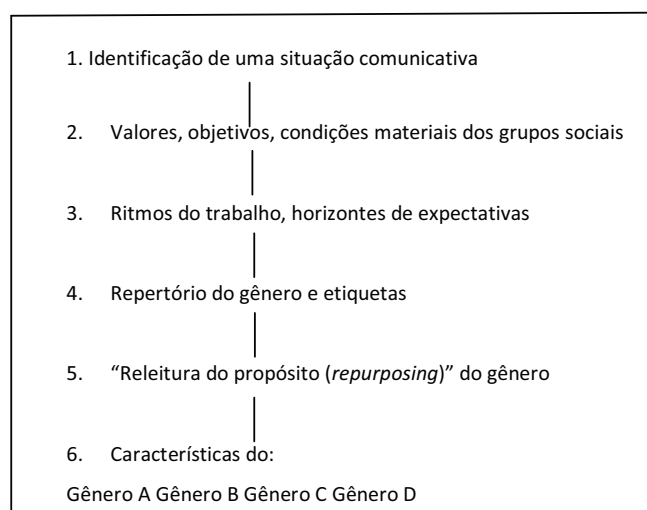


Figura 2 – Um procedimento dirigido pelo contexto

Fonte: Askahave e Swales (2001, p.208)

Vê-se que, ainda neste procedimento, o PC tem o critério privilegiado na definição de um gênero, mas, para que um enunciado tenha tal *status*, precisa-se, ainda, fazer um levantamento mais amplo, que diz respeito à identificação de uma situação comunicativa, (ou o contexto), valores, objetivos e condições de uma dada comunidade discursiva, a qual deve ter o seu próprio ritmo de trabalho e deve se utilizar de um repertório próprio de gêneros. Acredita-se que o levantamento dos dados acima de uma determinada comunidade discursiva possa facilitar a identificação do propósito comunicativo de um gênero e, aí sim, atribuir o *status* de gênero a ele.

Askehave e Swales (2001, p. 211), então, finalizam o artigo propondo que:

o propósito (mais exatamente os conjuntos de propósitos) retenha o status de critério “privilegiado”, mas em um sentido diferente daquele proposto por Swales [1990]. Ele não é privilegiado pela centralidade, proeminência ou clareza evidente, nem, de fato, pelas crenças reportadas pelos usuários do gênero, mas por sua posição, como recompensa ou retribuição dos investigadores, enquanto eles se aproximam, de forma mais completa, do ciclo hermenêutico.

Note-se, então, que o propósito comunicativo não se encontra mais no início da análise, mas somente no fim, após amplo levantamento e análise de fatores outros que podem convergir para um propósito específico. Isso quer dizer que, embora ainda se mantenha como um elemento necessário à identificação de um gênero, ele não é o único. Entendemos que muitos fatores do contexto enunciativo em que o gênero se encontra, como o conhecimento partilhado dos interlocutores acerca do gênero e de sua história, o suporte/mídia do gênero, o grau de intimidade entre os coenunciadores, a competência metagenérica dos usuários e a cultura devem ser levados em consideração, principalmente para uma análise complexa de gêneros da mídia digital. As duas últimas características aqui elencadas para um estudo do gênero são levadas muito em conta para nos ligar ao que Marcuschi chama de constructo sociocognitivo.

2.5 O gênero como um constructo sociocognitivo em Marcuschi

O trabalho de Marcuschi já é tributário de pesquisas sobre gêneros que levam em conta padrões funcionais, e não formais, para a sua definição. O autor afirma, baseado em Miller (2009a), que os gêneros são vistos como entidades sociocomunicativas, e isso, geralmente, não leva em conta padrões formais: “[...] quando dominamos um gênero textual não dominamos uma forma linguística e sim uma forma de realizar linguisticamente objetivos específicos em situações sociais particulares” (MARCUSCHI, 2000, p. 5). Logo, quão variadas forem as situações sociais específicas, variados serão os gêneros utilizados para atingir um determinado propósito. Por isso o linguista argumenta em favor da alta maleabilidade, dinamicidade e plasticidade dos gêneros (MARCUSCHI, 2000; 2002; 2005a), traços estes também existentes pelo fato de serem elementos que propiciam o estudo do funcionamento da língua e das atividades sociais e culturais.

Na esteira de Miller (2009a; 2009b), Marcuschi, ao considerar os gêneros como artefatos socioculturais, argumenta que eles são, antes de tudo, “formas culturais e cognitivas de ação social corporificadas de modo particular na linguagem” (MARCUSCHI, 2005a, p. 16). São culturais, pois eles não têm idêntica circulação situacional em todas as culturas. A escolha de um determinado gênero que tenha o intuito de atingir um determinado propósito numa dada situação comunicativa pode ser inapropriada se realizada numa outra cultura. “Não podemos supor que em todas as culturas se escreva uma carta do mesmo modo nem que se dê um telefonema da mesma maneira” (MARCUSCHI, 2008, p. 172); são cognitivos, pois são identificados pelos integrantes de uma determinada comunidade que partilham da mesma língua/cultura, ou seja, é como se os usuários tivessem modelos cognitivos que permitissem o reconhecimento de um determinado gênero em uma dada situação comunicativa. Embora Marcuschi não tenha desenvolvido a fundo o entendimento dos gêneros como constructos sociocognitivos, o linguista faz apontamentos acerca dos trabalhos que precederam essa ideia. Os estudos de Van Dijk (1978) sobre as superestruturas textuais fazem referência a essas características cognitivas e abstratas, que se materializam de diferentes formas³¹.

Mais tarde, Van Dijk (1994) propõe o estudo dos modelos cognitivos de contexto, que são padrões cognitivos que gerenciam os eventos de comunicação.

Modelos de contexto são usados para gerenciar os eventos de comunicação. Eles representam as intenções, propósitos, objetivos, perspectivas, expectativas, opiniões e outras crenças dos participantes no discurso sobre o outro, sobre a interação em curso ou sobre o texto escrito ou lido, ou sobre outras propriedades do contexto, como tempo, lugar, circunstâncias, limitações, adereços e qualquer outro fator situacional que pode ser relevante para o desempenho apropriado do discurso. Isto é, os modelos de contexto têm múltiplas funções comunicativas.³² (VAN DIJK, 1994, p. 198)

³¹ Swales (1990) fez mais tarde algo semelhante com a sugestão do modelo CARS (*create-a-research-space*), a partir do momento em que os movimentos retóricos atualizam as “representações” que as pessoas fazem dos gêneros que usam. Atualmente, Swales (2009, p. 41), ao revisitar esse modelo, diz que ele “tem sido comparativamente bem sucedido, em termos tanto descritivos quanto pedagógicos, por ser relativamente simples, funcional [...]”

³² Nossa tradução de: “Context models are used to manage communicative events. They represent the intentions, purposes, goals, perspectives, expectations, opinions and other beliefs of speech participants about each other, about the ongoing interaction or currently written or read text, or about other properties of the context, such as time, place, circumstances, constraints, props and any other situational factor that may be

Nessa concepção, esses modelos sociocognitivamente construídos acabam sendo entendidos como uma apropriação de todo e qualquer conhecimento sobre os mais variados contextos comunicativos, permitindo que os interlocutores saibam se portar de forma adequada mesmo frente a uma situação comunicativa nova, nunca antes vivenciada. São padrões cognitivos que modelam isso. Koch (2004) estende esse conhecimento aos gêneros também – por isso a linguista os entende como “arcabouços cognitivo-discursivos ou enquadres enunciativos determinados pelas necessidades temáticas das diversas práticas sociais [...]” (KOCH, 2004, p. 163) – os quais são, antes de tudo, constructos sociocognitivos. Primeiro, eles são reconhecidos cognitivamente para, depois, serem reconhecidos material/visualmente. Koch (2004) deu a esse fenômeno o nome de competência metagenérica, a qual possibilita que possamos interagir de forma conveniente com determinados gêneros, por mais desconhecidos que sejam, e permite a produção e a compreensão dos gêneros discursivos. Por meio dessa competência, conseguimos, num enunciado em que se misturam dois gêneros, por exemplo, distinguir traços dos dois e denominá-lo a partir de seus aspectos funcionais, deixando as estruturas formais em segundo plano.

É natural que sejam encontradas características formais nos gêneros também, mas, segundo Marcuschi (2000), elas são exigências de categorias cognitivas e culturais. O autor, baseado em Antos (1987)³³, aponta para conhecimentos específicos que membros de uma determinada comunidade têm para compreender/gerar gêneros:

[...] temos dois conhecimentos específicos de modelo textual que por sua vez originam tipos e gêneros: por um lado (a), trata-se de um conhecimento fundado em características textuais (por exemplo, aspectos léxicos, sintáticos, prosódicos etc.) e, por outro lado (b), conhecimento de modelos funcionais (que dizem respeito à função para a qual se destina o texto e considerando aspectos discursivos e sócio-culturais; rotinas em sentido estrito). A utilidade desta distinção está no fato de considerar o aspecto cognitivo como uma contraparte do lingüístico e de admitir que a **função** também tem força modelizadora. (MARCUSCHI, 2000, p. 20).

relevant for the appropriate accomplishment of the discourse. That is, context models have multiple communicative functions”.

³³ ANTOS, G. 1987. **Textmusterwissen**. Beschreibungsprobleme am Beispiel von Grussworten. In: Engelkamp/Lorenz/Sandig. 1987, p. 157-189.

O conhecimento fundado em características textuais diz respeito à formação de tipos textuais; o baseado em modelos funcionais são os gêneros, que levam em conta aspectos discursivos e socioculturais. O autor privilegia o aspecto cognitivo, pois é ele que pode levar à formação de características textuais: “Isto quer dizer que os gêneros, muitas vezes, são construídos como *modelos cognitivos gerais* que se situam contextualmente e vão exigindo características formais específicas” (MARCUSCHI, 2000, p. 20 grifos nossos), ou seja, a dimensão cognitiva, na perspectiva da recepção, se antepõe a dimensão formal do gênero. Existe, então, uma representação conceitual que é identificada intuitivamente pelos membros de uma comunidade. Diante dessa representação, há o reconhecimento de um dado gênero materializado onde quer que seja.

Marcuschi também teve influência de Bhatia (1993) para entender o gênero como um constructo sociocognitivo. Uma das críticas do linguista indiano a Swales é exatamente o fato de os fatores psicológicos dos gêneros não serem levados em consideração: para Bhatia, fatores psicológicos também contribuem para aspectos táticos para a construção do gênero, o que caracteriza o seu processo dinâmico. Além disso, para o autor, o propósito comunicativo é reflexo na interpretação cognitiva estrutural do gênero:

O propósito comunicativo é inevitavelmente refletido na estruturação cognitiva interpretativa do gênero, que, de certa forma, representa as regularidades típicas de organização nele. Essas regularidades devem ser vistas como de natureza cognitiva, porque elas refletem as estratégias que os membros de um discurso particular ou de uma comunidade profissional tipicamente usam em uma construção e entendem que aquele gênero alcança determinados propósitos comunicativos. Essa estruturação cognitiva reflete conhecimento social acumulado e convencionalizado disponível para um discurso particular ou uma comunidade profissional. (BHATIA, 1993, p. 21)³⁴.

Em linhas gerais, a proposta de Bhatia para o estudo dos gêneros é tributária da de Swales, entretanto, o pesquisador americano não leva em conta aspectos cognitivos característicos dos gêneros, o que, para Bhatia é fulcral: o que há de estável num gênero

³⁴ Nossa tradução de: “The communicative purpose is inevitably reflected in the interpretative cognitive structuring of the genre, which, in a way, represents the typical regularities of organization in it. These regularities must be seen as cognitive in nature because they reflect the strategies that members of a particular discourse or professional community typically use in the construction and understanding of that genre to achieve specific communicative purposes. This cognitive structuring reflects accumulated and conventionalized social knowledge available to a particular discourse of professional community.

está muito mais ligado à cognição do que à materialidade ou a elementos linguísticos. Os propósitos comunicativos, assim como em Swales, ainda são elementos privilegiados na definição do gênero, mas eles são só reflexos da estruturação cognitiva que os membros de uma determinada comunidade que compartilha determinados gêneros têm esquematizados em sua mente. Logo, antes da produção de um gênero, os indivíduos movem esses esquemas que recuperam conhecimento social, informações sobre o contexto de uso, levantamento de hipóteses acerca do seu interlocutor etc., para, a partir daí, materializar esses dados em gêneros que permitirão alcançar os propósitos daquela interação específica. Nesta perspectiva, a relação propósito comunicativo – cognição está intimamente relacionada.

Paltridge (2009), baseado numa perspectiva da descrição linguística, também é tributário da ideia de trazer as características cognitivas para o estudo dos gêneros:

A conclusão a que chegamos, então, é que a busca das divisões estruturais do texto deveria ser uma busca por fronteiras cognitivas em termos de convenção, adequação e conteúdo, e não uma busca por fronteiras linguisticamente definidas. Ou seja, os motivos para as subdivisões em um gênero textual são mais não-linguísticas do que linguísticas. (PALTRIDGE, 2009, p. 72)

Nota-se no posicionamento do linguista que categorias linguísticas não devem ser excluídas, até porque, como já afirmara Marcuschi (2000), os gêneros também são fenômenos linguísticos, mas categorias outras também devem ser analisadas ao se estudar um gênero. Na verdade, esses outros elementos é que definem o gênero muito mais do que traços linguísticos, ou seja, “Isso não implica que tudo que diz respeito ao uso da linguagem tem a ver com fenômenos textuais observáveis” (PALTRIDGE, 2009, p. 75).

2.6 Costurando os fios...

Com base nessa curta resenha de autores que privilegiam mais aspectos funcionais em detrimento de aspectos formais no entendimento de um gênero, verificamos que, desses variados pontos de vista, as concepções de gênero atravessaram o tempo, trazendo avanços significativos para as suas devidas épocas: Bakhtin (1997) trouxe os estudos dos gêneros para outras searas além da retórica, atribuiu-lhes um caráter social e organizou um conceito formado com base no tripé estrutura composicional, conteúdo temático e estilo,

além de mostrar a sua relativa estabilidade. É principalmente este último traço que o aproxima de Miller, Swales e Marcuschi, embora cada um deles saliente um determinado aspecto do gênero para sua definição. Por isso, não podemos nos prender única e exclusivamente a Bakhtin, embora ele pareça ter sido base para as mais variadas linhas de pesquisa sobre gêneros da década de 50 para cá, pois seus estudos foram válidos para aquele momento histórico. Ele não conheceu os gêneros digitais, por exemplo. Talvez em sua época características um tanto quanto formais, como a estrutura composicional, fosse bastante notável em todos os gêneros, traço que não podemos atestar hoje, com o avanço tecnológico.

Miller (2009a; 2009b), por um lado, aproxima-se de Bakhtin no que diz respeito a entender o gênero como artefato sociocultural, caracterizando-o como uma ação social tipificada, ou seja, o gênero é reconhecido a partir do momento em que há uma recorrência de situações. Logo, um caráter bastante histórico entrou nesta proposta, já na década de 1980, mas, por outro lado, relegou a segundo plano características linguísticas e comunicativas. Isso a distanciou de Bakhtin no que concerne aos três elementos básicos de gênero para o pensador russo, pois, como são preteridos frente à ação social, tal conceito ficou amplo para conceber os gêneros, de forma que um ritual mais padronizado em virtude da recorrência de situações que o engendram e com uma ação social que o subjaz poderia ser um gênero, como a atividade de fazer compras no supermercado³⁵. Não obstante isso, o conceito de ação social proposto por Miller aproxima-se do que Swales chama de propósito comunicativo e, por esta razão, tal aproximação nos será importante na análise por meio da qual verificamos como as múltiplas ações sociais que se realizam no *scrap* são atreladas aos propósitos comunicativos múltiplos, em virtude da mescla de gêneros.

Swales (1990) faz um importante trabalho para a Linguística e para a Análise de Gêneros, mas volta-se somente para os gêneros acadêmicos. Esta limitação é a principal motivação de não utilizarmos o seu conceito neste trabalho, pois muitos dos elementos de

³⁵ É natural que não desconsideramos a possibilidade de a ação social de fazer compras no supermercado mobiliza um grupo de gêneros que são necessários para a construção dessa ação. Então, o gênero lista de compras, o diálogo com o caixa do supermercado, as instruções para usar um determinado produto etc. fazem parte da ação de fazer compras. A amplitude de ação social engloba gêneros; ela mesma não é um gênero.

análise de gêneros do autor americano não podem ser aplicados diretamente, sem sanções, aos gêneros digitais. Entretanto, os conceitos de comunidade discursiva e de propósito comunicativo são básicos para a compreensão das mesclas de gêneros que constituem o *scrap*, pois, com o primeiro, compreenderemos como uma comunidade discursiva global (a dos orkuteiros)³⁶ interpreta e reconhece os *scraps*, por mais instáveis que possam parecer na tela do computador; com o segundo, veremos que, na mescla, cada gênero tem um PC específico que deve ser atrelado a uma ação social tipificada, mas todos trabalham em função de um PC geral, que é uma das características, segundo nossa hipótese, que levaram à estabilidade do *scrap*, que se dá num plano, antes de tudo, cognitivo, para, depois, materializar-se instavelmente. Este caráter cognitivo do gênero é que nos leva a Marcuschi e a toda uma linha de raciocínio que começou no Círculo de Bakhtin, com Medvedev (1928, *apud* FARACO, 2003).

Marcuschi, baseado em linguistas estrangeiros, atribui um caráter psicológico (BHATIA, 1993) ao gênero, o que, no nosso entender, é uma característica até então preterida na análise de gêneros. Levar em conta o aspecto cognitivo significa considerar todo o entorno discursivo do gênero, como conhecimento partilhado dos interlocutores (aqui entra a história do gênero – recorrência de situações ao ponto de se chegar a um padrão), propósitos comunicativos (dos interlocutores; da comunidade discursiva onde estão inseridos), situação comunicativa e, claro, os modelos mentais que permitem o reconhecimento de um gênero – competência metagenérica (VAN DIJK, 1994; KOCH, 2004).

Vemos que Marcuschi (2008) consegue estabelecer ligações entre todos os autores resenhados até agora, já que ele entende os gêneros como entidades dinâmicas, históricas, sociais (BAKHTIN, 1997; MILLER, 2009a; 2009b), situadas, comunicativas, cognitivas (BHATIA, 1993; PALTRIDGE, 2009), orientadas para fins específicos, ligadas a determinadas comunidades discursivas (SWALES, 1990, 1992), recorrentes e estabilizadas em formatos

³⁶ Swales (1998) também aponta, além da comunidade global, a LOCAL: seria um grupo menor, pertencente a uma comunidade global, que compartilha características muito comuns, como objetivos, gêneros, léxico etc. Não temos o intuito de fazer um estudo sobre elas, mas podemos supor serem as comunidades construídas no Orkut locais e pertencerem a uma comunidade maior (global), que é a daqueles que se utilizam do Orkut. Para maiores detalhes sobre esses dois conceitos, remeto o leitor para Lima (2008).

mais ou menos claros. Isso significa que uma única teoria não dá conta de todas as nuances envolvidas numa análise exaustiva de gênero.

Nota-se que a grande maioria dos autores (exceto Marcuschi) discutidos até agora desenvolveram suas pesquisas muito antes da Internet. Com o avanço das novas tecnologias, conceitos clássicos de gênero foram postos à prova com o surgimento dos gêneros digitais. A volatilidade, maleabilidade e natureza efêmera dos gêneros emergentes (MARCUSCHI, 2004) parecem ter chamado atenção para outros fatores até então pouco estudados. Em virtude do avanço da Web, novas formas de se comunicar foram surgindo, o que demandava outros conhecimentos e outras estratégias cognitivas, a partir do momento em que, no ambiente digital, semioses distintas co-ocorriam harmoniosamente. A partir daí, as misturas das mais variadas naturezas passaram a ser muito comuns, e essa característica também atingiu os gêneros da mídia eletrônica. Eles passaram a ser muito mais propensos à hibridização do que gêneros da mídia impressa, obviamente uma característica do meio digital, volátil por natureza. Em virtude disso, estudar o gênero primeiramente por sua característica cognitiva parece ser o caminho mais produtivo para entender o que está acontecendo com as formas de comunicação na Web.

Ao que parece, os internautas têm modelos mentais de gêneros da mídia impressa e os estão adaptando para acompanhar o desenfreado avanço da mídia eletrônica, característica que leva a uma grande instabilidade dos gêneros naquele ambiente. Não estamos afirmando que os gêneros digitais são completamente instáveis, mas, sim, que a relativa estabilidade se encontra, em muitas ocasiões, na cognição, e não necessariamente na materialidade linguística, até porque esta é extremamente volátil.

É relevante notar, inclusive, que o Círculo de Bakhtin, muito antes de Marcuschi, portanto, também trouxe, embora não profundamente, a ideia de que os gêneros desenvolvem funções sociocognitivas. Medvedev (1928³⁷ apud FARACO, 2003), ao criticar a noção de gênero na perspectiva formalista, a qual reduz à forma o reconhecimento do gênero, desenvolve uma linha argumentativa em função da relativa estabilidade dos

³⁷ MEDVEDEV, P. **The formal method in literary scholarship**: a critical introduction to sociological poetics. Trans. by Albert J. Wehrle. Cambridge: Harvard University Press, [1928] 1985.

gêneros, publicada em 1953 por Bakhtin, mas já discutida ainda na década de 1920 pelo Círculo.

Pela sua estabilidade, eles são elementos organizadores das atividades e, por isso, orientam nossa participação em determinada esfera de atividade (eles balizam nosso entendimento das ações dos outros, assim como são referência para nossas próprias ações). Ao gerarem novas expectativas de como serão as ações, eles nos orientam diante do novo no interior dessas mesmas ações: auxiliam-nos a tornar o novo familiar pelo reconhecimento de similaridades e, ao mesmo tempo, por não terem fronteiras rígidas e precisas, permitem que adaptemos sua forma às novas circunstâncias. (FARACO, 2003, p. 115).

Medvedev, então, por entender que os gêneros também são formas de representação da realidade, enxerga que eles são plásticos e maleáveis, pois variam de acordo com as exigências a novas situações comunicativas. Então, como cada situação comunicativa não poderá suscitar um novo gênero, estes se transformam, gerando um outro ou modificando-se a partir de gêneros já existentes. Daí o fato de o interlocutor “tornar novo o familiar”, pois, como o gênero também é sócio-histórico, os interactantes da comunicação já têm em sua mente gêneros internalizados que podem ser recuperados a depender do contexto comunicativo. “Pode-se dizer que a consciência humana dispõe de uma série de gêneros internalizados para ver e conceitualizar a realidade” (MEDVEDEV, 1928 apud FARACO, 2003, p. 116).

Em nossa dissertação, o caminho percorrido para a construção do entendimento de gênero como um constructo sociocognitivo partiu das ideias de Bakhtin (1953), passou por Marcuschi (2000) e voltou para Medvedev (1928), fechando um ciclo que se inicia e termina com o Círculo de Bakhtin. Embora os pensadores russos não tenham sequer imaginado a existência da Internet, toda a base e os seus pressupostos para o entendimento do funcionamento das sociedades e dos gêneros foi-nos trazida desde a década de 1920 e reflete exatamente o que pensamos ser um dos caminhos para compreender os gêneros digitais.

Como entendemos que os gêneros também são artefatos socioculturais, é provável que se chegue ao ponto de eles receberem elementos que não lhes são próprios em determinada época, e isso configurará uma mescla que poderá ser, aos poucos, naturalizada

e configurar-se posteriormente como cânone. Muitas vezes, isso acontece de modo não planejado e atinge, naturalmente, a produção e a evolução dos gêneros textuais.

Entendemos, então, que os gêneros são abstratos por natureza, por serem uma categoria, antes de tudo, cognitiva, e a concretude se dá na forma como ele se materializa, geralmente por meio de textos. Esse elemento cognitivo, que traz os traços históricos e culturais do gênero e permite a compreensão da situação comunicativa em que o gênero está se realizando, reflete seus o(s) propósito(s) comunicativo(s) – do(s) interlocutor(es); da comunidade em que está inserido – numa materialidade linguística que, na maioria das vezes, é instável, mas permite o reconhecimento por membros de uma determinada comunidade discursiva e de uma determinada cultura.

Nosso intuito não é fechar, em hipótese nenhuma, o conceito de gênero, até porque isso é utópico, mas discuti-lo de forma que ele possa ser repensado e defender que é impossível, por uma única teoria, dar conta de todos os elementos que devem ser analisados no estudo de um dado gênero, principalmente aqueles da mídia digital, os quais são muito propensos a hibridizações e, por isso, colocam os conceitos clássicos de gênero em xeque.

2.7 Os gêneros digitais: mais propensos a hibridizações

A Internet chegou ao Brasil em 1995 e, em 1997, novas formas de se comunicar pela rede já motivaram pesquisas com esses gêneros que estavam emergindo na mídia digital, como as pesquisas de Crownston e Williams (1997) e Sheperd e Watters (1998). Os primeiros questionamentos da época diziam respeito exatamente a essa “novidade”: por que estudar os gêneros da Web?

Crownston e Williams (1997) dão três bons motivos para isso: primeiro, a mídia digital potencializa o desenvolvimento de novos gêneros de comunicação; segundo, porque a maioria das páginas da Internet são públicas, o que permite que novas formas de comunicação na Web fiquem disponíveis; por fim, porque muitas comunidades estão se encontrando na Web e construindo experiências com os mais variados gêneros para atingir os mais diversos objetivos, o que, no nosso entender, configura uma mistura cultural, inclusive, que pode levar ao surgimento de gêneros muito novos. Com isso, os autores

detêm-se a estudar o que acontece de novo com a chegada a internet e propõem uma classificação bastante enxuta para o que se tem visto, baseados na análise de 100 homepages que traziam essas novas formas de se comunicar na Web. Para eles, os gêneros emergentes da Web podem ser:

1 - **gêneros reproduzidos**: gêneros já existentes reproduzidos em uma nova situação, como, o artigo científico, que pode ser simplesmente movido para a Internet intacto, ou seja, sem alterações de sua versão impressa;

2 - **gêneros adaptados**: gêneros que foram moldados para se adaptar a um novo meio, o mesmo artigo científico, mas com adaptações com *links* para outras informações, por exemplo;

3 - **gêneros emergentes**: gêneros pensados e desenvolvidos especificamente para o novo meio, satisfazendo às especificidades da Web, como a homepage.

Parece ser complicado questionar qual o ponto exato de distinção entre os adaptados e os emergentes, e os próprios autores enxergam isso. De qualquer forma, para eles, “a emergência de novos gêneros pode ser um sinal da formação de uma nova comunidade com novas práticas comunicativas” (p. 2)³⁸, o que pode configurar, sem dúvida, a formação de novos gêneros em um novo espaço, a Internet, e não apenas gêneros “moldados” do impresso.

Sheperd e Watters (1998) propõem uma outra taxonomia para essa outra classe de gêneros, designados por eles de cybergêneros, os quais são provenientes da combinação do computador e da Internet. A proposta dos autores é a seguinte:

³⁸ Nossa tradução de “The emergence of new genres would be one sign of the formation of a new community with new communicative practices”.

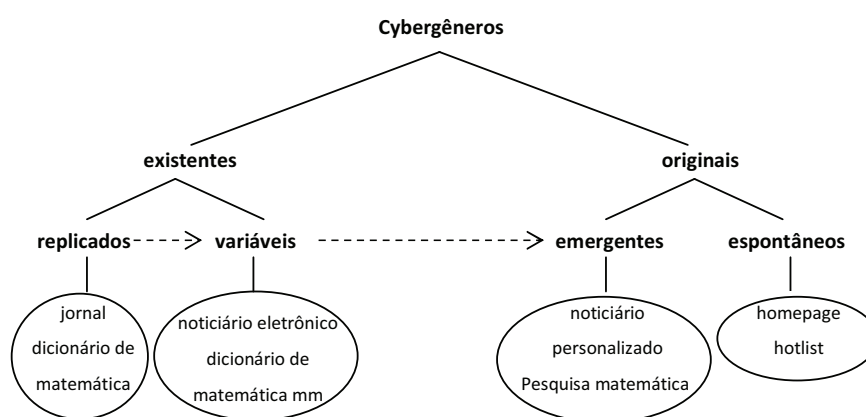


Figura 3 – A evolução dos cybergêneros

Fonte: Sheperd e Watters (1998, p.2)

Para os autores ingleses, o que difere os cybergêneros dos gêneros é o fato de estes serem caracterizados por dois traços: forma e conteúdo, enquanto àqueles acrescenta-se a característica funcionalidade.

Uma nova classe de gêneros, chamada cybergêneros, tem sido proposta. Enquanto os gêneros em outras mídias podem ser caracterizados por uma dupla (conteúdo e forma), cybergêneros são caracterizados por um tríplice (conteúdo, forma e funcionalidade). A funcionalidade proporcionada pela nova mídia resulta em gêneros originais, os quais são divididos em emergentes e espontâneos. (SHEPERD e WATTERS, 1998, p. 7)³⁹

A problemática da proposta dos autores começa pelo conceito de gênero adotado por eles, o que, como se verifica, é extremamente redutor. Para eles, o gênero é reduzido a apenas duas características – conteúdo e forma –, menosprezando traços básicos, como propósito comunicativo e todo o entorno sociocomunicativo. A funcionalidade, característica apenas dos cybergêneros, é atribuída em sua totalidade às novas mídias e não ao próprio gênero, descaracterizando a autonomia do gênero. Com essa definição de gênero, os autores propõem um gráfico para o estudo da evolução dos gêneros da Web.

³⁹ Nossa tradução de: "A new class of genre, called cybergenre, has been proposed. While genres in other media can be characterized by the tuple, <content, form>, cybergenres are characterized by the triple, <content, form, functionality>. The functionality afforded by this new medium results in novel genre, both emergent and spontaneous."

Os cybergêneros podem ser *extant* (existentes) – quando têm base em gêneros já existentes – e *novel* (original) – quando se desenvolveram nessa nova mídia e dela são totalmente dependentes. No terceiro nível do gráfico, parece haver uma gradação, que vai dos gêneros existentes replicados – quando simplesmente são transpostos de mídias outras para a Web (tais quais os gêneros reproduzidos de Crownston e Williams) sem alteração alguma – passando por gêneros existentes variáveis – aqueles que sofrem uma variação em sua estrutura para se adequar às novas mídias – chegando aos emergentes – gêneros que exploram totalmente as novas potencialidades midiáticas, e os gêneros de origem são reconhecidos somente por características marginais. Já os gêneros originais espontâneos são típicos da Web e não têm contraparte fora dela, como a homepage.

A proposta dos autores ingleses foi válida para aquele momento da Web, em 1998, quando ainda se estava popularizando o uso da internet no mundo, entretanto as definições parecem ser pouco claras principalmente no que diz respeito à distinção entre gêneros variáveis e emergentes. Os critérios para divisão são frouxos, o que leva a uma grande dificuldade de caracterização. Além disso, essa proposta é inviável de ser aplicada nos dias de hoje, pois amarrar os gêneros da mídia digital a características formais e conteudistas é um risco desnecessário, pois, devido à volatilidade da própria Web, essas características podem mudar em pouco tempo para atender a novas necessidades enunciativas.

Askehave e Nielsen (2005a) apontam um outro posicionamento para a caracterização dos gêneros digitais: baseados na teoria de gêneros de Swales (1990), a não linearidade, a multimodalidade e a característica de trocar documentos pela Web são traços fulcrais na constituição dos gêneros da Web. Para eles, não se pode esquecer que os gêneros que circulam na Internet, por mais reproduzidos que sejam dos impressos ou de outras mídias, trazem características da Web anexadas a eles. Neste artigo, as autoras trabalham com o intuito de caracterizar a homepage como gênero e, com isso, alargar a teoria de gêneros swalesiana de forma que consiga dar conta dos gêneros digitais. Swales, segundo as autoras, trabalha com três níveis de análise dos gêneros acadêmicos: propósito comunicativo, movimentos e estratégias retóricas. A solução de Askehave e Nielsen (2005b) é acrescentar, a estes três níveis, o modo hipertextual numa posição hierarquicamente superior a esses três níveis. O esquema proposto é este:

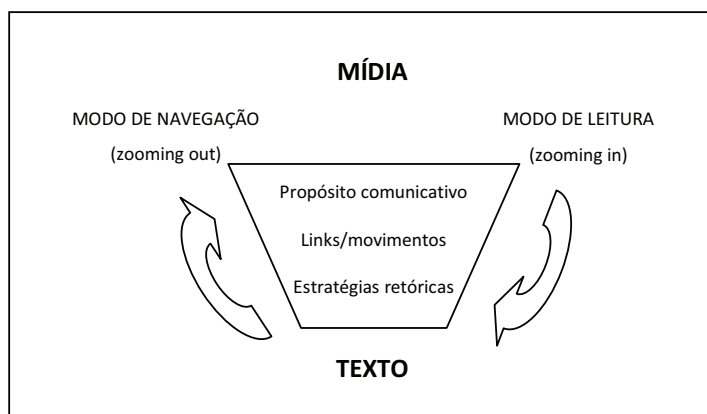


Figura 4 – Modelo bidimensional de gêneros

Fonte: Askehave e Nielsen (2005b, p. 3)

Na proposta das autoras, se, fora da internet, os estudos de gêneros deve levar em conta somente um nível (que contempla os propósitos comunicativos, os movimentos e as estratégias retóricas), na Internet (*medium*), duas dimensões devem ser investigadas, de forma que gênero e mídia sejam intimamente ligados.

O modelo de análise proposto não somente sugere uma interação estreita entre mídia e gênero, mas afirma que as propriedades da mídia influenciam tanto o propósito quanto a forma de gêneros mediados pela Web e devem, portanto, ser incluída na identificação do gênero. (ASKEHAVE e NIELSEN, 2005b, p. 4)⁴⁰.

Embora a proposta das autoras seja bastante relevante e didática, tais afirmações pautaram-se somente pela análise de um gênero, a homepage, o que torna arriscado estender a proposta para outros gêneros. Deve-se levar em conta que as próprias homepages não têm uma estrutura padrão, pois elas variam de acordo com suas funções e formas, além do fato de existirem homepages de diferentes naturezas, como as institucionais e as corporativas (ARAÚJO, J.P., 2003). Além disso, como já argumentamos anteriormente, a volatilidade e maleabilidade natural da Web não permite que os gêneros ganhem uma estrutura padrão por muito tempo. Como a Web está em beta eterno – ou seja, sempre em busca de melhorias, nunca parada – é natural que as práticas de linguagem

⁴⁰ Nossa tradução de: “The model of analysis proposed above not only suggests a close interplay between medium and genre but claims that media properties influence both the purpose and form of web-mediated genres and should therefore be included in the genre identification”.

que ali se materializam acompanhem essas mudanças. Veja-se, por exemplo, os blogs: é muito difícil encontrar marcas que o liguem a seu gênero de origem, o diário de bordo. Eles já sofreram mudanças tão bruscas que parece ser impossível recuperar sua procedência.

Encontrar movimentos retóricos em gêneros digitais dos mais variados parece ir de encontro à proposta de Swales, pois este levava em conta que, nos gêneros acadêmicos, os próprios movimentos retóricos tinham propósitos comunicativos específicos, característica difícil de atestar para todo e qualquer gênero digital.

Embora tenha sofrido algumas críticas, vale salientar que o trabalho das duas linguistas buscou uma resposta para outra pergunta feita acerca dos gêneros digitais: eles, de fato, são novos gêneros? Enfim, um gênero digital sofre uma alteração em todo o seu quadro formativo. Segundo Askehave e Nielsen (2005a, p.3), “a mídia [Web] acrescenta propriedades únicas para os gêneros digitais em termos de produção, função e recepção, que não podem ser ignorados na caracterização do gênero. Uma das mais significantes características da mídia Web é o uso do hipertexto.”⁴¹, que é, para nós, algo só permitido num computador on-line.

Huckin (2007, p.77) também busca responder a essa pergunta: para este autor, embora os gêneros digitais se pareçam, em certos aspectos, com os de fora do ambiente internetiano, a maneira de interagir com eles é radicalmente distinta devido, entre outros fatores, à velocidade, sendo que

é mais do que apenas a velocidade – embora essa seja a diferença mais fundamental [...] – é também a criatividade que seus usuários trazem para produzi-los. Soma-se a isso a natureza mais pública desses gêneros, e a circulação da informação [...] Tudo isso, e mais, clama para eles serem considerados novos gêneros, e não apenas novas tecnologias⁴².

⁴¹ Nossa tradução de “the medium adds unique properties to the web genre in terms of production, function, and reception which cannot be ignored in the genre characterisation. One of the most significant characteristics of the web medium is its use of hypertext.”

⁴² Nossa tradução de: It’s more than just speed – although that’s the most fundamental difference [...] - it’s also the creativity that users bring to bear. Plus the more public nature of these genres, and the currency of the information [...]. All of this, and more, calls for them to be considered new *genres*, not just new technologies. (p. 77)

Resumindo, se considerarmos que cada enunciado constitui um novo acontecimento e único na comunicação discursiva, ou seja, se os gêneros são tomados a partir de sua historicidade, jamais podendo ser repetidos, então podemos dizer que os gêneros que emergem na Web são novos, pois, apesar de terem sua contraparte em gêneros do ambiente não digital, são acontecimentos únicos em um dado ambiente (o digital), feitos para aquele meio específico e com características próprias do ambiente digital.

Marcuschi (2005b) realça que todos os gêneros digitais são provenientes de peças genéricas de outros ambientes, ou seja, que não há exatamente uma novidade no processo formativo dos gêneros emergentes, ponto de vista muito semelhante ao que Todorov (1980) defendeu acerca do surgimento de novos gêneros, os quais provêm simplesmente de outros pré-existentes e estabilizados. Mesmo assim, embora não tenham ainda sequer se consolidado, os gêneros digitais já trazem polêmica pelo impacto que provocaram na linguagem e na vida social. Embora surgidos de outros gêneros pertencentes a outras mídias que não a digital, o “enquadre que forma a noção do gênero” (MARCUSCHI, 2005b p. 17) faz com que o gênero emergente seja tratado como outro: “Desde que não tomemos a contextualização como um simples processo de situar o gênero numa situação exteriorizada, mas sim como enquadre cognitivo, os gêneros virtuais são formas bastante características de contextualização” (MARCUSCHI, 2005b, p. 18). Então vê-se novamente a característica cognitiva atribuída aos gêneros: o usuário reconhece características dos outros gêneros nos emergentes, naturalmente, até porque aqueles são a base destes, mas ele também sabe que algo novo acontece, tanto que exige categorias cognitivas outras para que o sentido e o estatuto genérico seja reconhecido. As relações com os gêneros digitais são estabelecidas diferentemente.

Embora Marcuschi (2005b, p. 25) argumente que haja um grande risco na tentativa de definir e identificar padrões genéricos em virtude da “própria natureza da tecnologia que os abriga, [pois] seu vertiginoso avanço pode invalidar com grande rapidez as ideias aqui expostas”, o autor faz uma tentativa de analisar parâmetros para a caracterização dos gêneros emergentes: número de interlocutores, tempo de espera e de envio de mensagens ou sinais, quantidade de texto permitido, limites impostos à revisão, grau de automatização das operações, método de armazenamento, busca, gerenciamento de textos e riqueza e

variedade dos sinais são elementos que devem ser levados em conta. Este último traço, no nosso entender, é um dos principais, pois, com a possibilidade cada vez maior de integrar recursos semióticos diversos, como imagens, fotos, vozes, vídeos, músicas etc., geram-se padrões genéricos hibridizados em alto grau, o que nos autoriza a levantar a hipótese de que recursos hipertextuais contribuem de modo bastante veemente para engendrar mesclas de gêneros de naturezas distintas no ambiente virtual. Que fique claro que as mesclas de gêneros já existem em outras mídias, mas, no ambiente digital, elas parecem ser muito mais salientes.

Santini (2007) também analisa hibridizações de gêneros na Web, partindo do pressuposto de que as páginas da Web, diante de sua diversidade e flexibilidade, existem com uma certa variação, já que, muitas vezes, apresentam-se sem nenhum gênero ou, ao avesso, apresentam-se com mais de um gênero.

Quando lidamos com gêneros das páginas da Web, existem dois importantes aspectos para serem levados em consideração. Por um lado, a Web é fluida, instável e acelerada. Por outro, os gêneros na Web são instanciados nas páginas da Web, que são um tipo de documento complexo, mais composta e imprevisível que um documento de papel. Esses dois aspectos estão interligados e frequentemente resultam em uma classificação intratável, porque muitas páginas mostram mais de um gênero ou não têm nenhum. (SANTINI, 2007, p.2)⁴³.

Então, como as páginas da Web são tratadas pela autora como documentos bastante complexos e são uma espécie de amalgamado de textos das mais variadas formas, as hibridizações são passíveis de ocorrer sem estranhamento. A natureza interativa e multimodal da página contribui para isso. Aos poucos, esses traços são incorporados no reconhecimento dos gêneros existentes na Web, pois os usuários se adaptam rapidamente a essas características. Além disso,

a complexidade das páginas da Web levam em conta a maleabilidade dos gêneros [...] eles tendem a se sobrepor e a se misturar. Num espaço de comunicação aberta como a Web, onde muitas comunidades se encontram, cada uma com seu próprio

⁴³ Nossa tradução de: "When dealing with genres of web pages, there are two important aspects to be taken into account. On the one hand, the web is fluid, unstable and fast-paced. On the other hand, genres on the web are instantiated in web pages, which are a complex type of document, more composite and unpredictable than paper documents. These two aspects are intertwined and often result in classification intractability because many web pages show more than one genre or do not have any".

sistema e repertório de gêneros [...] é provável que [as misturas] ocorram (SANTINI, 2007, p. 3)⁴⁴

Nós diríamos mais: não só é provável, como elas, de fato, ocorrem no ambiente da Web. Não é uma mistura somente de gêneros, mas de domínios discursivos (a partir do momento em que se encontra qualquer coisa de qualquer área do conhecimento), de semioses (som, imagem e escrita co-ocorrem, exigindo mais cognitivamente dos usuários), de comunidades (é só verificar sites de relacionamento, como o Orkut, ou sites que propiciam listas de discussão, como o Yahoo!: milhões de pessoas das mais variadas procedências convivem e discutem os mais variados temas) e principalmente de culturas. Daí levantarmos a hipótese de que a Web é um dos pontos de interseção cultural no mundo, um ponto de convergência cultural: o lugar das misturas por excelência. Enfim, diante de tudo isso, os gêneros na Web têm uma propensão à hibridização muito maior do que em outras mídias, devido a características como as apresentadas neste último parágrafo.

Em vista de tantas novidades e possibilidades da Internet, torna-se importante estudá-la mais profundamente, partindo do desenvolvimento de tecnologias diversas, desde o rádio até chegar à Internet e compreender como esse processo evolutivo de mídias influenciou no surgimento de novas formas de se comunicar e, conseqüentemente, de novos gêneros. Este é o assunto do capítulo 3.

⁴⁴ Nossa tradução de: The textual complexity of web pages accounts for the 'malleability' of genre. [...] they tend to overlap and mix. In an open communication space, like the web, where many communities meet, each with its own genre system and repertoire [...] are likely to occur.

- Capítulo 3 -

Adentrando as misturas da Era Digital

A única certeza para o futuro é que ele será bem diferente do que é hoje e que assim será de maneira muito mais rápida do que nunca [...] O que mais impressiona não é tanto a novidade do fenômeno, mas o ritmo acelerado das mudanças tecnológicas e os consequentes impactos psíquicos, culturais, científicos e educacionais que elas provocam.
(SANTAELLA, 2008, p. 18)

A necessidade de se comunicar é própria do ser humano. O que se chama de aparelho fonador não tinha como função o pronunciamento de sons, entretanto, com a evolução, ele se adaptou a isso. Além da expressão verbal, antes da escrita, com um sistema pictográfico – as pinturas rupestres –, os homens já buscavam se expressar de alguma forma. Embora esse sistema pictográfico não apresente inicialmente uma relação direta com a fala, segundo Kato (2004, p. 13), ele “encaminha-se, posteriormente, em direção à fala, passando a ser um simbolismo de segunda ordem”. A partir dali, houve a difusão da escrita, com o logograma, que já tinha *status* de palavra, e o silabário. A escrita chegava então como mais uma forma de expressão, além da fala.

Como um mecanismo de enunciação muito potente, já que se tinha a possibilidade do registro, a escrita propagou-se pelos mais diferentes meios materiais. Xavier (2002) faz um recorte da evolução do suporte da escrita, que passou pelos reinos mineral, quando a argila foi utilizada pelos sumérios para registrar a escrita, depois chegando ao ouro, à prata e ao bronze; vegetal, que tem como representante básico o papiro e, depois, o papel (utilizado até hoje); e o animal, que trazia uma matéria-prima fácil de ser encontrada – a pele de carneiro – a qual evoluiu depois para o códex, que é o ancestral do livro. Com o tempo, esses diferentes suportes para escrita acabaram se mesclando sobre as mesmas superfícies de leitura. Então, antes era necessário carregar pesadas placas de argila para se ter o registro de algo. Depois, com a chegada do papiro, o material ficou muito mais leve e fácil de

manusear. Veio o pergaminho, que trazia o texto num rolo, “uma longa faixa de papiro ou de pergaminho que o leitor deve segurar com as duas mãos para poder desenrolá-la” (CHARTIER, 1999, p. 24) e depois o livro, cujo manuseio ficou muito mais simples, inclusive permitindo mudanças na postura do leitor, que, agora, poderia ler e escrever ao mesmo tempo, confrontar diferentes partes do livro ou ainda algo mais simples: ler sentado, o que era difícil com outros suportes da escrita da época.

No que diz respeito à modalidade falada, havia somente a voz humana. No século XX, com a chegada do rádio, havia uma outra mídia que permitia o acesso a diferentes gêneros, por mais que o coenunciador tivesse uma posição passiva. As fitas K7 mudaram isso: era possível ir para frente ou para trás, parar quando quisesse o som. O cinema, mais tarde, e a televisão permitiram o acesso ao som, à imagem e à escrita juntos. Hoje tudo o que falamos até agora é possível que se realizem juntos na frente do computador.

Então, é a evoluções tecnológicas desta ordem que Santaella (2008), na epígrafe deste capítulo, se refere: o que assusta são as mudanças culturais e comportamentais que elas propiciam, gerando muitas vezes fenômenos de natureza híbrida. É sobre isto que este capítulo trata. Começamos falando do que entendemos por convergência de mídias, que é um dos traços do *scrap* do Orkut, e logo passamos para o fenômeno da hipertextualidade e da Internet, que potencializa as misturas das mais variadas ordens, principalmente no que diz respeito aos gêneros. Em seguida, aprofundamos para compreender o Orkut, que é o espaço onde construímos nossos dados, e, por fim, levantamos uma discussão acerca do *scrap*, o que é e como se constitui.

3.1 Por um entendimento de convergência de mídias

O presidente Epitácio Pessoa transmitiu o seu discurso de abertura da Exposição do Centenário da Independência do Brasil pelo rádio, pela primeira vez, em 7 de setembro de 1922⁴⁵. Naquele momento, além do jornal, o povo tinha outra forma de acesso às informações: as radioemissões, que se popularizaram no Brasil principalmente na década de

⁴⁵ Informação disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A1dio_\(comunica%C3%A7%C3%A3o\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%A1dio_(comunica%C3%A7%C3%A3o))>.

1930. Até 1932, apenas músicas, óperas e textos instrutivos eram transmitidos. Com Vargas no poder, autorizou-se a publicidade no rádio, gerando uma outra forma, além da impressa, de anunciar. Dez anos mais tarde, a radionovela *Em busca da felicidade* começou a ser transmitida. Na mesma época, o *Grande Jornal Falado Tupi* foi ao ar, como o primeiro jornal falado do rádio brasileiro.

Vê-se que a chegada dessa nova tecnologia propiciou novas formas de acesso à informação. Já não havia a necessidade de se dirigir até a uma banca de revistas, por exemplo, para se ter acesso às notícias. O rádio obrigou o jornal, antes somente impresso, a sofrer transformações para se moldar às condições técnicas do suporte, que só permitiam o acesso ao som. O mesmo aconteceu com a publicidade. Agora, os textos eram falados, o que gerou o gênero *spot*, uma peça publicitária criada para o rádio. Outros gêneros foram criados, como a radionovela e programas humorísticos, que se popularizaram na voz de Chico Anysio e de Chacrinha⁴⁶, muito populares na década de 1940.

Na década de 1950, surgiu a televisão e, no Brasil, a TV Tupi. Agora, com sua popularização, os profissionais do rádio passaram a ser astros também da TV. Gêneros dos mais diversos, antes presentes só em suportes que permitiam a materialização escrita, ou no rádio, surgiram na TV e se modificaram com ela. Então, a radionovela passou para a telenovela. Os anúncios impressos e os *spots* viraram anúncios comerciais televisivos. A imagem passava a ser o cerne.

Na verdade, a chegada da TV trouxe não só uma forma de construir sentido, mas, sim, uma mudança cultural profunda, a partir do momento em que a circulação da informação e do entretenimento, através desses meios de comunicação de massa, se tornou muito mais palpável. Santaella (2008, p. 52) julga que “com o agigantamento crescente dos meios de comunicação de massa, no século XX, foram também crescendo as dificuldades para se estabelecer distinções claras entre o popular, o erudito e o massivo”, já que rádio e televisão, como atingiam toda e qualquer classe social, anularam as fronteiras entre a elite e

⁴⁶ Chico Anysio apresentou por muito tempo o programa Rua da Alegria, na Rádio Tupi; Chacrinha, o programa Cassino do Chacrinha, antes de se transferir para a televisão. Informação disponível em: <<http://www.microfone.jor.br/historia.htm>>.

o popular, que, até o século XIX, eram polarizadas. Passou a haver uma mediação cultural neste aspecto, um ponto de convergência entre distinções geográficas e históricas. Isso trazia uma nova forma de enxergar o mundo, o que permitiu cruzamentos culturais “em que o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial mesclam-se em tecidos híbridos e voláteis próprios das culturas urbanas” (SANTAELLA, 2008, p. 52).

No início da década de 1980, o surgimento do videocassete, das fotocopiadoras, de videogames e videoclipes, do *walkman* etc. acabou criando uma cultura do consumo, o que já preparava os usuários dessas tecnologias para uma busca desenfreada pela informação, em oposição à inércia da recepção de mensagens. Com tudo isso, havia uma tendência cada vez maior das misturas nos meios de comunicação, o que gerava mensagens híbridas. Como já estava se tornando comum e passando a fazer parte do cotidiano das pessoas a natureza dessa explosão digital, isso preparava os usuários para o que estava por vir: a popularização dos computadores pessoais, no fim da década de 1980 e início da década de 1990.

A argumentação que subjaz as construções até aqui diz respeito às diversas mídias por meio das quais o homem tem produzido símbolos/significações no percurso da sua história. Se consideramos mídia como “quaisquer tipos de meios de comunicação, incluindo aparelhos, dispositivos ou mesmo programas auxiliares da comunicação” (SANTAELLA, 2008, p. 62), diríamos, com a autora, que atualmente estamos imersos numa cultura *digital*, pois parece ser este o momento do ápice da comunicação no mundo, movida por hibridismos dos mais variados tipos, já que parece haver uma convivência e convergência de todas as mídias já inventadas num só momento.

Antes do surgimento dessas novas tecnologias, as sociedades passaram, segundo Santaella (2008), por cinco momentos distintos: a cultura oral, anterior à escrita, quando só havia comunicação por meio da mídia que é o aparelho fonador; a cultura escrita, quando a comunicação passou a ser viabilizada pela escrita também; a impressa, desde o século XV, com a invenção da imprensa; a de massas, surgida com o jornal, o telégrafo e a fotografia, quando a informação viajava num único sentido, a do receptor, este uma mera plateia, à espera das informações que lhe chegavam; a das mídias, que se intensificou com o rádio e a TV e com o aumento exacerbado das misturas de linguagens e mídias, que produziram cada

vez mais mensagens híbridas e preparavam os usuários dessas tecnologias para uma busca pela informação, deixando essa inércia que era típica na cultura de massas, construindo todo o alicerce para a chegada da cultura digital, vinda com os computadores.

Não devemos cair no equívoco de julgar que as transformações culturais são devidas apenas ao advento de novas tecnologias e novos meios de comunicação e cultura. São, isto sim, os tipos de signos que circulam nesses meios, os tipos de mensagens e processos de comunicação que neles se engendram os verdadeiros responsáveis não só por moldar o pensamento e a sensibilidade dos seres humanos, mas também por propiciar o surgimento de novos ambientes socioculturais. (SANTAELLA, 2008, p. 24)

O que queremos mostrar, então, é que o foco, na verdade, não deve ser necessariamente nas novas tecnologias criadas pelo homem, mas, sim, nas transformações culturais que tais tecnologias permitiram. Estas foram apenas um meio para aquelas. Além disso, essas formações socioculturais não seguem um *continuum*; elas se sobrepõem, coexistem simultaneamente no mundo de hoje. O papel não deixou de existir para dar lugar ao computador, por exemplo. Nem a fotografia para dar lugar aos vídeos. O que aconteceu foi somente uma complexificação decorrente do avanço tecnológico.

Se pensarmos na cultura digital, podemos dizer que a convergência de mídias é a sua principal característica, em oposição à convivência de mídias, típica da cultura de mídias. Este conceito tem sido trabalhado sob diferentes perspectivas, principalmente pela área da comunicação, a qual nos dará sustentação teórica para explicar como a convergência de mídias funciona.

Jenkins (2001) a considera como um processo ainda em curso que ocorre quando há a interseção de vários meios tecnológicos, indústria, conteúdos e audiências, que pode causar uma revolução cultural tão grande quanto a causada pelo período renascentista. Na verdade, para ele, há uma confusão quando se trata de convergência, pois fala-se dela em diferentes contextos. Ele a divide, pelo menos, em cinco áreas: **convergências tecnológica**, quando há digitalização de conteúdos como som, textos, imagens etc.; **econômica**, quando há integração de indústrias do entretenimento com o fim de atender à demanda do consumidor; **social** (ou orgânica), quando os consumidores realizam várias tarefas ao mesmo tempo, como forma de se adaptar a um ambiente novo, com muitas informações –

neste caso, a convergência se dá no cérebro do usuário; **cultural**, quando há novas formas de criatividade na interseção de vários meios tecnológicos, indústria e consumidores; e **global**, que traz as hibridizações culturais resultantes da circulação internacional do conteúdo de mídia. Por isso ele defende a convergência como um processo em vez de um efeito, e é importante distinguir em que contexto a convergência de mídias será estudada.

Appelgren (2004) assevera que o termo convergência de mídias é polissêmico, posição também defendida por Jenkins (2001), como acabamos de mostrar. “Fora do ambiente digital, muitos modelos de convergência florescem” (APPELGREN, 2004, p. 242), então acreditamos que devemos nos voltar para o tipo que interessa a esta pesquisa: a tecnológica. Assim, trazemos novamente Jenkins (2001) para a discussão, porque é válido o seu pensamento nesse contexto: “nós vamos desenvolver novas habilidades para gerenciar informação, novas estruturas para transmitir informação através de canais, e novos gêneros criativos que exploram as potencialidades das estruturas de informação emergentes” (JENKINS, 2001, p. 1). É exatamente isso que acontece. Junto com a Internet, a tecnologia passou a reger a vida de muitos cidadãos, pois ela é sinônimo de praticidade.

Nessa esteira, Lawson-Borders (2003) volta o estudo de convergência de mídias para a área da comunicação. Ela defende que as práticas de convergência de mídias são usadas como estratégias para melhores práticas de organização para integrar novos e velhos meios de informação, com o propósito de chegar à indústria da mídia. Nas palavras da autora, “Eu caracterizo a convergência como um reino de possibilidades quando ocorre a cooperação entre o impresso e a difusão da entrega do conteúdo de multimídia através do uso de computadores e da Internet” (LAWSON-BORDERS, 2003, p. 92)⁴⁷. Na verdade, segundo entrevistas que a pesquisadora fez com diretores de televisões americanas, essa mistura de mídias se dá como uma estratégia quando um conteúdo de um programa necessita de um novo arranjo, ou seja, a convergência é voltada toda para uma indústria da mídia, com o fim de abrir portas para novos negócios. A figura abaixo representa o que a autora entende por convergência:

⁴⁷ Nossa tradução de: “I characterize convergence as the realm of possibilities when cooperation occurs between print and broadcast for the delivery of multimedia content through the use of computers and the Internet”.

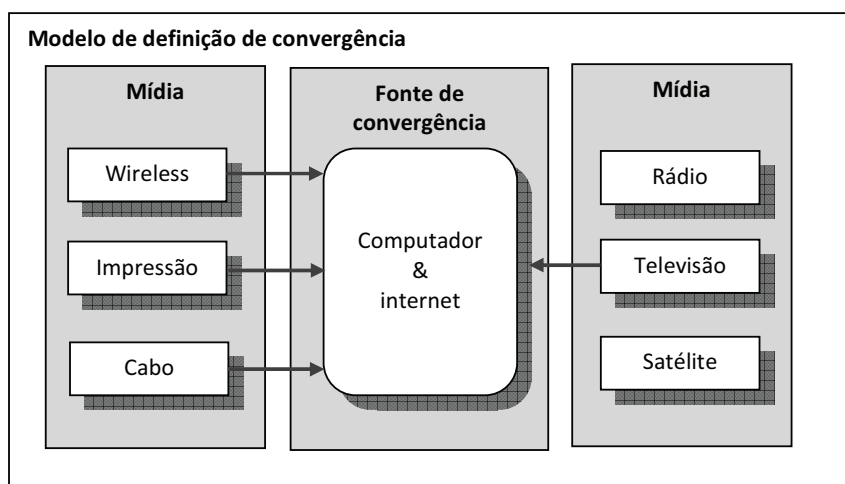


Figura 5 – Modelo de definição de convergência

Fonte: Lawson-Borders (2003, p. 92)

O foco de convergência, então, é o computador e a internet, na qual a interseção de dados pode chegar a partir de vários suportes. Rádio, TV, impresso, por exemplo, mídias antigas, misturam-se em um ponto comum, o computador, o que potencializa essa convergência de mídias.

Appelgren (2004) faz uma crítica ao modelo acima, pois não compreende onde se encontram o consumidor e o mercado nessa discussão, já que a convergência de mídias tem um objetivo voltado para o mundo dos negócios. A autora escocesa traz um modelo de convergência de dispositivos, que é mais próximo do que adotamos como convergência de mídias para esta dissertação, tendo em vista a polissemia do termo.

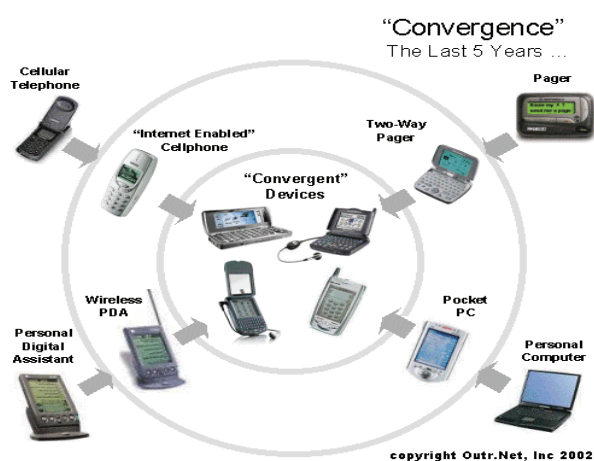


Figura 6 – Convergência nos últimos 5 anos

Fonte: Appelgren (2004, p. 243)

As figuras centrais são superdispositivos que agregam as mais variadas funções. Então, temos, na periferia, o telefone móvel, o *pager*, o computador pessoal e a agenda eletrônica, os quais, com o passar do tempo, já podem ser encontrados nesses superdispositivos, que reúnem tudo isso num único aparelho. A tecnologia já propicia tamanha praticidade que causa, como bem ressalta Jenkins (2001), um Renascimento Digital, fazendo uma analogia ao período renascentista, responsável por grandes transformações culturais entre o século XIII e o XVII.

Elhajji (2002) olha por este lado também, ao apontar as alterações cognitivas que decorrem em virtude da convergência de mídias, esta entendida como a inclusão de todos os meios de comunicação existentes no mesmo suporte:

O princípio estruturante e dinâmico da convergência torna possível e prático o desenvolvimento de sistemas cognitivos maquímicos, evolutivos e interativos aptos a apreender e acionar vários níveis de nossos processos de aquisição e tratamento dos conhecimentos; gerando assim mecanismos de reflexão relacionais e dialógicos que superam os modelos lineares ou associativos e projetam uma perspectiva de construção do real ao mesmo tempo complexa e global” (ELHAJJI, 2002, p.119).

É bastante válido o pensamento do autor, já que ele sai das potencialidades materiais de mistura de mídias e enxerga além, para o processamento cognitivo do usuário que tem acesso à informação gerada pela convergência de mídias. Há uma transformação nas condições de recepção do usuário, do qual se exigirá outros movimentos cognitivos para a construção do sentido, diferentemente daquele que se utiliza apenas de uma mídia para o acesso à informação, por exemplo. É esse tipo de traço que nos interessa ao analisar as mesclas de gêneros no *scrap*, muitas das quais potencializadas pelo fenômeno da convergência de mídias. Como bem previu Jenkins (2001) ao falar da convergência social (ou orgânica), os consumidores realizam várias tarefas ao mesmo tempo, acumulando muitas informações, o que leva a supor que a convergência se dá no cérebro do usuário. Da mesma forma acontece com o internauta que reconhece, cognitivamente, aquele evento comunicativo que é o *scrap*, para, a partir daí, construir sentido do que pode lhe aparecer visualmente: um vídeo aliado a uma letra de música ou a um anúncio, por exemplo, cada um dos gêneros com propósitos comunicativos específicos que convergem para um objetivo em comum. São essas mudanças de pensamento que levam a mudanças culturais: são as

novidades e a quebra de cânones que produzem mudanças em uma cultura. Jenkins (2006, p. 41) retoma esse posicionamento:

A convergência de mídias é mais do que apenas uma mudança tecnológica. A convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento. Lembrem-se disso: a convergência refere-se a um processo, não a um ponto final. [...] Prontos ou não, já estamos vivendo numa cultura da convergência.

Essa “cultura da convergência” a que o autor se refere, então, toma como pressuposto as mudanças na cultura geradas pela convergência de mídias. Por isso tudo é um processo, não um ponto final, pois a tendência é que as relações entre tecnologias e mercado continuem se alterando em virtude das exigências do público, cada vez mais exigente em busca da praticidade do mundo contemporâneo. A globalização, por exemplo, jamais teria sido possível sem essa explosão tecnológica.

O que é curioso é o fato de Jenkins (2006) pouco ter se referido ao computador em sua obra, meio este considerado por Santaella (2008) a mídia das mídias. Com ele, som, vídeo, imagem, documentos, programas, enfim, todo esse tipo de informação está sob uma linguagem universal, um “esperanto das máquinas”, como diz a autora.

Por isso mesmo, um dos aspectos mais significativos da evolução digital foi o rápido desenvolvimento da multimídia que produziu a convergência de vários campos midiáticos tradicionais. Foram assim fundidas, em um único setor do todo digital, as quatro formas principais da comunicação humana: o documento escrito (imprensa, magazine, livro); o audiovisual (televisão, vídeo, cinema), as telecomunicações (telefone, satélites, cabo) e a informática (computadores, programas informáticos). É esse processo que tem sido referido pela expressão ‘convergência de mídias’. (SANTAELLA, 2008, p. 84)

Para ela, é essa linguagem universal propiciada pelo computador que permite que todas as mídias possam ser traduzidas digitalmente, em *bits*, que formam um código binário utilizando apenas dois números, 0 e 1, o que permite que essa imensa quantidade de dados (documentos, vídeos, sons, imagens etc.) possam ser tratados em qualquer computador. Por essa digitalização de mídias unificadas em uma linguagem única, que se realiza num só objeto, o computador, há o que chamaremos neste trabalho de convergência de mídias. Na tela de cristal líquido era possível ter acesso a todas essas linguagens ao mesmo tempo e no mesmo espaço enunciativo, o que causa, inclusive, segundo Xavier (2007), mudanças

cognitivas na construção do sentido. A multimídia (mistura de áudio, vídeo e documentos) passou a fazer parte da realidade mundial somente com o computador, até porque a escrita, a imagem e o som, sob uma linguagem única, não existiam antes. Alguns suportes, como o jornal, permitiam escrita/imagem, mas, em geral, encontravam-se esses modos semióticos em suportes distintos. Então, eram mídias que conviviam pacificamente, mas separadas. Na cultura digital, esses limites deixaram de existir.

É importante frisar que sabemos que a convergência de mídias não é um fenômeno exclusivo dos computadores, como vimos com Jenkins (2001; 2006), mas, para os propósitos de nosso trabalho, adotaremos o conceito de Santaella (2008) por pesquisarmos em ambiente digital, ou seja, assumimos o ponto de vista de que a convergência se dá de forma muito mais saliente na mídia das mídias que é o computador.

Como o texto de Santaella (2008) foi desenvolvido em 2003, é possível que a convergência de mídias no computador imaginado pela semiótica seja algo semelhante à figura abaixo:

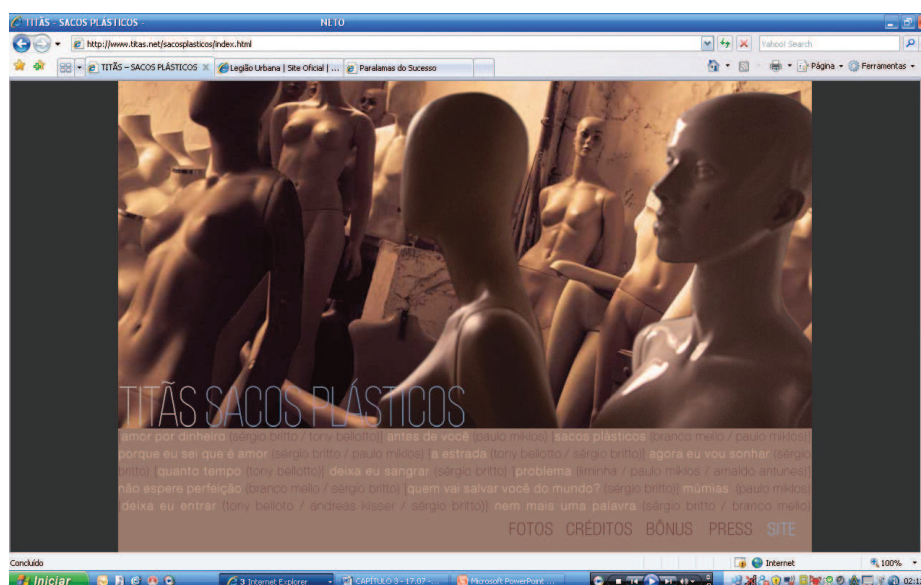


Figura 7 – Site da banda Titãs

Fonte: www.titas.net

Ao acessar este site, o internauta, se tiver um dispositivo multimídia instalado em seu computador, ouvirá a nova canção da banda Titãs. A figura que se vê, com vários manequins, na verdade trata-se de uma montagem em vídeo o qual traz a filmagem de vários manequins, alguns quebrados, outros não. Abaixo, em azul, há o link para o acesso à página principal do site.

Temos, então, uma convergência de mídias neste exemplo, o qual traz som, vídeo e escrita confluindo para a construção do sentido, entendendo que esses três modos de semiotizar uma mensagem estão sob uma única linguagem – a do computador –, e tudo isso é possibilitado pela fusão dos serviços telefônicos e da informática. Por trazer mídias bastante simples, esta imagem reúne a tecnologia semelhante à utilizada na Web antes de 2004, quando o alargamento da banda da Internet ganhou grandes proporções e culminou no surgimento da Web 2.0, da qual trataremos no próximo subtópico. Então, o que a autora chamava de convergência de mídias parecia, de fato, uma confluência de modos semióticos. Hoje, de fato, mídias como o aparelho de som e a televisão se transportam para a Web.

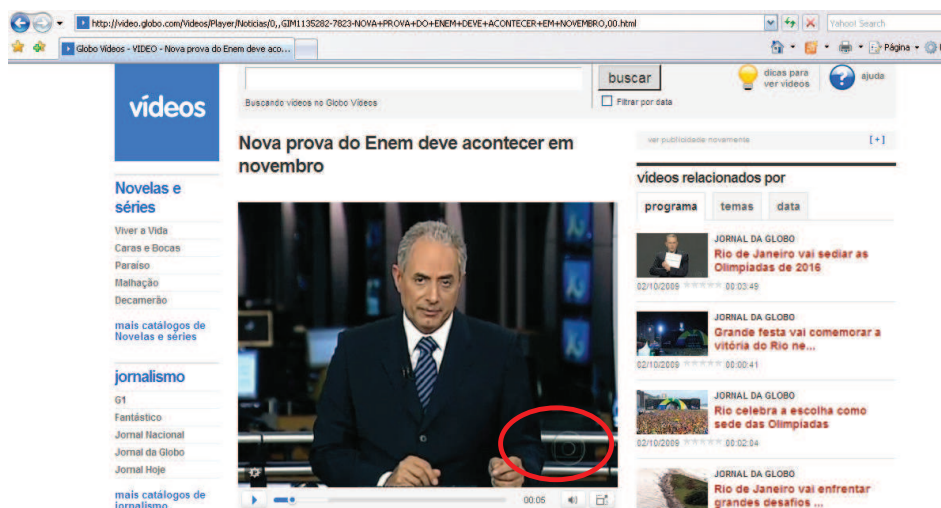


Figura 8 – Televisão na Web

A imagem retrata a transposição de uma mídia, e não um modo semiótico, para a Web: a própria televisão aparece, com todas as suas características, num site de Internet. Na imagem, é possível verificar uma característica típica da televisão: no canto direito inferior, aparece o símbolo da emissora, o que atesta a informação de se tratar de uma imagem

tipicamente televisiva que migrou para a Web. O curioso é que o item transposto acaba assumindo características do meio para onde migra: na Web, o usuário pode manipular o que vê: ir para frente ou para trás, pausar etc. são traços dessa “inclusão” do internauta na Web.

Isso mostra que, com o surgimento do computador, de mera plateia, os espectadores passaram a se tornar atores. “Começou a mudar aí a relação receptiva de sentido único com o televisor para o modo interativo e bidirecional que é exigido pelos computadores” (SANTAELLA, 2008, p. 81). Então, assim como aconteceu com o videocassete e as fitas K7 na década de 1980, quando o homem passou a ter o controle do que ver/ouvir passando ou rebobinando a fita, e parando quando quisesse o filme/som, com o computador, ele poderia também produzir, compor, fazer o que bem entendesse, pois ele passou a ser o responsável por suas ações. Na TV e no rádio, é claro que o usuário tinha a possibilidade de mudar de canal, no caso da primeira mídia, ou de estação, no caso da segunda, o que já poderia configurar uma atitude responsiva diante das novas tecnologias, mas era (e ainda é) impossível a edição/manipulação/refacção da programação em qualquer uma delas.

Para a nossa pesquisa, a convergência de mídias terá papel importante na constituição das mesclas de gêneros essenciais ao *scrap*, pois, como veremos, muitas dessas misturas são constituídas antes pela migração de uma mídia para outra, e muitas delas trazem gêneros como elementos de comunicação. Veremos que o rádio permite o acesso a canções, e a TV, a outros programas, como o jornal. Hoje são mídias que aparecem comumente no *scrap* do Orkut e sempre potencializando mesclas de gêneros de diferentes naturezas.

Quando já se acreditava que já havia se chegado ao ápice das descobertas digitais, desenvolveram-se os avanços tecnológicos militares, que chegaram às universidades. Até então, o governo se preocupava em guardar dados importantes em diferentes locais do país. Caso a máquina que contivesse dados confidenciais tivesse algum problema, os dados estariam a salvo em outra máquina. Essa transmissão de dados digitais só foi possível com a ideia de unir computadores em rede. Enquanto a TV se popularizava, o embrião da Internet começava a ser testada nos laboratórios e no exército americano.

Com a união da informática e dos serviços telefônicos, agora era possível transmitir dados não só entre computadores dentro de uma mesma universidade, mas entre computadores que estavam em hemisférios distintos. Ao chegar à universidade, os cientistas passaram a trocar todo tipo de informação via rede.

Quando ligado às redes digitais, o computador permite que as pessoas troquem todo tipo de mensagens entre indivíduos ou no interior de grupos, participem de conferências eletrônicas sobre milhares de temas diferentes, tenham acesso às informações públicas contidas nos computadores que participam da rede, disponham da força de cálculo de máquinas situadas a milhares de quilômetros, construam juntos mundos virtuais puramente lúdicos – ou mais sérios –, constituam uns para os outros uma imensa enciclopédia viva, desenvolvam projetos políticos, amizades, cooperações [...] (SANTAELLA, 2008, p. 103)

Como assevera a autora, o mundo passou a enxergar a potencialidade dessa rede de computadores, a qual não servia única e exclusivamente para a transmissão de dados, mas, também, para estabelecer verdadeiras relações sociais entre pessoas de universos culturais distintos. Muitas dessas pessoas só têm acesso à cultura do outro por meio da tela do seu computador pessoal. É o que Lévy (2000a) chama de Cibercultura, essencialmente heterogênea, exatamente em virtude dessas mesclas culturais que passaram a ocorrer por meio da Comunicação Mediada por Computador (CMC). Esta, por si, só é possibilitada pela Web, a qual traz em sua constituição a hipertextualidade, responsável, também, pelas configurações híbridas que se veem na tela do computador.

3.2 A chegada da Internet: a novidade hipertextual

A rede mundial de computadores é, na verdade, o resultado da soma de milhares de redes espalhadas pelo globo que se unem por meio de uma linguagem em comum: o TCP/IP (*Transmission Control Protocol/ Internet Protocol*). É a linguagem de comunicação de base da rede e, por meio dela, todos os computadores do planeta podem se comunicar e se compreender. A *World Wide Web* (ou só Web) é somente uma dessas milhares de redes, mas é a que mais cresce no mundo. Ela foi criada em 1991 por Tim Bernes-Lee e tinha como intuito “fazer a conexão entre os computadores das instituições de pesquisa com o propósito de dinamizar e facilitar o acesso dos pesquisadores aos resultados dos mais diversos estudos”. (ARAÚJO, 2005, p. 50).

A Web funciona através do protocolo HTTP (*Hipertext Transfer Protocol* – Protocolo de Transferência de Hipertexto), sigla esta que se encontra em todos os sites da rede. Este protocolo visa exatamente a executar o serviço primordial da Internet: a transferência de dados. Nesta sigla, hipertexto diz respeito a documentos presentes em um servidor que estão interconectados a outros documentos em outro servidor e que possibilita que o usuário possa ter livre trânsito entre um e outro documento com o simples ato de clicar em *links*, criando então, verdadeiras encruzilhadas de informação.

O que acontece é que o termo hipertexto, o qual foi emprestado pela Linguística da Informática, é bastante polissêmico. Ele tem suas controvérsias desde quando foi empregado pela primeira vez por Theodore Nelson, ainda na década de 1960. Uma das primeiras discussões dizem respeito ao prefixo *hiper-*, de hipertexto, que, na verdade, não sinaliza para uma possível superioridade do hipertexto em relação ao texto. Tal prefixo tem sido objeto de reflexões em importantes trabalhos, como a tese de doutoramento de Gomes (2007). Segundo esse autor, o referido prefixo é proveniente de 1704, quando a matemática falava de espaço hiperbólico. Ao citar Rada (1991)⁴⁸, Gomes (2007, p. 11-12) informa que “o matemático Klein utilizou o termo hiperespaço, para descrever uma geometria de muitas dimensões; pelo que se pode deduzir que o hipertexto é o texto multidimensional, considerando-se o texto (impresso) como uma estrutura unidimensional”. Resumindo, prefixo *hiper-* sugere vários significados, não necessariamente no sentido de ser superior a outra coisa, por exemplo.

Além disso, a literatura mostra que o conceito de hipertexto ainda traz muitas divergências. Apesar de ser um termo técnico há muito utilizado na informática, passou a ser estudado pela Linguística a partir do momento em que se verificou que ele estava na base da comunicação mediada por computador (CMC).

No Brasil, atualmente, existem duas correntes no tocante ao estudo do hipertexto: de um lado, aqueles que defendem que o hipertexto em si não tem nada de novo, a não ser

⁴⁸ RADA, R. Small, medium, and large hypertext. **Information Processing & Mananagement**. v.27, n.6, 1991. p. 659-677.

a diferença no suporte e na forma e rapidez de acesso (KOCH, 2005; POSSENTI, 2002; COSCARELLI, 2003, 2005, 2006, 2007; RIBEIRO, 2005, 2008); de outro, os que defendem que o hipertexto possibilita um novo modo de enunciação – o digital – (XAVIER, 2002, 2007; ARAÚJO, 2003, 2006a; KOMESU, 2005a, 2005b; BRAGA, 2003, 2005), que “tende a produzir, em seus hiperleitores, percepções jamais antes experienciadas em qualquer outro modo de enunciação analógico” (XAVIER, 2002, p. 29).

Um dos argumentos que podem ser encontrados na primeira corrente dos estudos sobre hipertexto pode ser lido em Koch (2005, p. 61), segundo a qual “todo texto constitui uma proposta de sentidos múltiplos e não de um único sentido, [...] todo texto é plurilinear na sua construção, [então] pelo menos do ponto de vista da recepção, todo texto é um hipertexto”. Para fomentar esse argumento, a autora se utiliza do exemplo do gênero reportagem, no qual há boxes, gráficos, tabelas, fotos etc. que completam o sentido do texto, fazendo uma clara analogia à multisssemiose da qual fala Xavier (2002), ou seja, essa característica não é exclusiva do hipertexto digital. Além disso, para argumentar que a característica da não-linearidade não é um fenômeno que apareceu com o hipertexto, Koch (2005, p.62) argumenta que

o texto se constitui de um conjunto de pistas destinadas a orientar o leitor na construção do sentido e, para realizar tal construção, ele terá de preencher lacunas, formular hipóteses, testá-las, encontrar hipóteses alternativas em caso de “desencontros” entre o dito e o não dito, [ou seja] a compreensão terá de dar-se de forma não linear.

Para a linguista, então, muitas das novidades atribuídas a esta tecnologia digital já existiam muito antes de os computadores chegarem ao mundo. Possenti (2002, p. 64), por exemplo, além de frisar que o hipertexto não constitui novidade, ainda faz uma crítica à nova forma de construção de sentido, dita pelos linguistas do segundo grupo:

não estou querendo dar a entender que penso que o hipertexto não significa novidade alguma ou não implica diferenças relevantes, ou, principalmente, que não implicaria mudanças de atitude ou de atividades. [...] O que estou querendo dizer é que é minimamente necessário dar-nos conta de que certas expressões podem estar fazendo pensar que a mudança de suporte [do impresso para o digital, basicamente] é suficiente para alterar o texto, tornando central, sem razão, a meu ver, um elemento que até recentemente era de fato desconsiderado ou considerado absolutamente secundário no debate sobre o sentido.

Possenti comenta que as teorias sobre construção de sentido de um texto não são recentes e que, quando a Linguística começou a discutir o hipertexto, muitas considerações acerca da construção de sentido já estavam fomentadas; então, o hipertexto, no que diz respeito às novas formas que ele traz de atribuir sentido, não merece um *status* de novidade, além, apenas, da mudança de suporte.

Há quem diga que a característica principal do hipertexto, esteja ele em suportes digitais ou impressos, está mesmo na não-linearidade. Ribeiro (2005, p.124) deixa isso claro:

Se Fernando Pessoa, na persona de um eu-lírico atrevido, aposta em dizer que Cristo não deixou biblioteca, eu, na persona de uma pesquisadora galhofeira, ousou dizer que, já que Jesus sabia ler, **aposto que leu, algum dia, não linearmente, ou seja, leu um hipertexto.** [grifos nossos]

Logo, para a pesquisadora, o fato de se ler um texto não linearmente já é razão para estabelecer aí uma relação entre autor e hipertexto. A postura de Ribeiro é tributária de Coscarelli (2003, p.1), para quem os textos que conhecemos em nada diferem dos hipertextos (aqui, textos eletrônicos vinculados à internet), pois

se pensarmos que hipertextos são um conjunto de textos interligados, por meio de links, não há por que acreditar que eles seriam tão diferentes assim dos textos que conhecemos. (...) Acredito que não há nada de novo no hipertexto, a não ser os mecanismos de navegação que tornam mais rápidos os acessos a outros textos.

A autora ratifica a posição em publicação posterior, colocando o texto no mesmo nível do hipertexto: “O hipertexto é, grosso modo, um texto que traz conexões, chamadas *links*, com outros textos que, por sua vez, se conectam a outros, e assim por diante, formando uma grande rede de textos” (COSCARELLI, 2006, p.73).

A posição de Coscarelli é criticada por estudiosos do hipertexto que defendem posição distinta, entre os quais podemos citar Xavier (2002), Araújo (2003, 2005, 2006a), Komesu (2005a, 2005b), Gomes (2007), Braga (2003, 2004, 2005). Esses autores defendem que o hipertexto é uma novidade na interação humana que se consubstancia, no dizer de Xavier (2002), em um novo modo de enunciar: o digital. Para esse autor, a enunciação está relacionada às “formas de expressão, comunicação e interação desenvolvidas e aperfeiçoadas pelos homens ao longo da história, para se relacionar comunicativamente

com os outros e com o mundo” (XAVIER, 2002, p. 97), ou seja, qualquer forma de se expressar, de se fazer ouvir/ver pelo outro é um modo de enunciar.

Então, para que haja um modo de enunciar, necessita-se de tecnologias enunciativas “que demandam a aprendizagem de um conjunto de procedimentos técnicos e cognitivos viabilizadores de seus usos efetivos” (XAVIER, 2002, p. 97). Como exemplo, Xavier traz a escrita como tecnologia necessária para que haja um modo de enunciação verbal; imagens acústicas e dinâmicas como tecnologias para um modo de enunciação visual e o hipertexto como tecnologia enunciativa para um novo modo de enunciar, o digital.

Nessa perspectiva, o hipertexto interessa aos estudos linguísticos à medida que ele possibilita esse novo modo de enunciar, de construir sentido, completamente multissemiótico, inexistente antes da Internet. Para ilustrar isso, ele sugere a seguinte equação:

TEXTO + IMAGEM + SOM = HIPERTEXTO \Rightarrow MODO DE ENUNCIÇÃO DIGITAL

Fonte: Xavier (2002, p.110)

Na perspectiva de Xavier, é a integração de várias semioses, o texto, a imagem e o som, que potencializam um novo modo de enunciar digital, que repercutirá na construção do sentido do internauta, o qual terá de mobilizar estratégias cognitivas diferentes das utilizadas quando ele somente lê algo ou escuta uma música, por exemplo. Para o autor, fora da Internet, não existe espaço para o Hipertexto.

É fato que características hipertextuais já existiam antes do hipertexto, como ponderam Koch (2002), Possenti (2002) e Coscarelli (2005, 2006, 2007), entre outros, entretanto filiamo-nos à corrente contrária a destes linguistas, pois acreditamos que, devido a essa bricolagem de semioses num único plano, as estratégias utilizadas para a construção do sentido no hipertexto parecem ser diferentes daquelas utilizadas no impresso, o que também pode acarretar uma maior exigência cognitiva do hiperleitor, embora ainda não haja pesquisas que comprovem essa hipótese.

Há, ainda, devido à novidade desse conceito, algumas diferenças dentre os linguistas que consideram a novidade de um novo modo de enunciar. Komesu (2005a, p.98), por exemplo, define hipertexto como

um dispositivo, ao mesmo tempo, material e intelectual, que permite, mediante os links nele indexados, acessar os demais hipertextos que circulam na Internet, criando, dessa maneira, estruturas textuais que são atualizadas pelas práticas e pela história individual de cada leitor. O hipertexto não é um suporte material ou um único texto, mas **uma prática multimodal que envolve os processos de escrita e de leitura atualizados na tela do computador.** [grifos nossos]

O que podemos constatar nessa definição sinaliza para o fato de que, além de um dispositivo, fruto da tecnologia, a autora considera o hipertexto como uma prática multimodal propriamente dita, ou seja, neste caso, poderíamos dizer que o hipertexto é o próprio modo de enunciação digital, que se concretiza em uma “prática multimodal”, ou seja, de linguagens múltiplas. Gomes (2007, p. 26), também compactua com o mesmo ponto de vista de Komesu, pois em seu trabalho considera o hipertexto

[...] como **o local e o resultado** da interação ativa, verbal ou não, entre interlocutores, que dialogicamente nele se constroem e são construídos. (...) acrescentamos sua existência exclusivamente eletrônica e a presença incondicional de links [grifos nossos].

Ou seja, “local e o resultado”, para Gomes, equivale a dizer que o hipertexto é tanto processo (modo de enunciação permitido pela tecnologia que é o hipertexto) quanto produto (o próprio modo digital de enunciar).

Braga (2005, p. 146) já defende uma postura mais moderada, pois, para ela, o hipertexto é uma continuidade do texto impresso. Diz a autora que:

A organização estrutural do hipertexto recupera e expande formas de relações inter e intra-textuais já exploradas nos textos impressos, principalmente os de natureza acadêmica. Os recursos de escrita, como por exemplo, as notas de rodapé, as referências feitas a outros textos ou as conexões explicitamente indicadas – que convidam o leitor a adiantar ou voltar atrás na leitura de um texto específico- desempenham uma função próxima daquela a ser preenchida pelos links digitais.

No entanto, como não deixa de observar a autora, há uma diferença fundamental: na tela, essas ligações vão além de expansões ou relações secundárias e passam a ser centrais na estruturação do texto. Isso significa que o hipertexto traz um potencial

significativo diferenciado, pois, com a multissemiose, as possibilidades interpretativas vão além das permitidas nos gêneros da mídia impressa.

Apesar de alguns tratarem o hipertexto como o próprio modo de enunciação digital, neste trabalho faremos a opção de seguir a conceituação de Xavier (2002, p. 97), para quem “o hipertexto on-line é uma **tecnologia enunciativa** que viabiliza o surgimento do modo de enunciação digital, uma nova forma de produzir, acessar e interpretar informações”, e não o próprio modo de enunciar digitalmente. Para nós, os modos de enunciar (seja ele visual, auditivo, ou verbal) são possíveis por meio de uma determinada tecnologia, esta sim chamada de tecnologia enunciativa. Para o modo de enunciação verbal, temos a escrita como tecnologia enunciativa; para o visual, temos imagens estáticas – fotos, quadros, gravuras – ou dinâmicas – filme, animação –; para o auditivo, temos os sons e, para o modo de enunciação digital, temos o hipertexto. Logo, nós estudaremos o *scrap no* hipertexto, já que é essa tecnologia que permite a materialização desse gênero por meio do modo de enunciação digital.

O mesmo autor aponta características próprias dessa tecnologia:

- a) **Imaterialidade** – “a sensação paradoxal de tocar e não tanger taticilmente o hipertexto, de atualizá-lo sem senti-lo fisicamente [...]” (p. 30)
- b) **Confluência de modos enunciativos** – “o hipertexto hospeda e exhibe em sua superfície outras formas de textualidade, além da escrita. Ele acondiciona outros modos de enunciação, tais como as imagens em vídeo, ícones animados e sons, todos interpostos ao mesmo tempo na tela” (p. 30).
- c) **Não-linearidade** – “a inovação do hipertexto está em transformar a deslinearização, a ausência de um foco dominante de leitura, em princípio básico de sua construção.” (p. 31)
- d) **Intertextualidade infinita** – “o hipertexto acentua a função e as vantagens da intertextualidade por meio dos *hyperlinks*, que conduzem, instantaneamente, os leitores a textos, obras e discursos originais, se indexado à rede”. (p. 34)

Então, para Xavier (2002), a imaterialidade, própria do suporte, que é a tela de cristal líquido do computador, permite que o hipertexto seja manuseado, transportado, recortado, editado e até impresso, sem que, ao contrário do texto em celulose, possa ser tocado. Naturalmente, uma vez impresso, ele perde as características de “hiper”, deixando de ter a capacidade de apresentar efeitos sonoros, por exemplo.

Ao falar da não-linearidade, Xavier já aponta que não é uma característica própria do hipertexto, já que existem obras impressas com sumários, divisão em capítulos, índices e notas de rodapé que serviriam como *links*, podendo tornar uma leitura em papel tão não-linear quanto a que acontece nos textos linkados da Web. Entretanto, no hipertexto, a não-linearidade é uma característica constitutiva, que permite que o leitor seja um co-autor do hipertexto que busca, de forma que ele siga os seus propósitos indo e vindo pelos *hiperlinks* da rede.

A última característica, a intertextualidade infinita, é própria do hipertexto, já que Xavier confere aos *hiperlinks* a responsabilidade de conduzir o hiperleitor a textos vários, além de possibilitar vínculos e associações intertextuais sem fim. Este ponto de vista foi revisto por Araújo e Lobo-Sousa (2009), que questionaram acerca dessa natureza intertextual proposta por Xavier. Ao que parece, o ponto de vista adotado pelo linguista diz respeito à intertextualidade ampla, baseada no pressuposto do dialogismo bakhtiniano e coloca em xeque os possíveis avanços que a categoria intertextualidade pode trazer nos estudos sobre o hipertexto. Para Araújo e Lobo-Sousa (2008, p. 580), “o hipertexto não garante a intertextualidade, pois o fato de *linkar* um texto a outro não garante, necessariamente, o fenômeno intertextual”.

Após o trabalho de Xavier, outros linguistas, como Komesu (2005a), apontaram mais características que poderiam ser intrínsecas ao hipertexto, como a **fragmentariedade**, que diz respeito à ausência de um centro regulador, capaz de controlar o tópico, e a **espacialidade topográfica**, que diz respeito aos limites de um hipertexto, dada a cascata de informações proporcionada pelos *links*. O próprio Xavier (2007, p. 209), em um trabalho posterior, ainda fala em **ubiquidade**, que diz respeito ao acesso de um mesmo hipertexto

“por diferentes usuários em vários lugares do planeta onde houver um pc conectado, algo impensável às edições impressas de um livro”.

Em sua pesquisa de Mestrado, Lobo-Sousa (2009) reavalia as características atreladas ao hipertexto e levanta questionamentos acerca da atestação de tais características ao hipertexto ou ao suporte digital onde ele se realiza. No que concerne à não-linearidade, a autora apresenta ponto de vista distinto. A pesquisadora defende que o que existe, na verdade, são vários caminhos a serem seguidos no decorrer de uma leitura feita na Web.

Não estamos defendendo um modo de ler, nem negando, mas estamos claramente afirmando que, independentemente disso, a disposição visual da hipertextualidade é multilinear, em conformidade com a natureza mesma do suporte hipertextual. Desse modo, se em alguns hipertextos a não-linearidade não é tão evidente, na hipertextualidade ela, inegavelmente, apresenta o conhecimento (e não só ele) por múltiplas possibilidades, diferenciando-se, assim, do modo sequencial que caracteriza a mídia impressa. (LOBO-SOUSA, 2009, p. 78)

É importante frisar que a autora, conforme veremos, faz distinções entre hipertexto e hipertextualidade. Para ela, muitas das características atribuídas ao hipertexto, que, em sua opinião, são variados, na verdade pertencem a uma categoria maior, a hipertextualidade, que congrega todos os tipos de hipertexto existentes na Internet. Com base nisso, em virtude de haver hipertextos de diferentes naturezas – há aqueles muito semelhantes a textos impressos; há outros extremamente maleáveis e portadores de semioses distintas – a multilinearidade é uma característica da hipertextualidade.

Essa distinção se dá porque Lobo-Sousa atribui à noção de hipertexto de Xavier (2002) um conceito muito circular, na qual se permite identificar que hipertexto é tanto o espaço internetiano onde se realiza o modo de enunciar digital quando o próprio modo de enunciar digital. Além disso, como mostra a autora, Xavier (2002) não leva em conta as variedades de hipertexto que estão na Web. Não se pode colocar no mesmo patamar de análise um blog pessoal, no qual só existe materialidade escrita, e uma homepage institucional, que, em geral, traz recursos hipertextuais e multissemióticos variados. Daí a crítica a uma outra generalização de Xavier (2002) apontada por Lobo-Sousa (2009, p. 86), que diz respeito à confluência de modos de enunciar (verbal + visual + sonoro).

Essa compreensão não se afigura tão evidente quando comparamos hipertextos, pois verificamos que alguns deles são verdadeiros ‘textos eletrônicos’, que podem ser impressos sem qualquer alteração em seu conteúdo. Outros, por outro lado, são tão sofisticados tecnologicamente, que não se deixam serem representados em uma estrutura bidimensional do papel.

Isso quer dizer que a confluência de modos enunciativos só pode ser atrelada à hipertextualidade, que é o conjunto dos mais variados hipertextos existentes na Internet. Entendamos, com isso, que o que se manifesta para o internauta nada mais é do que apenas uma porção da imensidão que é a hipertextualidade, porção esta atualizada pelos limites da tela do computador. Ou seja,

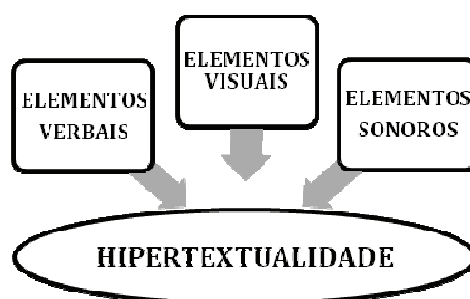


Figura 9 – Multissemiose na hipertextualidade

Fonte: Lobo-Sousa (2009, p. 89)

As características outrora ligadas ao hipertexto, na verdade, devem ser ligadas a um fenômeno maior, a hipertextualidade, que existe como o conjunto de todos os hipertextos. Assim, há duas distinções importantes a serem feitas: hipertextualidade não é sinônimo de Internet, assim como hipertexto(s) não é sinônimo de gênero(s) digital(is).

Falar de hipertextualidade é falar de um fenômeno de interação pela linguagem, e falar de Internet é dar conta de todas as relações possíveis que possa haver entre os homens e entre as máquinas, incluindo linguagens de programação e formas de indexação da informação. [...] O hipertexto é sempre aquilo que se permite flagrar nos limites de uma tela, pois, assim como não se tem acesso à enunciação senão pelo enunciado, também só se chega à hipertextualidade pelo hipertexto. (LOBO-SOUSA, 2009, p. 122-123).

O que acontece é que o conceito de Internet é oriundo da informática e diz respeito ao conjunto de redes dispersas pelo mundo que se comunicam por meio de uma linguagem em comum. A hipertextualidade se manifesta na Internet e diz respeito a um fenômeno que leva à interação pela linguagem. É um conceito abstrato, pois só se chega a ela por meio de

hipertexto(s), este o que aparece nos limites da tela de cristal líquido. É aqui que entra outra divergência com o conceito de hipertexto de Xavier (2002), pois, para Lobo-Sousa (2009), o hipertexto se materializa em gêneros digitais. Logo, quão distintos são os gêneros, distintos são os tipos de hipertexto. Entendamos:

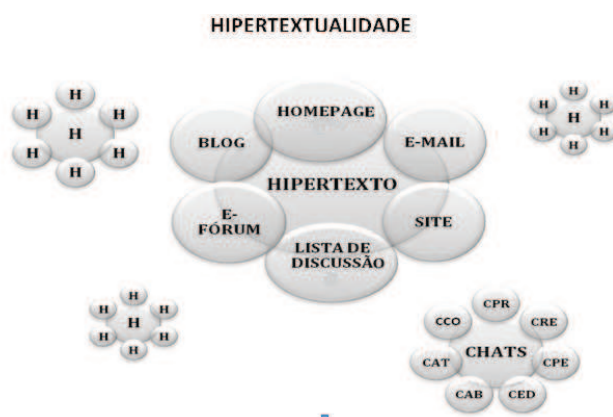


Figura 10 – Esquema hipertextual

Fonte: Lobo-Sousa (2009, p. 126)

Seguindo a representação gráfica de Lobo-Sousa (2009), a hipertextualidade é representada pelo conjunto de gêneros digitais (homepage, blog, e-mail etc.) os quais se manifestam em hipertextos diferentes. Alguns desses gêneros são dispostos em agrupamentos e formam constelações, como os chats, já estudados por Araújo (2006). Outros gêneros, os quais estão representados pela letra “H”, são os que estão em emergência, os quais ainda não têm nome, e podem representar constelações menores, como a de blogs, conforme Lima (2009) pretende analisar. A figura não traz traços limítrofes exatamente para representar a imensidão infinita da hipertextualidade. Esta “é composta de inúmeros hipertextos, textos eletrônicos e outros gêneros textuais e hipertextuais, num *continuum* que vai do mais ao menos hipertextual” (LOBO-SOUSA, 2009, p. 128).

Com base nesse raciocínio, a autora sugere que as características do hipertexto já listadas por nós devem ser revistas, em virtude de muitos desses traços ora não dizerem

respeito à hipertextualidade em si, mas ao suporte digital, ora se manifestarem de forma diferente a depender do hipertexto em análise.

A característica da não-linearidade, por exemplo, diz respeito a uma compreensão não sequencial que ocorre na mente do usuário, portanto não diz respeito à hipertextualidade ou ao seu suporte. A imaterialidade, a fragmentariedade, a espacialidade topográfica e a ubiquidade também não são próprias da hipertextualidade, mas, sim, do suporte digital onde ela se materializa. Quanto à intertextualidade, esta é um fenômeno que ultrapassa o conceito de hipertextualidade, então também não faz parte das características particulares do objeto em estudo. Logo, a autora reduz a três as características da hipertextualidade: a multilinearidade, a hipermodalidade e a interatividade.

Na Web, a **multilinearidade** é mais propícia a caracterização da hipertextualidade. Em virtude de *links* presentes na rede, variados caminhos se oferecem ao internauta, que tem a opção de fazer seu próprio caminho de leitura.

A **hipermodalidade** é entendida como a heterogeneidade e hibridização semióticas, a riqueza multimodal que constituem os gêneros digitais. É um termo que funde a multimodalidade e a hipertextualidade e relaciona-se à multissemiótica falada por Xavier (2002). Há, então, na diversidade de hipertextos, um grau que varia de pouco hipermodal, como os textos eletrônicos, a bastante hipermodais, como sites de provedores – UOL, G1, TERRA –, de vídeos – YOUTUBE –, de relacionamentos – Orkut, Facebook –, esses últimos que tem como principal finalidade propiciar a interação em último grau com o internauta.

A **interatividade** é a última característica elencada por Lobo-Sousa (2009) para o conceito de hipertextualidade. O termo “representa-nos a interação dialógica da linguagem no âmbito da hipertextualidade, enfatizando, portanto, que a interação se dá nela e fora dela [...]” (LOBO-SOUSA, 2009, p. 137). Logo, a interatividade é uma característica trazida pela hipertextualidade, a partir do momento em que esta permite que muitos tipos de hipertexto propiciem uma maior interação pessoa-máquina ou pessoa-máquina-pessoa. Esta característica também tem um nível de gradualidade: hipertextos que propiciem maior

interação entre pessoas é mais interativo do que aqueles que permitem interação entre pessoa e máquina.

A hipertextualidade, então, é

a enunciação digital que se forma a partir dos gêneros hipertextuais que constituem os hipertextos. Trata-se de um fenômeno que se realiza, necessariamente, de forma multilinear, por meio de enunciados multimodais e/ou hipermodais que se integram de maneira interativa no *hiperespaço*. (LOBO-SOUSA, 2009, p. 132)

Com base em Lobo-Sousa (2009), trataremos neste trabalho a hipertextualidade como a própria forma de enunciar digitalmente, conceito abstrato que se materializa na concretude de hipertextos, os quais se atualizam na tela de um computador por meio de gêneros digitais. Esta enunciação digital potencializada por hipertextos é distinta de outras enunciações, como a visual, a auditiva ou a verbal, pelo fato de envolver uma mescla de características que co-ocorrem para a construção do sentido. Esta forma de enunciar só é possível em um computador conectado à internet, já que envolve, por parte dos leitores, outro comportamento cognitivo na construção do sentido, pois, como diz Xavier (2007, p. 209), “pede-lhes estratégias perceptuais um tanto diferentes das que são normalmente realizadas durante o processamento da leitura em textos impressos”. Desse modo, é importante que invistamos cada vez mais no estudo de questões acerca da complexidade que é o ambiente digital, responsável por um novo modo de construir significado, tendo em vista conseguir envolver, em um único *habitat*, os mais variados modos de enunciação.

Os trabalhos de Xavier (2002), Koch (2005), Braga (2003), entre outros autores que discutiram o conceito de hipertexto antes de 2004 jamais imaginariam que as características elencadas por Lobo-Sousa (2009), já, de certa forma, prevista pelos mesmos autores, assumiriam uma complexificação ainda maior com a chegada da Web 2.0.

A hipermodalidade e a interatividade, principalmente, num único suporte, tornaram-se ainda mais notórias em 2004, com a chegada de uma nova plataforma para a Web. Com o alargamento da banda da Internet para o público em geral (antes, apenas grandes instituições tinham acesso à banda larga), o que já era híbrido e complexo tornou-se ainda mais, pelo fato de, agora, além de simples imagens e sons, a Web 2.0 ter passado a permitir

vídeos de longa duração, como filmes, e músicas a serem escutadas diretamente da Internet, sem a necessidade de *download*.

O termo Web 2.0 foi criado por O'Reilly (2005)⁴⁹, que a define como a mudança para uma internet como plataforma e um entendimento das regras para obter sucesso nesta nova plataforma. Entre outras questões, a regra mais importante da Web 2.0 é desenvolver aplicativos que aproveitem os efeitos de rede para se tornarem melhores cada vez que são mais usados pelas pessoas, aproveitando a inteligência coletiva. Ou seja, a *Web 2.0* é uma evolução da interface da Internet. Esse tipo de desenvolvimento ocorre todo dia nos intrincados caminhos da computação, e, apesar de fazer parte das preocupações de programadores, *designers* e profissionais da computação em geral, o que nos interessa não é como ela evolui, mas os seus impactos nas práticas discursivas e nos letramentos diversos que demandam dessas práticas.

É fácil constatar a influência da evolução das interfaces. Basta lembrar quão complicadas eram as conexões discadas, lentas, e que não nos permitiam sequer abrir um vídeo de dez segundos de duração. Aquela ainda era a plataforma *Web 1.0*.

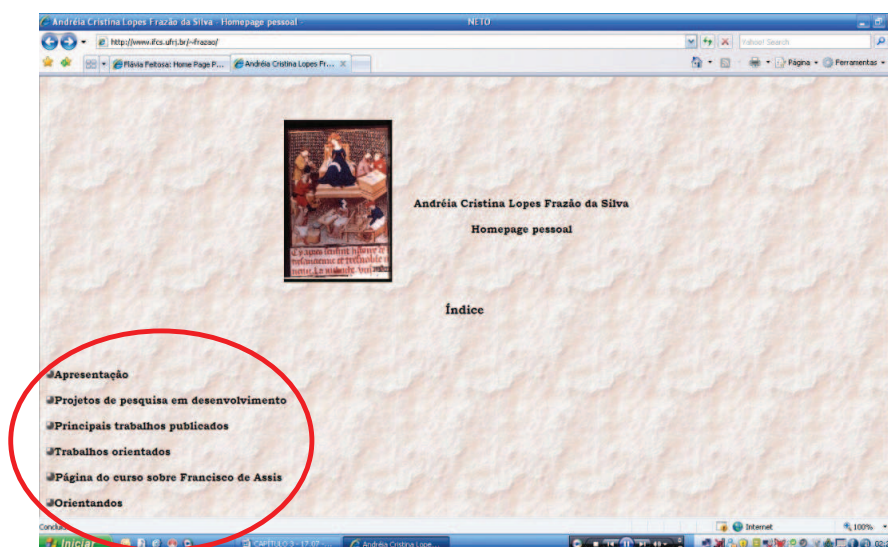


Figura 11 – Homepage pessoal

Fonte: <http://www.ifcs.ufrj.br/~frazao/>

⁴⁹ Texto disponível em <<http://www.elisanet.fi/aariset/Multimedia/Web2.0/What%20Is%20Web%202.0>>.

Trazemos o exemplo acima para demonstrar como funcionam as páginas da Web que foram elaboradas ainda na Web 1.0. Em virtude da tecnologia utilizada na ocasião, as páginas apresentavam alguns links que levavam a locais dentro do mesmo *website*. É dessa forma que nos referimos à passivização do usuário da época. Neste exemplo, como vemos em destaque, as alternativas possibilitadas ao usuário são reduzidas ao clique em um dos links que levam a informações da responsável pela homepage. Isso quer dizer que os caminhos percorridos pelo internauta neste site eram limitados pelo programador do site. O usuário só poderia se dirigir até onde lhe era permitido. Além disso, recursos hipermodais eram muito simplórios e reduziam-se a *emoticons* utilizados em salas de bate-papo, por exemplo (cf. ARAÚJO, J. C., 2003). Além disso, no que diz respeito à interatividade, este site em específico coloca em evidência a pouca interatividade com outros usuários. O máximo que poderia acontecer era direcionar um e-mail contatando a responsável pelo site.

Naturalmente este tipo de sítio ainda se encontra disponível na Web, mas é muito mais comum que os novos sítios se utilizem de toda a tecnologia propiciada pela Web 2.0, elevando o grau de hipermodalidade e interatividade às últimas conseqüências. Isso é mais corriqueiro em sites de grandes corporações, de provedores de Internet, de empresas de comunicação etc., mas também é possível encontrar blogs pessoais com essa natureza.



Figura 12 – Homepage Web 2.0

Fonte: www.globo.com

Embora não possamos representar os aspectos técnicos possibilitados pela Web 2.0 na bidimensionalidade deste papel, tentemos explicá-los. A figura 12 traz apenas uma pequena porção do todo que é a página da globo.com. Nela, selecionamos, como se pode ver em destaque, apenas dois itens impossíveis de aparecerem antes de 2004: em 1, temos um vídeo que mostra o gol que aconteceu em um jogo de futebol pelo campeonato brasileiro. O internauta, ao entrar no site, tem a possibilidade de assistir a este vídeo da mesma forma que veria pela televisão. Ao clicar na imagem, abre-se uma nova janela na qual o vídeo com o gol será carregado. Note aqui a convergência de mídias, quando a TV é incorporada à Web, funcionando somente em virtude da hipertextualidade. Neste trabalho, ambos os conceitos serão trabalhados como dois lados de uma mesma moeda, já que a convergência de mídias nos *scraps* só existirá em virtude da Web 2.0, e, se não fosse essa nova plataforma da Web, a convergência de mídias seria inviável em virtude das condições técnicas mais precárias existentes antes de 2004. Portanto são dois conceitos básicos que contribuem para a mescla de gêneros, como veremos no capítulo subsequente.

Em 2, no lado esquerdo da figura acima, um anúncio publicitário se manifesta para o internauta assim que acessa a página. O anúncio, móvel e animado, em muito parece com os transmitidos pela televisão, outro reflexo da hipertextualidade a serviço da convergência de mídias.

É importante lembrar que falamos até aqui de somente um aspecto da Web 2.0: o técnico, que trouxe melhorias na conexão e, com elas, novos dispositivos antes impossíveis na Web 1.0. Outro aspecto, mais importante que o primeiro, diz respeito às mudanças nos usos da Internet. As pessoas passaram a escrever mais, a assistir e a postarem vídeos no Youtube, por exemplo, a fazer seus blogs e a construir colaborativamente outros sites. Os internautas, agora, têm muito mais poder de voz do que na Web 1.0. Primo e Recuero (2006) classificam esta nova fase da Web de *terceira geração da hipertextualidade*.

Os primeiros anos da Web foram marcados principalmente pela linguagem HTML e pelo sistema de envio de informações produzidas offline via FTP a um servidor. [...] A primeira [fase] vincula-se ainda ao meio impresso, onde rodapés, remissões e índices faziam a interligação de diferentes textos. Os hipertextos da segunda geração emergem com as tecnologias informáticas, no qual o link confere velocidade à conexão entre diferentes documentos digitais. [...] É preciso lembrar que o programador do hipertexto ainda mantinha consigo o poder da escrita. Já na

Web 2.0, a abertura dos hipertextos à participação é levada ao limite. (PRIMO; RECUERO, 2006, p. 2)

Logo, a maior novidade da Web 2.0 era a liberdade para a construção do conhecimento colaborativamente. Os dois maiores expoentes, no nosso entender, dessa nova geração hipertextual é a Wikipedia⁵⁰ e o Youtube. A primeira diz respeito à maior enciclopédia da Web, que tem como principal característica ser construída colaborativamente. Nela, qualquer internauta pode criar um verbete ou um link, com o intuito de desenvolver, modificando e ampliando, determinado artigo da enciclopédia. Então, cada leitor é potencial colaborador de tal projeto.

O segundo diz respeito ao maior site de vídeos do mundo. O Youtube permite que os usuários compartilhem vídeos de variada natureza, como clipes, filmes ou material caseiro, em formato digital. Qualquer internauta pode compartilhar o seu vídeo, o qual, ao ser visto, poderá ser comentado por outros usuários, fazendo com que a ideia da Web 2.0 – a de co-elaborar o conteúdo disponível para os internautas – se propague. Agora o programador do hipertexto é o próprio usuário.

Logo, O'Reilly destaca a passagem da ênfase na publicação (ou emissão, conforme o limitado modelo transmissionista) para a participação: blogs com comentários e sistema de assinaturas em vez de *home-pages* estáticas e atomizadas; em vez de álbuns virtuais, prefere-se o Flickr5, onde os internautas além de publicar suas imagens e organizá-las através de associações livres, podem buscar fotos em todo o sistema; como alternativas aos diretórios, enciclopédias online e jornais online, surgem sistemas de organização de informações (del.icio.us e Technorati, por exemplo), enciclopédias escritas colaborativamente (como a Wikipédia8) e sites de webjornalismo participativo [...]. (PRIMO, 2006, p. 2).

A Web 2.0, então, provocou e convocou a participação do internauta na rede. Isso levou a uma maior circulação de informação na Internet e complexificou ainda mais o que estamos chamando de convergência de mídias:

⁵⁰ <http://pt.wikipedia.org>

Figura 13 – Site do Jornal O Globo

Fonte: www.oglobo.com.br

No que tange aos aspectos técnicos da Web 2.0, analisemos a convergência que se dá neste exemplo por meio do destaque feito pela chave: o internauta tem a opção de selecionar vídeos, fotos e áudios, diretamente do site. São arquivos que não podem ser “baixados” da internet, pois estão hospedados num servidor, mas, devido à velocidade da Internet propiciada pela banda larga, são de fácil acesso e pouco demoram para ser carregados. Com apenas um clique sobre um dos itens demarcados, na figura, pela chave, uma nova página se abre no navegador e permite o acesso ao conteúdo desejado⁵¹. No caso das fotos, apenas um programa que reconhece a extensão do arquivo cujas fotos foram convertidas permite a visualização das imagens.

Quanto ao vídeo e ao áudio, são materiais que só permitem o acesso adequado se houver, instalado no computador, um dispositivo multimídia que propicie acesso ao som. Além disso, o internauta tem toda a autonomia sobre o conteúdo multimídia para iniciar/parar a execução dos arquivos. Isso lhe confere um status muito mais senhor de suas ações do que quando era passivo às vontades do programador do hipertexto, como na figura

⁵¹ No caso em específico, precisamos nos cadastrar no site para ter acesso ao material multimídia.

11. São mídias antigas em suportes novos. Esse fenômeno é realizado, para Xavier (2002; 2007), somente no hipertexto.

Já quanto aos aspectos relacionais, atentemos para o destaque feito em círculo. Vê-se que, agora, o internauta tem a opção de expressar um juízo de valor acerca de algum conteúdo jornalístico publicado no site. Essa participação não existia até 2004, com a Web 1.0. Agora, esse trabalho coletivo, de interesse de todos, motiva a intervenção de múltiplas vozes e leva a interações sociais das mais variadas, que são engendradas pelo aspecto tecnológico da Web 2.0. Como veremos no início do próximo capítulo, a característica da voz do usuário na Web também será verificada no *scrap*, a partir do momento em que ele terá a possibilidade de criar o próprio *scrap* da forma que lhe convier. Há, inclusive, um link no *scrapbook* destinado a instruir o usuário a elaborar um *scrap* interativo. Isso naturalmente levará às misturas de gêneros, a partir do momento em que se permite a publicação de vídeos e de canções na Internet, de HTML, de figuras animadas ou não etc. Na própria enunciação do *scrap*, um comentário pode ser atribuído ao item publicado, propiciando, além da interação entre os coenunciadores, a mistura de padrões genéricos.

Essas interações ganharam tamanha proporção que levaram ao surgimento de sites que tinham como objetivo único motivar a construção de relações sociais. Surgiram os sites de relacionamento, que se propagaram rapidamente pela Web e, no Brasil, tem como principal expoente o **Orkut**.

3.3 A revolução do Orkut

Febre no mundo com a chegada da Web 2.0, os sites de relacionamento explodiram a partir de 2004. Com o intuito de criar grandes conexões sociais, sites como Facebook, MySpace⁵², HI5, Gazzag e Orkut, para falar dos mais conhecidos no planeta⁵³, tornaram-se símbolo de interação social por meio do computador, buscando atingir os mais variados objetivos, como conseguir contatos profissionais, recuperar amizades antigas, começar um

⁵² www.facebook.com e www.myspace.com

⁵³ Não se sabe exatamente quantos sites com a mesma finalidade do Orkut existem, mas a Wikipedia - http://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_redes_sociais - traz uma lista de pelo menos 141 sites de relacionamento na Web.

relacionamento amoroso etc. Ao restringirmos essa prática para a realidade brasileira, o Orkut tem a responsabilidade de comportar milhares de indivíduos com um traço em comum: estabelecer conexões com pessoas.

O Orkut foi criado em janeiro de 2004 por Orkut Büyükkökten, engenheiro turco do Google que, para a realização do projeto, levou em consideração a Teoria dos Seis Graus de Separação, cuja definição, segundo o Wikipedia⁵⁴, consiste no fato de uma pessoa poder estar conectada a qualquer outra no mundo por uma rede de, no máximo, cinco intermediários. O Orkut e os demais sites de relacionamentos parecem ser um belo ensaio de que essa teoria pode ser comprovada.

O projeto de Büyükkökten tinha como objetivo atingir o público americano, mas o que se verifica é que, atualmente, o Brasil e a Índia são os países com o maior número de usuários⁵⁵ (51,39% e 19,73% respectivamente). Os Estados Unidos aparecem somente em terceiro lugar, com 16,73% de usuários. Isso pode ser explicado porque há, nos EUA, outros sites de relacionamentos mais atrativos. O *Facebook* e o *MySpace* por exemplo, são mais populares para os americanos. Este último conta com mais de 202 milhões de perfis⁵⁶, enquanto o Orkut contava, em agosto de 2007, com pouco mais de 68 milhões de perfis⁵⁷. Analisemos como se navega por ele.

⁵⁴ http://pt.wikipedia.org/wiki/Orkut#Teoria_dos_seis_graus_de_separa.C3.A7.C3.A3o

⁵⁵ As informações, que são alteradas constantemente, são de responsabilidade do próprio site de relacionamentos. Estas, em específico, foram extraídas em 03.10.2009.

⁵⁶ <http://pt.wikipedia.org/wiki/MySpace>

⁵⁷ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Orkut#Usu.C3.A1rios>



Figura 14 – Homepage do Orkut

Esta é a tela de acesso ao site de relacionamentos Orkut. Para ingressar no site, é necessário que o interessado seja previamente cadastrado. Anteriormente, até outubro de 2006, somente poderia ser cadastrado quem tivesse sido convidado por outro membro do Orkut. A partir da data supracitada, os usuários podem criar contas sem necessariamente serem convidados por outras pessoas.

Após colocar senha, o internauta terá acesso ao seu *profile*, ou perfil, no qual constarão todas as informações pessoais, como descrição física, registro de amigos, recados disponíveis, comunidades das quais participa, enfim. Para Telles (2006, p. 22), “o Orkut é um grande banco de dados sobre quem é amigo de quem, ou seja, sobre rede de amizades”. A imagem a seguir mostra o nosso *profile*:



Figura 15 – Profile do usuário do Orkut

Nesta tela, há o *profile* do usuário – a sua página pessoal. Em 1, constam as informações gerais do autor do perfil. Com a disponibilidade de se colocar a foto e os dados pessoais da forma que quiser, Coscarelli (2004) atribui a essa característica o tamanho sucesso do Orkut frente a outras redes sociais da mesma natureza, pois “ele dá uma ‘cara’ ao participante, dando um charmoso ar de intimidade à comunidade” (COSCARELLI, 2004, online). Em 2, são mostrados os amigos do dono do perfil, os quais, para fazer parte de sua rede de amigos, têm de pedir autorização. Em 3, encontram-se as comunidades às quais o orkuteiro está associado. Como são milhares de comunidades no Orkut, o usuário participa daquela cujas características são afins a ele. É nelas, principalmente, que se estabelecem variadas relações sociais, pois elas unem os mais diferentes tipos de pessoas que têm os mais diversos objetivos na rede, mas têm uma característica em comum: o fato de se interessarem por alguma peculiaridade de determinada comunidade. Em 4, há o nick do dono do perfil e, abaixo, a informação “invisível”, que diz respeito ao *status* do usuário no chat do Google, proprietário do Orkut. Esta é mais uma novidade tecnológica permitida pela Web 2.0 e que passou a fazer parte do Orkut somente em novembro de 2008, possibilitando bater papo online com outro usuário que esteja conectado ao Gmail ou ao Orkut. Por fim, em 5, estão os links que levam a outras partes do próprio Orkut do usuário.

Em meio aos estudos da comunicação, na Linguística também podemos encontrar algumas pesquisas cujos autores se dispuseram a analisar o fenômeno da interação humana no Orkut. Miranda (2006), Araújo (2006b), Martins (2007) e Bisognin (2008), para citar alguns, se interessaram por diversos fenômenos da língua que ocorrem neste site de relacionamentos.

Veja-se que não se trata de um gênero textual, mas de um ambiente discursivo no qual coexistem diversos gêneros, como fóruns, recados, mensagens, fotologs, depoimentos etc. e diversos links para outras partes do próprio site de relacionamentos. Trilhando essa via, Miranda (2006, p. 67) assim define o Orkut:

Longe de se tratar de um gênero textual, o Orkut é um serviço, uma ferramenta de interação que agrega, sim, vários gêneros emergentes, alguns explícitos, como o *e-mail*, e outros “camuflados”, como a *lista de discussão*, que nele (no Orkut) pode ser o fórum das comunidades; o *blog*, que em parte é o próprio perfil do usuário somado aos comentários que alguns colocam em sua descrição; o *fotolog*, que é o álbum de fotos do usuário, fora alguns outros gêneros que podem se constituir com o tempo nesta ferramenta.

Bottentuit Júnior e Coutinho (2007, p. 274) também veem no Orkut uma ferramenta da Web.

O Orkut é mais um dos aplicativos da gama variada de softwares pertencentes ao Google; pode também considerar-se como mais uma das ferramentas da Web 2.0, por permitir a criação e edição da informação por parte dos utilizadores de forma fácil e simples. [...] O Orkut é um software social que tem como objetivo principal a criação de uma rede social ou comunidade virtual.

Ao contrário de Miranda (2006), não acreditamos ser o termo mais pertinente chamar o Orkut de “ferramenta”. Isso parece ser bastante amplo e não vem exatamente ao encontro dos interesses linguísticos. Chamar o Orkut de software, como o fazem Bottentuit Júnior e Coutinho (2007), parece ser a saída mais plausível, como veremos a seguir.

A união das informações trazidas no *profile* de um usuário permite a construção de identidades, sejam elas autênticas ou não⁵⁸, que, segundo Mocellin (2008), “são

⁵⁸ As identidades não autênticas são chamadas pelos orkuteiros de *fakes*, muito comuns no Orkut, já que são feitas com o intuito de assumir uma identidade falsa, seja criada, seja copiada. Para mais informações sobre *fakes*, remeto o leitor para Mocellin (2008).

fundamentais para a orientação das interações sociais que nele decorrem” (p. 4), até porque, como uma rede de relacionamentos, a identidade ali construída será responsável por interações das mais variadas, já que este é o coração do Orkut: relacionar identidades, o que pode levar à construção de uma grande rede de pessoas, ou rede social.

No estudo das redes sociais, Recuero (2004; 2005; 2006) baseia-se em modelos de redes estudadas por matemáticos e físicos cujas contribuições foram, depois, absorvidas pela Sociologia, para o estudo da análise estrutural das redes sociais da Internet. Sob esta perspectiva, a autora assevera que a análise estrutural das redes sociais

procura focar na *interação* como primado fundamental do estabelecimento das relações sociais entre os agentes humanos, que originarão as redes sociais, tanto no mundo concreto, quanto no mundo virtual. [...] Quando se trata de analisar a interação através da mediação do computador, portanto, é necessário que exista um *locus* onde essa interação possa e efetivamente aconteça, para que seja possível falar em redes geradas por essas ferramentas. (RECUERO, 2004, p.3)

Então, uma rede social será entendida como aquela que tem como principal propósito estabelecer uma interação entre agentes humanos. A mesma autora ainda se questiona se o Orkut pode ser considerado, de fato, uma rede social, já que há “amigos” no perfil de alguns usuários que jamais estabeleceram qualquer relação com o dono do perfil. Embora cada internauta, como mostrado na figura acima, para aparecer na parte de “amigos” tenham de ter pedido autorização ao dono do *profile* para ser adicionado, é possível que o este aceite quem não conhece e, a partir daí, jamais estabeleça qualquer relação social com tal pessoa. Assim, como diz Recuero (2004, p. 9), “o conceito de ‘amigo’ no sistema torna-se difuso”. Aqueles que têm muitos “amigos”, mas não realiza uma interação social com eles, são os chamados *hubs*: “pessoas altamente conectadas, com um imenso número de amigos, que contribuem significativamente para a queda da distância entre os indivíduos do sistema (RECUERO, 2004, p. 8).

Em texto posterior, Recuero (2007, online) busca desfazer confusões terminológicas geralmente construídas por leigos no que diz respeito à rede social e ao programa/*software*:

o sistema, sem o grupo, nada mais é do que um site/*software*. Já o grupo, mesmo sem o sistema, continua sendo um grupo. O risco de tratar todo o tipo de sistema como comunidade ou como a rede é aquele de que nem todos os *sites* possuem

um grupo social associado. E nem todo o grupo social associado pode constituir uma comunidade virtual.

Então, é importante entender que a rede social é formada por pessoas e pela interação social construída por elas entre os envolvidos na comunicação. O sistema é técnico e possibilita a formação de redes. O Orkut, então, é um *software*/um programa que potencializa a formação de uma rede social gigantesca, formada por todos os internautas que têm uma conta no Orkut e interagem socialmente por meio dela. Nas palavras de Swales (1998), grosso modo, poderíamos supor que existe uma comunidade discursiva global formada pelos orkuteiros que têm propósitos comuns e se utilizam de gêneros próprios (no caso do Orkut, os fóruns, os chats, as mensagens, os *scraps* etc.) para interagirem socialmente.

O que estamos chamando de *software* procede do raciocínio de Souza (2009) sobre os *softwares* como lugar de inscrição da escrita no ambiente digital. O autor pauta-se pelos estudos de Fernandes (2003)⁵⁹ para o estudo de *software*, entendido como “uma descrição de máquina cujo funcionamento depende de outra máquina que carregue e interprete as informações que ele está formatando” (SOUZA, 2009, p. 94) e que pode ser organizado em dois estados: o estado processo e o produto. O *software* no estado processo diz respeito à linguagem de programação na qual o software é criado. No estado produto, que é o que nos interessa, ele é visto em sua integralidade, “não só como um código, mas como um organismo que é capaz de unir a si outros tipos de objetos: desde uma interface até um outro software e estabelecer com eles, além das relações mediadas por humanos, relações automáticas [...]” (SOUZA, 2009, p. 94).

À luz desse raciocínio, com o qual nos alinhamos, podemos dizer que o Orkut, na verdade, é um *software* online que depende do funcionamento de um outro *software*, no caso, o navegador, para ser acessado. Ele não é a própria rede social, mas potencializa a formação de redes sociais, até porque estas, como bem diz Recuero (2007), são feitas por

⁵⁹ FERNANDES, Jorge Henrique Cabral. *Qual a Prática do Desenvolvimento de Software?.* **Ciência e Cultura**, Brasil, v. 55, (2003) n. 2, p. 29-33 .

agentes humanos. Diniz (2006) apresenta um gráfico que sistematiza as conexões entre pessoas no Orkut:

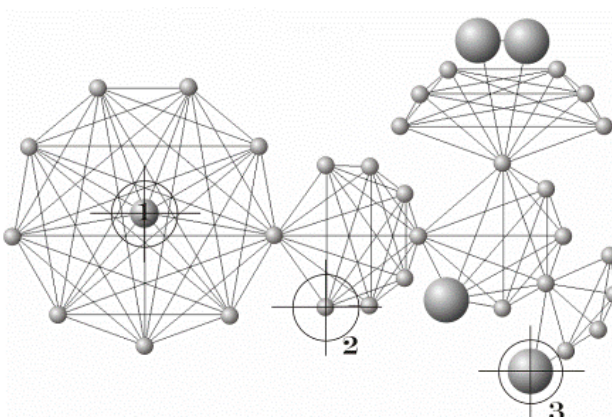


Figura 16 – Expansão de uma rede comunicacional do Orkut

Fonte: Diniz (2006, online)

Em 1, temos uma representação do que poderia ser o “ponto de partida e a instauração da rede comunicacional”. O gráfico mostra o dono de um perfil e a suas conexões com os seus amigos. O item 2 representa as conexões dos amigos desse indivíduo com os amigos deles. Finalmente, 3 simula as comunidades virtuais⁶⁰, as quais, em nosso entender, podem ser consideradas redes sociais menores, que estão comportadas no *software* que é o Orkut, pois elas congregam indivíduos com características em comum. Essas interações, que já eram bastante sólidas, ganharam ainda mais força conforme a plataforma Web 2.0 foi agregando novas ferramentas. Entendamos o porquê.

⁶⁰ Baseados nos estudos de Lima (2008), supomos tratar-se de uma comunidade local – composta por integrantes que têm interesses bastante particulares e gostos comuns – imersa numa comunidade global – a dos orkuteiros, cujo único traço que os liga é o fato de quererem interagir socialmente.



Figura 17 – Chat no Orkut

Enumeramos três ferramentas que demonstram algumas funções que foram agregadas ao *software* online Orkut de 2004 a 2008, o que aumentou enormemente as chances de as relações sociais se concretizarem ainda mais. Em 1, já mostrado anteriormente na figura 17, tem-se a ferramenta *Google Talk*, que permite bater papo com usuários do Orkut e do Gmail⁶¹ que estejam online ao mesmo tempo. No caso em específico, uma integrante de nossa rede de amigos verificou que estávamos disponíveis para bater papo (o símbolo verde ao lado do nick e a informação “disponível” realça isso) e ativou o sistema *Google Talk*, interagindo com o dono do perfil em tempo real. Realçamos também recursos de multimídia no chat, como no enunciado proferido pela interlocutora: “*mas esse bate papo aqui é meio chatinho, ó, e o barulhinho de chamada é insuportável*”. No caso, a cada turno trocado, há um som emitido pelo *software*, indicando a chegada de uma nova mensagem. Esta é uma característica hipermodal, já tratada por nós dentre as características da hipertextualidade.

Em 2, temos os links para fotos e vídeos. Ao clicar no link *fotos*, abrir-se-á uma tela com vários álbuns, que são, na verdade, pastas que reúnem certo número de fotos que

⁶¹ O Gmail foi o primeiro provedor que permitiu a ferramenta de chat no seu e-mail. Como Orkut e Gmail pertencem ao Google, quem estiver navegando no e-mail e ficar online no chat será visto por quem está online no Orkut, pois Gmail e Orkut estão interligados.

trazem um determinado traço em comum, por exemplo, as fotos de um determinado evento ou as da família, de amigos, enfim. Ao selecionar uma das fotos em um álbum qualquer, temos algo como o que se segue:



Figura 18 – Álbum no Orkut

Esta seção do Orkut representa exatamente um álbum. Atentemos para os três itens ressaltados: o primeiro, feito por linha contínua, é destacado e ampliado, abaixo, pois mostra a seguinte frase: “Alguns rostos foram marcados. Clique neles para atribuir um nome ou excluir marcações sem nome”. Agora, cada vez que se disponibiliza uma foto no Orkut, o próprio *software* focaliza os rostos e disponibiliza a opção de nomeá-los para qualquer usuário que esteja na rede de amigos do dono do álbum. A seta aponta para uma caixa preta que está sob o rosto na foto. Se o nome ali colocado pertencer à rede de amigos do usuário com quem se está colaborando, imediatamente o quadrado em volta do rosto torna-se um link que leva até a página deste amigo nomeado. Recuero (2009) fez estudo baseado nessas práticas, muito comuns em Weblogs e Fotologs. Segundo a autora, elas levam a construções de conversações perfeitamente harmônicas, embora assíncronas, só permitidas por

mecanismos da Web que possibilitam a troca de turnos. Essa prática nos interessa porque, como veremos na análise, há muitos comentários sobre vídeos e canções postados nos *scraps*, o que contribui para a formação de mesclas de gêneros.

O destaque tracejado contribui para essa colaboração/participação que dissemos: é possível que as imagens sejam comentadas, fazendo do álbum um verdadeiro fotolog, gênero, inclusive, que motivou pesquisas, como as de Recuero (2004, 2005, 2009). Num álbum tradicional, nada mais pode ser feito a não ser apreciar as fotos e guardar qualquer julgamento acerca delas para si. No fotolog um juízo de valor pode ser expresso, o que já pode ser um gatilho para a formação de uma rede social.

Voltando à figura 17, temos a opção de número 3 que representa um link para o BuddyPoke, objeto de pesquisa de Viana, Vasconcelos e Araújo (2009) e Araújo (2009). Elucidemos com um exemplo:



Figura 19 – Buddypoke

O *emoticon*, já bastante estudado na literatura (FONTES, 2007; SOARES; ARAÚJO, 2009) significa ícones de emoção e existem para representar/expressar um sentimento no meio virtual. Naturalmente é impossível que ele seja demonstrado com a mesma carga emotiva usada numa conversa face a face, pois, como argumentam Viana, Vasconcelos e Araújo (2009), fatores paralinguísticos – utilização de gestos e entonação da voz – também contribuem enormemente para a representação da afetividade em interações presenciais, além, é claro, do contato físico – toques, abraços etc. –, impossíveis na interação a distância.

Com o alargamento da banda de internet, a navegação ficou muito mais rápida, o que possibilitou uma transmissão de dados numa maior velocidade. Arriscaríamos dizer que o *buddypoke* é reflexo disso, pois é uma ferramenta que propicia a representação de sentimentos e a constituição do carácter afetivo daqueles internautas que fazem uso dessa ferramenta no Orkut (ARAÚJO, 2009). Ele se caracteriza por representar, por meio de animações semelhantes à imagem humana (avatars), uma determinada ação, aproximando-se muito da realidade. Foram anexadas a esta ferramenta o som e os movimentos em 3D, característica esta possibilitada pela Web 2.0 e pela hipermodalidade, um dos traços da hipertextualidade.

A figura 19 mostra quando o interlocutor envia um beijo para a sua interlocutora. Obviamente os limites do suporte impresso da presente Dissertação não nos permitem representar com exatidão o que acontece na tela de um computador conectado à Internet, que ainda traz os movimentos dos avatares e o som, o que marca fortemente a hipermodalidade no Orkut. “Consequentemente, sua funcionalidade e usabilidade tornaram-se mais atreladas à veiculação de sentimentos, impressões e reações, sem que haja necessidade de descrevê-las textualmente.” (VIANA, VASCONCELOS, ARAÚJO, 2009, p. 1266).

A verdade é que a perfeição representada pelos avatares é tamanha que é desnecessária a mensagem em texto verbal à direita da figura mostrada por nós. Mesmo sem a escrita, a construção do sentido se dá apenas pela representação visual e pelo som.

Com este exemplo é possível mostrar as características trazidas pela Web 2.0 que levam a hibridizações das mais variadas naturezas: os avatares em 3D, o som, a imagem e a escrita representam as características hipermodais, com a característica de que tamanha perfeição em 3D, em decorrência da quantidade de dados armazenados para que eles se realizem na tela, online, só foi possível na nova plataforma da Web; por ser um detalhamento muito maior do que os conhecidos *emoticons*, os avatares se aproximam das ações humanas reais, o que, por meio da interação propiciada pelo aplicativo, estreita os laços afetivos dos envolvidos e potencializa a formação de redes sociais; a possibilidade de o internauta se inserir na Web também se instaura aqui, a partir do momento em que ele, por

meio dos avatares, exprime a sua afeição, que, no caso em específico, é enviar um beijo para a interlocutora.

Em síntese, essas são apenas três das ferramentas, existentes no Orkut em virtude da Web 2.0, que propiciam uma maior interação entre os usuários. Uma quarta ferramenta é o *scrap*, que, na verdade, foi a primeira forma de interação no Orkut ao lado dos fóruns, mas nem por isso a mais atrasada. Pelo contrário, o envio de *scraps*, de simples recados, evoluiu para uma das mais complexas práticas discursivas no Orkut. Com o advento da Web 2.0, o *scrap* tornou-se uma forma de comunicação bastante inovadora, a qual traz mesclas das mais variadas naturezas, desde mídias e semioses distintas até uma intrincada mistura de gêneros em sua constituição. Se Marcuschi (2002, p. 20), ainda na primeira plataforma da Internet, sugeriu que a evolução tecnológica interfere nas atividades diárias de comunicação e, por isso, promove o surgimento de “formas discursivas novas”, o *scrap* é a prova disso, por permitir a interação entre orkuteiros de forma um tanto quanto peculiar, o que nos permite levantar a hipótese de tratar-se de um gênero de caracterização bastante complexa em virtude de seu caráter essencialmente híbrido.

3.4 E o *scrap* é gênero?

Jamais constituiu tarefa fácil analisar o evento comunicativo que é *scrap* do Orkut. Telles (2006), Martins (2007), Lima-Neto e Araújo (2007) e Bezerra (2009) fizeram algumas tentativas. Neste trabalho, faremos nossa exploração do *scrap*, delineando os traços que nos permitem levantar a hipótese de tratar-se de um gênero, o qual é constituído por mesclas, nosso objeto de estudo nesta Dissertação. Mesmo que as mesclas genéricas em ambiente digital sejam o foco do nosso esforço, a experiência tem nos convencido de que tratar um gênero digital com base somente nos estudos clássicos sobre os gêneros constitui certo risco sempre, tendo em vista o fato de serem gêneros muito novos, passíveis de mudanças repentinas, além de não terem formas e estruturas fixas, tudo isto por ainda estarem em construção. Eis mais um risco de considerar o *scrap*, por exemplo, como gênero, já que ele tem apenas cinco anos, pois surgiu com o Orkut em 2004. Se pensarmos na definição bakhtiniana de gêneros discursivos e olharmos para os da Web 2.0, veremos que os analistas

terão de enfrentar muito mais a dimensão genérica do *relativamente* do que o aspecto da *estabilidade*.

Mesmo assim, somos cômicos de que a teoria clássica e contemporânea de gêneros lança luzes relevantes nas pesquisas que buscam descrever gêneros do ambiente digital e, nessa direção, percebemos que os postulados de Bakhtin (1997), Miller (2009a) e Swales (1990, 2004), Bhatia (1993) e Marcuschi (2008) poderiam servir de ponto de partida para a jornada que nos dispomos a explorar. Assim, tanto as veredas da teoria clássica de Bakhtin quanto as sendas da Teoria da Análise de Gêneros americana mostram-se como percursos trilháveis no estudo do fenômeno das mesclas genéricas no Orkut.

A decisão para focar este fenômeno implicou, necessariamente, estudar evidências de genericidade do *scrap*, embora ainda estejamos apenas postulando esta ideia, pois não foi o propósito da pesquisa nos determos na investigação desta hipótese. A ideia que lançamos é que há traços que nos levam a sugerir evidências empíricas de genericidade do *scrap*. Estudos exploratórios dessa natureza foram realizados diante de práticas discursivas digitais também novas, como é o caso do e-mail (PAIVA, 2005), do blog (KOMESU, 2005; MILLER, 2009c) e do chat (ARAÚJO, 2003). Compreendemos, no entanto, que atestar o *status* genérico de práticas novas, como o *scrap*, requer uma pesquisa muito mais longa e complexa do que a que ora mostramos nesta Dissertação.

Não obstante isso, julgamos ser de relevo científico explorar inicialmente a hipótese da genericidade do *scrap*, dados os inúmeros usos diários feitos pelos orkuteiros. Assim, dentre as características que podem nos levar a pensar sobre o tema, está o conceito de gênero de Bakhtin (1997), sempre atual, que abriga também o *scrap*, tendo em vista este ser um evento comunicativo muito instável devido, principalmente, à natureza do ambiente onde se atualiza e a dinamicidade interativa que esse ambiente tem. Além disso, é uma prática discursiva que evoluiu muito rapidamente. Em trabalho anterior (LIMA-NETO e ARAÚJO, 2007), já havíamos elaborado uma rápida descrição do *scrap*, a qual reproduzimos aqui:



Figura 20 – Tela de recados

Fonte: Lima-Neto e Araújo, 2007, p. 560.

- 1 – Espaço para digitar a mensagem. O texto que se encontra neste espaço é: “Digite o texto ou cole sua HTML (HTML apenas para amigos)”.
- 2 – Informações acerca do usuário para quem o internauta deseja deixar sua mensagem.
- 3 – *Hiperlinks* que levam o usuário a outros espaços dentro do próprio *profile*.
- 4 – A nossa curiosidade: “Minha página de **recados**”. Quando o Orkut tinha a versão somente americana e o inglês predominava, o título desta seção era “SCRAPS”. Aqui começou a dúvida: será que esta página é somente voltada para recados propriamente ditos, com características típicas do gênero recado em sua esfera original?
- 5 – O remetente. Mostra-se, neste ponto, o usuário do Orkut que enviou um recado para o proprietário da página. Tal usuário não precisa estar na sua lista de amigos para mandar-lhe uma mensagem.
- 6 – A mensagem propriamente dita. (LIMA-NETO; ARAÚJO, 2007, p. 561)

A tela de recados é o que chamamos de *scrapbook*. É o espaço onde os *scraps* se materializam, comumente, de maneira intersemiótica. O exemplo foi baseado no ambiente orkutiano de 2007, que permanece da mesma forma até hoje, em 2009. O que chama atenção não é a elaboração de uma mensagem, mas a evolução sofrida pelo *scrap* em dois anos, como poderemos averiguar por meio dos exemplos que se seguem:

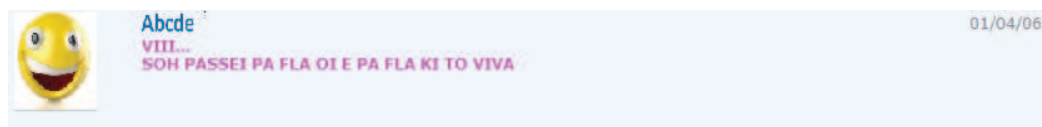


Figura 21 – O *scrap* clássico

Eis um exemplo do clássico *scrap*. Como se pode ver, este exemplo, coletado em 2006, ainda mantinha as mesmas características de quando ele surgiu, em 2004. É fato que

se trata um gênero, como já demonstrado por Martins (2007), por ser um texto de cunho epistolar, no qual se encontra uma mensagem curta, com um traço meramente informativo, além de ser precedida com um vocativo. Remonta, neste caso, ao gênero bilhete. Silva (2002, p. 32) reforça essas características:

No caso da maioria dos gêneros epistolares, têm-se algumas fórmulas linguístico-discursivas, as chamadas rotinas comunicativas, como o vocativo, a saudação e a despedida, que, no percurso de mais três séculos, vêm mantendo uma estabilidade na composição textual desses gêneros.

Essas rotinas comunicativas também aparecem no exemplo em análise, já que o vocativo “VIII...”, por exemplo, aparece no texto. É claro que essas rotinas sofrem certa modificação em decorrência do meio. No *scrap*, o nome e a foto do enunciador⁶² já aparecem automaticamente, além da data de postagem. No exemplo, também se verifica a presença da linguagem da internet, como nos lexemas “soh”, “pa fla ki to viva”, o que é típico dos gêneros digitais que organizam práticas discursivas informais.

O que dissemos é relevante porque aponta para certa tradição discursiva de epistolaridade do *scrap*. Consideramos que não devemos olhar para a dimensão histórico-temporal dos gêneros digitais com as mesmas lentes que usamos para enxergarmos os gêneros mais conhecidos. Podemos dizer que, na Web, o tempo corre diferentemente. O *scrap*, embora tenha apenas cinco anos, teve uma evolução tamanha que, se comparado a outros gêneros de outras mídias, estes proporcionalmente levariam um tempo muito maior para chegar ao mesmo nível de mudanças sofridas pelo evento comunicativo que é o *scrap*. Nessa direção, um dos argumentos que nos faz levantar a hipótese de tratar o *scrap* como gênero é sua historicidade. Ele tem traços típicos do bilhete (assinatura, dada pelo próprio meio onde ele se atualiza; vocativo, mensagem curta de caráter informativo e despedida – ausente neste exemplo em específico, mas muito comum nos *scraps*), ou seja, é possível falar em uma transmutação do gênero para o ambiente virtual. O *scrap* absorveu características do gênero bilhete, apropriando-se de suas rotinas discursivas, cuja prática

⁶² Relembramos que um dos procedimentos metodológicos adotados neste trabalho foi a substituição das fotos por figuras de emoticons e dos nomes dos usuários, em respeito a sua privacidade.

pode remontar a práticas de letramento bastante antigas na história da humanidade, por estar na comunicação básica, no cotidiano das pessoas.

Nessa senda, é digno de nota o trabalho de Martins (2007), que também estudou o *scrap*, chamando-o de bilhete digital. A tese da pesquisadora é a de que o bilhete digital utilizado no Orkut é nada mais do que uma reconfiguração do bilhete tradicional (confirmando o argumento da historicidade do gênero). Primeiramente, a autora postula as regularidades estruturais do gênero em análise:

O bilhete digital no Orkut é uma das consequências da Internet e possui relação assíncrona, de duração limitada, mensagens curtas, formato de estrutura fixa, participantes em número variado e conhecidos, de função interpessoal, com assuntos de temas livres ou combinados, semiose: puro texto corrido, curto, e mensagem gravada automaticamente. (MARTINS, 2007, p. 28)

Características como as que a autora postulou são válidas para exemplos como da figura 21, que trouxemos para análise do *scrap* clássico. Acerca disso, consideramos que este enunciado tem características do bilhete, daí a razoabilidade da hipótese da autora, de que o bilhete digital nada mais é do que uma reconfiguração do bilhete tradicional. Como posteriores argumentos para a sustentação de sua tese, ela acrescenta:

[...] constatei que nos bilhetes digitais realizam-se quatro movimentos, que agora descrevo:
 Movimento 1: Nome do remetente ou apelido;
 Movimento 2: Saudação;
 Movimento 3: A mensagem propriamente dita;
 Movimento 4: Despedida” (MARTINS, 2007, p. 61).

Para a autora, a estrutura formal é a grande responsável pela afirmação de que o bilhete digital surgiu do bilhete tradicional. Além do aspecto composicional, elencado acima, outras características que aproximam tais gêneros são “a projeção de informações curtas, rápidas, sem muitos escritos” (MARTINS, 2007, p. 65) e “uma forte tendência à utilização informal da linguagem” (p. 66). Entretanto, a mais notável diferença diz respeito não à produção do bilhete digital, mas à recepção:

Os bilhetes tradicionais podem ou não ser sigilosos, já no Orkut, os recados são públicos, o ambiente virtual o torna comum a todos, pode ser lido e comentado por qualquer visitante que pode ou não sentir-se motivado pela reação da resposta-ativa do interlocutor. A partir daí, a escrita constrói uma imagem para seus interlocutores, utilizando, para tanto, um jogo dialógico intenso. Ao enfatizar

essa dicotomia, elementos que compõem a situação de produção do enunciado são alterados: o receptor e a intenção discursiva diferenciada, obtém-se um novo gênero, com características do bilhete tradicional. Há uma reconfiguração do **bilhete** tradicional para os **recados** no ambiente virtual, o Orkut. (MARTINS, 2007, p. 52, grifos nossos).

Como dissemos, é perfeita a análise da autora, principalmente no que diz respeito à publicização dos *scraps*: diferentemente do bilhete tradicional, o *scrap* estará disponível para todos que tenham uma conta no Orkut, desde que o dono do *profile* não bloqueie o acesso de outros usuários ao *scrapbook*. O Orkut dá essa possibilidade, portanto há um certo cuidado com o conteúdo a ser publicado nos *scraps*, que pode ser visto por todos. Se uma informação de caráter mais íntimo foi publicada naquele espaço, há o risco de sanções, como o fato de o usuário ter sua privacidade invadida por pessoas alheias ao assunto tratado no *scrap*, o que não ocorre nos bilhetes tradicionais.

Um outro ponto da citação merece ser ponderado: primeiro, a pesquisadora toma os gêneros bilhete por recado indistintamente, como vemos nos grifos, acima. Na verdade, entendemos que há uma diferença entre os dois gêneros. Conforme já argumentamos em artigo anterior (LIMA-NETO; ARAÚJO, 2009), entendemos que o recado, além de poder ser oralizado e permitir um intermediário, não exige que exista uma relação íntima entre os coenunciadores, ao passo que o bilhete só pode ser escrito e não permite intervenção alguma entre os coenunciadores. Sempre o conteúdo da mensagem será direcionado a um coenunciador específico. Além disso, no bilhete, a intimidade entre os interlocutores é uma das suas principais marcas, até porque, por ter o propósito geral de transmitir uma mensagem curta a uma pessoa que não se encontra no mesmo plano físico (ou, pelo menos, não esteja próxima no momento da interação), há a necessidade de uma certa intimidade. Isso implica dizer que o *scrap*, na verdade, guarda características tanto do bilhete tradicional quanto do recado, embora a sua gênese pareça ter vindo do bilhete, em decorrência da sua natureza escrita.

Alheio a isso, a composição do *scrap*, desde fins de 2006, sofreu alterações, quando o Orkut adquiriu novas características procedentes das melhorias da largura de banda, principalmente da Web 2.0, e passou a permitir sons, imagens, *gifs* e outros elementos semióticos enriquecedores, impensáveis quando só havia a Web 1.0. Isso abalou

profundamente a natureza dos gêneros digitais, e o *scrap* não saiu incólume a isso. Então, só foram levados em consideração, na pesquisa de Martins (2007), exemplos que apresentassem características de natureza epistolar, o que, a nosso ver, deixa em segundo plano uma série de potencialidades enunciativas do *scrap*, pois muitos gêneros que o constituem ficam à margem da análise.

Segundo sua metodologia, os trinta exemplos analisados na pesquisa foram coletados nos dias 8 e 9 de agosto de 2007 (MARTINS, 2007, p. 59), data em que já estavam disponíveis no Orkut outras potencialidades enunciativas, como a presença de links, figuras, imagens e animações. Isso significa que atribuir o *status* genérico ao *scrap* somente com base nos movimentos retóricos dos bilhetes digitais, propostos pela autora, é deixar de lado características bastante marcadas de um novo modo de transmitir mensagens curtas: por meio de outras semioses – como imagem e som – ou por meio de mesclas genéricas complexas que constituem o *scrap*, como veremos no próximo capítulo, enfim, de outros traços que existem naquele evento comunicativo e só são possíveis graças à plataforma Web 2.0. Frente a eles, atrelar a única distinção entre bilhetes digitais e tradicionais os aspectos da materialidade linguística nos parece ser um tanto redutor:

Acredito que posso apresentar, entre os objetivos atingidos, a caracterização da linguagem utilizada no ambiente virtual Orkut, conferindo ao bilhete digital o status de gênero textual emergente da tecnologia por meio da reconfiguração do bilhete tradicional, por apresentar uma estrutura de composição textual regular com os padrões que se repetem (MARTINS, 2007, p. 77).

Constitui um risco afirmar isso, pois, ao que parece, não teríamos, a rigor, outro gênero, mas apenas uma mudança de suporte sofrida pelo bilhete que, naturalmente, foi recategorizado e absorveu características do ambiente digital. Acreditamos que o que aproxima os bilhetes tradicionais dos digitais não é apenas a materialidade linguística; pelo contrário, é aquilo que não aparece na superfície, que é o propósito comunicativo geral. É neste ponto que entra um outro argumento, além da historicidade do gênero, que nos leva à hipótese de considerar a genericidade do *scrap*: o aspecto cognitivo (BHATIA, 1993; MARCUSCHI, 2008). Em nossa análise, verificamos que as “regularidades” no *scrap* são, na verdade, o que menos aparecem na materialidade. Como dissemos, o *scrap*, há muito,

deixou de ser um mero bilhete para assumir a forma e o estilo de outros gêneros. Telles (2006, p. 28), em pesquisa sobre o Orkut, já atentava para este fato:

O termo *scrap* tornou-se tão popular que hoje é comum ouvir um ou outro usuário dizer: “Você recebeu o scrap que lhe mandei ontem?” Ou: “Ainda não respondi a seu *scrap*”. Na maioria das vezes, os usuários fazem isso para divulgar shows, correntes [...], propagandas, mensagens de fim de ano, de Natal e de datas festivas.

Mesmo em 2006, a variedade de gêneros que se rotulavam sob nome de *scrap* já era perceptível, o que permite mostrar o quadro restritivo em que se inscreveu o corpus analisado por Martins (2007) e contribui para argumentarmos que o *scrap* pode ser um gênero também sob o ponto de vista dos usuários, que o reconhecem como uma prática discursiva que circula em meio social e já está estabilizada no Orkut. É importante que fique claro que não se invalida de forma nenhuma tal pesquisa, mas é fato que não foi levada em conta toda uma realidade enunciativa potencializada pelo *scrap*. Bezerra (2009, p. 515) também teve a mesma impressão de Telles (2006): “[...] o que se exhibe nas páginas de recado do Orkut pouco tem a ver com o gênero originalmente previsto para ser reproduzido e veiculado ali. [...] Uma diversidade de gêneros coexiste sob o amplo manto do ‘recado do Orkut’”. Ou seja, ao que parece, muitos são os gêneros que constituem o *scrap* com os mais variados propósitos comunicativos.

Diante de tantos propósitos, é natural que uma única estrutura que caracterize o bilhete digital não dê conta de todos eles. Vale ressaltar que o bilhete já tinha (e continua tendo) propósitos distintos, o que nos instigava afirmar que essa mudança nos propósitos poderia levar a gêneros distintos. Entretanto, vale retomar o que dissemos, certa vez:

Entendamos, então, que o bilhete é um gênero que tem como propósito comunicativo geral estabelecer uma comunicação simples e rápida com alguém que não se encontra no mesmo plano físico (ou que, pelo menos, dois interlocutores não tenham a possibilidade de se manifestar oralmente num mesmo ambiente, como dois alunos numa sala de aula, por exemplo). Mas é importante salientar que ele pode ter variados propósitos comunicativos específicos, como convidar, agradecer, felicitar, lembrar, cumprimentar, pedir, anunciar, dar uma má notícia etc. (LIMA-NETO, ARAÚJO, 2009).

Isso quer dizer que entendemos, com Martins (2007), que o *scrap* tem traços característicos do bilhete tradicional, sim, mas não apenas no que se refere à materialidade linguística. As características do bilhete tradicional evoluíram em virtude do avanço das

novas tecnologias. Enquanto um bilhete pode ter o propósito de anunciar algo com um simples enunciado, o *scrap* potencializa esse mesmo propósito colocando o próprio anúncio materializado no *scrapbook*.

Um bilhete pode ter variados propósitos comunicativos, mas eles não são suficientes, no nosso entender, para nos levar a outro gênero. Oliveira (2009), por exemplo, pesquisou e comparou a distribuição das informações em notícias econômicas, esportivas, policiais e políticas e concluiu que cada uma delas têm propósitos comunicativos específicos, de forma que seja possível enxergar as peculiaridades que levam a distinção entre as notícias, mas isso não garante dizer que se trata de quatro gêneros distintos. Reconhece-se todas sob o rótulo de notícia. Então, há casos em que a categoria propósito comunicativo específico não permite alteração de gênero; em outros, sim, como comprova a pesquisa de Araújo (2006), que estudou a constelação de gêneros *chats*. Para o linguista, há sete tipos de chats – aberto, educacional, com convidado, reservado, personalizado, privado e atendimento ao assinante – que se irmanam sob um propósito comunicativo geral – o de bater papo na Internet – mas se distanciam por terem propósitos comunicativos específicos distintos, o que contribui para a formação de uma constelação de gêneros.

No *scrap*, assim como nos bilhetes, nas cartas, nas notícias (cf. OLIVEIRA, 2009), temos apenas variações do mesmo gênero. São exemplos que podem apresentar propósitos específicos distintos, mas têm o mesmo propósito geral. Em nossa pesquisa, diferentemente da de Bhatia (1993) ou de Araújo (2006), os PC específicos entram como propriedade das mesclas de gêneros, como veremos no capítulo seguinte, não como definidores de gêneros. Se entendermos o *scrap* como gênero, será o propósito geral que o governará, pois é isto que está estabilizado na mente dos usuários. O que se materializa é instável, pois são gêneros distintos. É neste ponto que entra a noção básica de relativa estabilidade que propõe Bakhtin (1997) para os gêneros. Eles são voláteis, plásticos e maleáveis, sendo que é impossível que todos os exemplares de um mesmo gênero sigam um modelo-padrão. Isso se alinha ao pensamento de Swales (1990), para quem os gêneros são uma classe de eventos comunicativos. Entendemos que essa “classe” diz respeito ao conjunto de todas as realizações de um enunciado já produzidas e que serão produzidas sob o rótulo de um mesmo gênero. Como pondera o autor, é impossível que esse conjunto seja totalmente

homogêneo. É natural que variações aconteçam, tanto na estrutura, quanto no estilo, no conteúdo e nos propósitos. Vejamos como isso funciona:

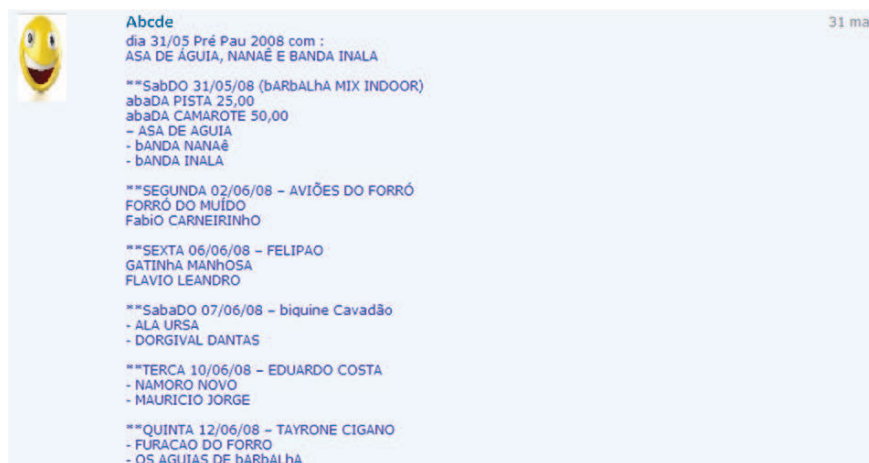


Figura 22 – Programação

O exemplo acima mostra um *scrap* que traz um propósito específico diferente do texto anterior: este parece tratar-se de uma programação de uma casa de shows, tendo em vista o fato de promover a divulgação de festas que acontecerão no “Pré Pau”. Tem-se a divulgação das atrações que ocorrerão em datas pré-estabelecidas pela casa de show. Mas nota-se uma disparidade: um enunciado desta natureza nunca é construído só para uma pessoa, mas para um público maior e diverso. O *scrap* é dirigido a um único coenunciador, o que fere a audiência comum de gêneros promocionais, como é o caso da programação em análise.

A grande verdade é que, a partir de setembro de 2007⁶³, muitos recursos hipertextuais foram integrados ao Orkut e passaram a propiciar uma interatividade muito maior. Isso também chegou aos *scraps*, que passou a permitir em sua composição, além de textos, *gifs*, imagens animadas, som, links, vídeos, fotos, *podcasts* etc. e propiciou uma explosão de semioses em um ambiente preparado, pelo menos inicialmente, para receber apenas textos escritos. Muitos desses recursos possibilitaram, inclusive, um reflexo de um gênero comumente utilizado fora do ambiente digital. Vejamos:

⁶³ Informação disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Orkut>

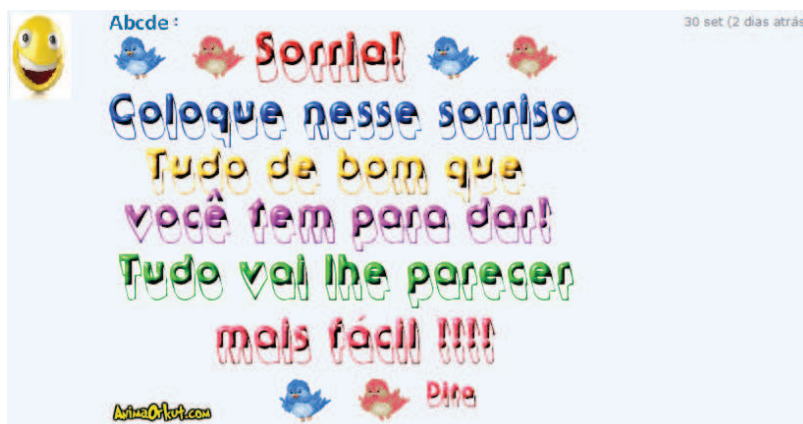


Figura 23 – Mensagem afetiva

Uma mensagem com todos esses aparatos semióticos, como figuras, cores, fontes distintas, por exemplo, eram impossíveis antes de se permitir a inserção de códigos HTML⁶⁴ no espaço destinado à mensagem, no segundo semestre de 2007. Com isso, a tendência foi que a formação do *scrap*, que, àquela altura, já permitia agregar outros gêneros, passou a ser muito mais complexa, desafiando os limites analisados por Martins (2007), por exemplo. Aqui não aparecem traços dos *moves* 1, 2 ou 4, que, segundo a pesquisadora, poderiam caracterizar o gênero bilhete digital.

O que queremos dizer com isso é que o *scrap* é um evento comunicativo de formação das mais complexas, por isso o seu *status* genérico não pode ser baseado em sua estrutura, somente. A partir do momento que se permitiram HTML, ficou impossível descrever o *scrap* por sua forma. Vejamos como isso funciona.

⁶⁴ HTML é sigla para *Hyper Text Markup Language* – Linguagem de Marcação de Hipertexto. Esses marcadores são utilizados para a produção de páginas na Web. Para um estudo mais aprofundado sobre o tema, remeto o leitor para <<http://www.w3.org/People/Raggett/book4/ch02.html>>.



Figura 26 – Letra de música

Uma letra de música e quatro links que a acompanham, neste caso em específico. A depender do site, há a materialização de cartões digitais, *podcasts*, vídeos etc. O interlocutor, ou quem está recebendo o *scrap*, no caso, tem acesso ao gênero letra de música, que é uma figura HTML – a materialização daquele link. Além disso, outros quatro caminhos são apontados pela seta tracejada, os quais permitem assistir diretamente ao clipe da música (ou seja, é um acesso a outro gênero); instalar um programa, aderir a uma comunidade do Orkut ou ir diretamente ao site www.vagalume.com.br, que é responsável pela letra da música e por tais links.



Figura 27 – Materialização do link no scrap

Este exemplo também é propício para explicar a materialização do link no *scrap*. Quando se navega no Orkut, verifica-se que há um mecanismo disponibilizado pelo suporte digital que permite que o coenunciador da mensagem seja avisado quando chegar uma nova mensagem no *scrapbook*. Esse aviso aparece no canto inferior direito da tela, como demonstrado na figura pelo destaque onde aparece um *link*. No *scrapbook*, ele se materializa num cartão digital.

No que diz respeito à genericidade do *scrap*, a figura 26 pode nos ajudar. Se ajustarmos a lupa para este enunciado, veremos algo mais além dessa letra de música. Se levarmos em conta algumas informações extralinguísticas, este exemplo pode ser enxergado pelos interlocutores como um recado. O enunciador da mensagem está chamando a atenção do coenunciador para uma música que pode causar-lhe interesse. É como se o enunciador dissesse: “Este é o meu recado para você hoje: veja esta letra de música”. Embora isso não seja materializado linguisticamente, o enunciador colabora inferindo a mensagem que existe quando alguém envia uma letra de música, como é o caso, um vídeo ou uma canção (por meio de *podcast*), pois nós somos COenunciadores. Esta inferência – que, naturalmente é um fenômeno cognitivo – é o que nos permite levantar a hipótese de o *scrap* ser um gênero, pois é isto que é estável: não o que se visualiza, mas o que se entende e se reconhece. Por isso trazemos Swales (1990, 1992) com a noção de comunidade discursiva: o *scrap* já reconhecido e estabilizado na mente dos membros da comunidade dos orkuteiros. Então, o propósito geral do bilhete/recado está sendo alcançado, que é transmitir uma informação a quem não se encontra no mesmo plano físico. Existem outros gêneros que podem confirmar isso.



Figura 28 – Anúncio

À primeira vista, temos um anúncio de uma casa de shows. Em 1, verificamos isso, já que parece ser um retrato fiel de um cartaz que pode ser afixado em uma parede, por exemplo. Ali encontramos o nome da casa de eventos e as atrações que acontecerão durante os sábados do mês de junho. Abaixo, temos o endereço e o contato telefônico. Este tipo de estrutura do enunciado equivale a de um anúncio, geralmente vindo em um cartaz de divulgação. Provavelmente, os leitores desse *scrap*, inconscientemente, verificarão que o propósito deste enunciado é divulgar a casa de shows por meio de suas atrações, o que, no nosso entender, configura o propósito geral de gêneros publicitários.

Entretanto, estamos levando em conta somente informações contidas na superfície textual. No nosso entender, trata-se também de um recado. Primeiro, porque o enunciador da mensagem conhece os gostos musicais do coenunciador e sabe que este é o tipo de show que interessaria. Isso pode ser confirmado por 2: “Acho que algo nessa **propaganda** te interessa”. Veja que o próprio enunciador caracterizou o gênero como propaganda. Que fique claro que não negamos a existência deste gênero aí, mas outras informações também devem ser levadas em conta na interação. Então, sabe-se, também, que um cartaz publicitário não seria mostrado a uma só pessoa. Isso foge aos propósitos do gênero anúncio, contido no cartaz, já que ele é elaborado para estar visível para um público-alvo bem maior. O enunciador poderia ter se utilizado do gênero bilhete, mandado um e-mail, um torpedo ou simplesmente telefonado para o seu coenunciador passando a mesma

informação, mas ele optou pelo *scrap* que, diante dos recursos possibilitados pela Web 2.0, torna a informação muito mais atrativa e interativa. Todo esse aparato utilizado pelo enunciador simplesmente transmite o seguinte enunciado: “Amigo, dê uma olhada neste cartaz. Há coisas que te interessam aqui”, o que, no nosso entender, não foge aos propósitos do recado. É só uma forma bem mais complexa (e muito mais interessante) de passar este conteúdo, propiciado pela Web 2.0. Logo, o propósito específico – a divulgação dos eventos – pode ser mais facilmente atingido se o coenunciador tiver à sua frente uma réplica de um cartaz.

Segundo, porque, como no ambiente digital os gêneros são muito instáveis, é viável dizer que a prototipicidade que qualquer internauta busca enxergar é de natureza mais sociocognitiva do que visual. Pode-se enxergar qualquer gênero no *scrapbook*, como vídeos, notícias ou até o anúncio em questão, mas a enunciação do Orkut aciona cognitivamente esquemas para que ali se veja um *scrap* ou algo que se aproxime dele. O gênero é, antes de tudo, um constructo sociocognitivo, como já argumentamos no capítulo 1. Nesse sentido, com Marcuschi (2008, p. 16), entendemos que é possível reconhecer os gêneros a partir de sua característica de serem “formas culturais e cognitivas de ação social”.

Então, entender o gênero como um constructo sociocognitivo nos permite afirmar que o reconhecimento desse objeto se dá não apenas pelo que aparece visualmente, mas, sobretudo, por representação da prática de linguagem que se vai exercer. Isto é cognitivo, pelo fato de esta representação ser construída mentalmente, e é cultural, pelo fato de as práticas de linguagem serem reconhecidas socialmente. No *scrap*, então, converge uma mescla de *IN*Stabilidade – estabelecida pelas formas que aparecem para o coenunciador, como vemos, das mais variadas – e *E*Stabilidade, esta sim a representação sociocognitiva de que, ao se enviar um *scrap*, seja ele da estrutura que aparecer, envia-se uma mensagem, um recado. É exatamente esta representação que permite o reconhecimento de um gênero. Por isso talvez Telles (2006) já tenha notado a popularização do termo *scrap*⁶⁶. Isso apenas confirma que não é seguro reduzir o reconhecimento de um gênero apenas em seus

⁶⁶ Que fique claro que o trabalho de Telles (2006) em nada tem a ver com gênero. Pelo contrário, sua formação é em Marketing, ou seja, a sua afirmação apenas confirma essa representação cognitiva de que falamos acerca do *scrap*.

aspectos visuais, tendo o analista que atentar para a dimensão sociocognitiva desse objeto. A figura abaixo pode nos ajudar a entender a construção desse raciocínio, não trazido por nós, mas, como argumentamos no capítulo 2, por Medvedev (1928), Bhatia (1993) e Marcuschi (2008) que atribuem ao gênero, antes de tudo, uma característica cognitiva.

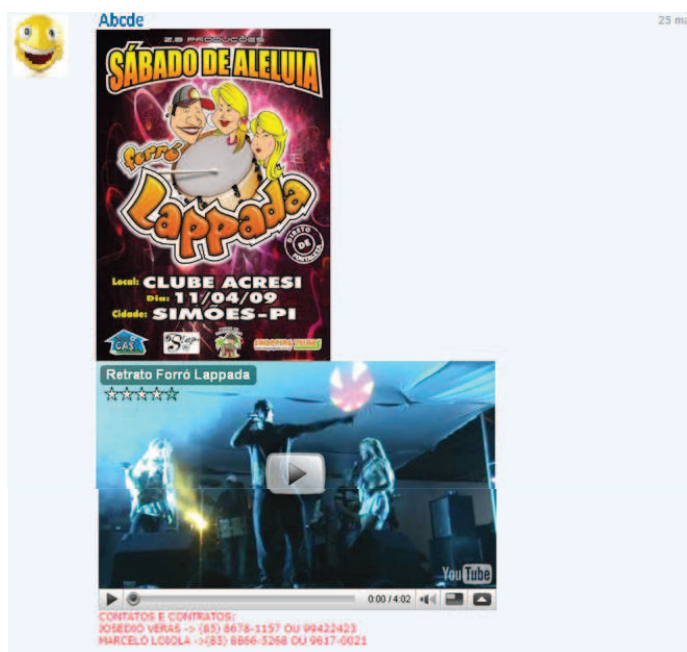


Figura 29 – Promoção de banda

Como veremos no capítulo 4, o exemplo constitui uma mescla por gêneros casualmente ocorrentes, pois materializa-se um anúncio publicitário e um vídeo que traz um trecho do show da banda anunciada. São dois gêneros distintos, além de aparecerem os contatos da banda. Todos esses enunciados, embora possam existir independentemente, neste exemplo em específico confluem para um objetivo específico – o de promover a banda de forró.



Figura 30 – Interpretação do *scrap*

Como estamos supondo, enquanto na tela do computador o *scrap* se materializa como na figura 29, com a visualização de pelo menos dois gêneros – o anúncio e o vídeo – e um alto grau de instabilidade, devido à flexibilidade dos gêneros e do ambiente digital; o que acontece por trás dos olhos do coenunciador, na cognição, é interpretado pelos membros que participam do Orkut como uma mensagem de natureza mais epistolar, curta, simples e com certo grau de intimidade, cujo propósito comunicativo específico de promover uma banda pode ser de interesse em comum de ambos os coenunciadores. Quem recebe este *scrap* realiza inferências para preencher o que não apareceu em materialidade linguística – exatamente o que se realiza na mente. Note que podem ser traços do bilhete tradicional.

Enquanto o coenunciador conseguir recuperar cognitivamente a origem do *scrap* como tendo a mesma do bilhete ou do recado, será possível argumentar em favor da transmutação dos gêneros bilhete/recado para a Web e enxergar esta prática de linguagem tão complexa como um gênero de formação híbrida, mas que tem a sua estabilidade em características históricas e pragmáticas, como o mesmo propósito comunicativo do bilhete. Entretanto, diante das novas tecnologias, daqui a pouco será complicado ou até impossível fazer essa recuperação, pois o ambiente onde este suposto gênero está inserido é volátil, o que pode fazer com que o *scrap* sofra transformações ainda mais bruscas e mude

completamente, a ponto de não ser permitido lembrar as origens. Daí sim haverá grande dificuldade em atestar o caráter genérico do *scrap*.

Com problemáticas de mesma ordem, estão o e-mail (PAIVA, 2005) e o blog (MILLER, 2009c). Atestar a genericidade destes dois eventos comunicativos constitui grande desafio, exatamente por terem características muito fluidas. O e-mail hoje comporta gêneros dos mais diversos, como *spams*, anúncios, avisos etc., além de servir como suporte ou canal para envio de arquivos, por exemplo. O blog, que, segundo Komesu (2005b), partiu do diário pessoal, poderia ser enxergado como gênero – como o foi para Miller (2009c) – desde que pudesse se recuperar única e exclusivamente essa origem, assim como estamos supondo ser a do *scrap* em relação ao bilhete. Mas hoje é impossível fazer essas recuperações, pois o blog é tão volátil que se pode, inclusive, falar em blogs: jornalístico, publicitário, esportivo, político etc. Lima (2008) está sugerindo, em seu anteprojeto de tese, tratar de uma constelação de blogs, em virtude de tamanhas diferenças entre eles, muito longe do que um dia foi um diário pessoal.

Por razões dessa natureza, vamos enxergar o *scrap* como gênero apenas se for entendido como uma transformação/transmutação do gênero bilhete e se for possível que os usuários de fato reconheçam a estabilidade do *scrap* no propósito comunicativo geral, não nos específicos, como mostramos na figura 30. Olhando por este prisma, vê-se que o *scrap* é um evento comunicativo que potencializa mesclas de naturezas distintas, principalmente de gêneros vários, que são as que se materializam na tela do computador. Reiteramos, então, que, por supormos que a estabilidade do *scrap* se encontra numa categoria mais abstrata – na cognição –, não levaremos em conta essas características para as mesclas que se materializam na tela, pois estaremos misturando critérios distintos – no caso, na tela, materializam-se também elementos formais, impossíveis na cognição, onde aparecem mais traços pragmáticos.

Muitas perguntas sobre a genericidade do *scrap* continuarão sem resposta, pois não é o propósito de nosso trabalho respondê-las. Há somente uma sugestão de como ele pode ser interpretado, posição esta que merece uma maior reflexão. Entretanto, analisar a potencialidade enunciativa do *scrap* é o que merece nossa atenção, exatamente pelo fato de

ele permitir misturas de gêneros de natureza bastante peculiar, o que, no nosso entender, foge ao que a literatura especializada está chamando de intergenericidade, como veremos no capítulo seguinte.

- Capítulo 4 -

As mesclas de gêneros constitutivas do scrap

Não há como não misturar gêneros [...] Tão logo o gênero se anuncia, deve-se respeitar uma norma, não se deve atravessar uma linha de demarcação, não se deve correr o risco de cometer impureza, anomalia ou monstruosidade [...] um texto não pode não pertencer a um gênero, não pode existir sem gênero ou com pouco gênero.
(DERRIDA, 1979, p. 204)

Como vimos no capítulo anterior, atestar a genericidade do *scrap* é um desafio que vai além dos limites desta dissertação. Mesmo assim, as suas potencialidades enunciativas, eminentemente híbridas, nos instigaram a desenvolver uma reflexão com base nos estudos de misturas de gêneros que se encontram na literatura especializada.

O que nos chamou a atenção foi o fato de um possível gênero novo cuja constituição se dá pelo seu alto poder absoritivo que permite práticas combinatórias a partir de traços de outros gêneros. Se estamos diante de um gênero novo ou não, ainda é cedo para afirmações consistentes. No entanto, por ser o *scrap* de constituição híbrida, julgamos que um dos caminhos mais produtivos para conhecê-lo melhor é analisá-lo nessa constituição. Ao fazê-lo, nos deparamos com limitações teóricas como o conceito de intertextualidade intergenérica (MARCUSCHI, 2002; KOCH, 2004), pois, diante de evidências empíricas que mostraremos, as mesclas de gêneros são de naturezas distintas e muito mais antigas do que a Internet, razão pela qual não devem ser rotuladas sob um único conceito.

É natural que a tecnologia tenha contribuído e muito para os fenômenos das misturas de gêneros que atualmente constituem o *scrap* do Orkut. Como vimos, a colaboração e a co-elaboração da Internet, características da Web 2.0, propiciaram o surgimento de hibridismos variados e, no caso dos dados estudados em nossa Dissertação, esses traços são muito marcados, inclusive disponibilizando um espaço no *scrapbook* para ensinar o usuário a produzir um *scrap* que se utilize de todas as potencialidades enunciativas disponíveis do ambiente.

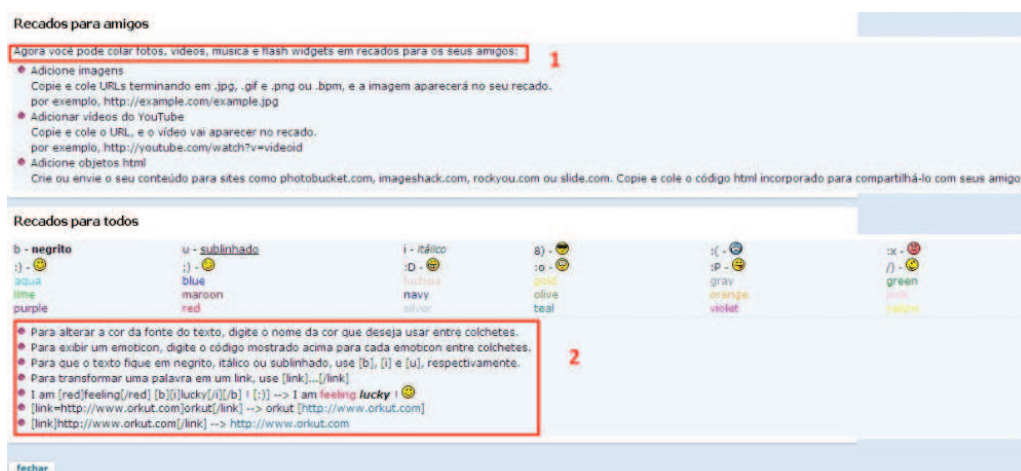


Figura 31 – Da produção do *scrap*

Como no último capítulo vimos alguns *scrap*s híbridos, deixamos para este a explanação sobre uma das possibilidades de produção de um *scrap*. Ao clicar no link *dicas de recados*, no *scrapbook*, o usuário deparar-se-á com a tela acima, que instrui o orkuteiro a deixar o seu recado muito mais interativo e atrativo. No destaque 1, aparece a frase “Agora você pode colar fotos, vídeos, música e flash widgets em recados para os seus amigos” (grifos nossos). Esta informação nos dá margem, novamente, para levantar a hipótese sobre a genericidade do *scrap*, a partir do momento em que os produtores reconhecem que os “recados” podem vir agora recheados de outros atrativos além do texto escrito, ou seja, os usuários reconhecem o *scrap* como um recado cujo propósito comunicativo específico pode ser atingido também por outros recursos, alheios ao texto. Mas o interessante dessa frase é a possibilidade de os orkuteiros co-elaborarem o *scrap* colocando-se na rede mundial de computadores. Atentemos para o tempo verbal utilizado na tela, sempre o imperativo – *copie e cole; crie e envie* –, que são características dessa Web atual. Aí vemos quão ativo o usuário é no Orkut e na Web 2.0 como um todo. Imagens (em formato jpg., jpeg), vídeos do Youtube e HTML que se materializam em figuras são passíveis de se realizarem no *scrap* desde fins de 2006. No destaque 2 da figura, há as instruções para deixar o recado ainda mais multimodal. A presença de *emoticons* recupera traços dos gêneros digitais utilizados em situações mais informais – como alguns tipos de *chats* (ARAÚJO, 2006) –, e a mudança de cor da fonte permite uma mensagem mais interativa.

Enfim, com base nessa potencialidade enunciativa, é natural que muitas coisas ao mesmo tempo se materializem no *scrapbook*. O que acontece é que isso gera enunciados híbridos e permite mesclas de gêneros de diferentes naturezas, exatamente o foco de nossa atenção. A análise aqui empreendida nos permite trabalhar com a hipótese de que no *scrapbook* do Orkut existem, pelo menos, três tipos de mesclas de gêneros distintas. Assim, encontramos, conforme mostraremos em detalhes mais adiante, mesclas:

- por intergenericidade prototípica;
- por co-ocorrência de gêneros;
- por gêneros casualmente ocorrentes.

A figura a seguir ilustra a organização dessas mesclas:



Figura 32 – Tipos de mesclas de gêneros

Os três tipos de mesclas que emergiram dos dados aparecem no centro da figura e imersos no *scrapbook*, onde se materializam. Note que não aparecem de forma separada, pois, como veremos nos próximos subtópicos, há casos em que as mesclas ocorrerão simultaneamente, ou seja, um caso não invalida o outro. Isso só é possível em virtude do ambiente onde se realizam, que, tendo a hipertextualidade intrínseca a sua natureza, é o responsável natural por propiciar mesclas das mais variadas, inclusive de gêneros. Então não

será surpresa haver outros tipos de misturas de gêneros, que não apenas o conhecido sob o rótulo de intergenericidade.

Para entender de onde vêm essas misturas de gêneros que constituem o *scrap*, é importante fazermos um levantamento que permita construir um mapa dos gêneros que migraram de outros ambientes e se materializam no *scrapbook*. Desta forma, iniciamos o primeiro dos cinco subtópicos que compõem o capítulo: ele tratará do percurso por que passaram esses gêneros até chegarem ao *scrapbook*, trajeto que explicaremos por meio da *transmutação*, desenvolvida por Bakhtin (1997) e discutida por Zavam (2009).

Por meio dela, entende-se o caráter histórico dos gêneros do meio digital, pois, embora sejam novos, resguardam traços de gêneros bem mais antigos de outras mídias. Neste subtópico será possível chegar ao primeiro objetivo específico de nosso trabalho, qual seja, realizar um mapeamento dos traços de gêneros que constituem o *scrap*. Isso permitirá ter uma panorama dos gêneros que são mais recorrentes na constituição dele.

No segundo tópico, fazemos uma explanação do que está sendo chamado de intergenericidade pela literatura e por que esse conceito merece ser repensado. No terceiro e no quarto tópicos, vemos outros dois tipos de mescla: a por co-ocorrência de gêneros e a por gêneros casualmente ocorrentes. Por fim, levantamos questões que problematizam as mesclas de gêneros, já que existe um outro tipo que merecerá mais aprofundamento em estudos futuros, mas deve ser citada por trazer como peculiaridade a de mostrar um gênero incluso no outro, mas só permite ser reconhecido se se levar em consideração enunciações distintas.

4.1 A origem dos gêneros que constituem o *scrap*: a transmutação

De onde vêm os gêneros digitais? Eles são realmente novos ou apenas são remodelações do que já se conhece de outras mídias? Já defendemos, no capítulo 1, que se trata de gêneros novos, com características próprias, embora muito fluidas, mas que remetem a gêneros já existentes fora do ambiente digital. Todorov (1980) já respondeu a perguntas dessa natureza também: “De onde vêm os gêneros? Pois bem, simplesmente de

outros gêneros. Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação” (TODOROV, 1980, p. 46).

Então, defender que os gêneros digitais são provenientes de peças genéricas de outros ambientes é inevitável, contudo nossos dados nos autorizam a sugerir que tratá-los apenas como remodelações de outros gêneros pode levar a uma análise redutora. Marcuschi (2005b) diz que os gêneros emergentes da mídia virtual têm sua contraparte em gêneros pré-existentes, o que significa afirmar que foram transmutados de outras esferas pelo ambiente virtual, conforme demonstra o quadro abaixo:

	Gêneros emergentes	Gêneros já existentes
1.	E-mail	Carta pessoal // bilhete // correio
2.	Chat em aberto	Conversações (em grupos abertos?)
3.	Chat reservado	Conversações duais (casuais)
4.	Chat em salas privadas	Encontros pessoais (agendados?)
5.	Chat em salas privadas	Conversações (fechadas?)
6.	Entrevista com convidado	Entrevista com pessoa convidada
7.	E-mail educacional	Aula por E-mail
8.	Aula Chat (aulas virtuais)	Aulas presenciais
9.	Vídeo-conferência interativa	Reunião de grupo / Conferência/ Debate
10.	Lista de discussão	Circulares / séries de circulares ???
11.	Endereço eletrônico	Endereço postal
12.	Blog	Diário pessoal, anotações, agendas

Quadro 1 – Gêneros emergentes e sua contraparte em gêneros pré-existentes

Fonte: Marcuschi (2005b, p.31)

Para o autor, os gêneros emergentes elencados acima têm uma contraparte fora do espaço internetiano. Isso é, para nós, um exemplo de transmutação: gêneros como a aula e a entrevista migraram para um ambiente alheio ao seu natural (no caso, a *Web*) e assumiram características próprias dele. Mas o que se entende por transmutação?

O conceito de transmutação de gêneros, nos estudos da linguagem, foi trabalhado por Bakhtin (1997)⁶⁷ primeiramente, mas pouco desenvolvido. Araújo (2006a) mostra que tal conceito já circulava livremente por outras ciências, como a Biologia, com Darwin, para quem a transmutação era um “aprimoramento das espécies” (ARAÚJO, 2006a, p. 97); e a Física, para a qual o fenômeno dizia respeito à “alteração de um elemento que pode se transformar em um outro”. Não poderia ser diferente ao chegar à Linguística. Nesta área, a transmutação também diz respeito à alteração, mudança, mas aqui voltado para os gêneros do discurso.

Bakhtin (1997, p. 279), para explicar a transmutação, discutiu a heterogeneidade dos gêneros discursivos quando mostrou que cada esfera da comunicação humana “comporta um repertório de gêneros que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa”. Estudar o fenômeno da transmutação sem entender o que estamos chamando de esferas de comunicação é tarefa vã. Neste trabalho, embora saibamos que não são equivalentes, tomaremos como sinônimas as terminologias de esfera de comunicação e domínio discursivo, entendido por Marcuschi (2003, p. 6) como

muito mais uma “esfera da atividade humana” no sentido bakhtiniano do termo do que um princípio de classificação de textos e indica *instâncias discursivas* (por exemplo: **discurso jurídico, discurso jornalístico, discurso religioso** etc.). Não abrange um gênero em particular, mas dá origem a vários deles, já que os gêneros são institucionalmente marcados. Constituem práticas discursivas dentro das quais podemos identificar um conjunto de gêneros textuais que às vezes lhe são próprios ou específicos como práticas ou rotinas comunicativas institucionalizadas e instauradoras de relações de poder.

Vamos entender o domínio discursivo como um grande espaço de trocas humanas no qual circula um discurso específico que dará origem a diversos gêneros. Então, se analisarmos o domínio discursivo jornalístico, veremos que existem vários gêneros que surgiram dentro dele, a partir do discurso jornalístico, como os artigos de opinião, as notícias, as reportagens etc. Agora, imaginemos o discurso religioso. Nele, surgiram as

⁶⁷ É importante frisar que o termo “transmutar” foi utilizado em 1997, mas essa ideia já era trabalhada desde a década de 1920. Em Problemas da Poética de Dostoiévski, Bakhtin fala da maleabilidade e do poder da sátira menipeia de absorver gêneros e de ser absorvida por outros; em Questões de Literatura e Estética, faz uma longa discussão sobre o Plurilinguismo, na qual as ideias centrais sobre o que se chamou de “transmutação” em 1953 já eram latentes.

preces, as missas, as parábolas, os sermões etc. Então, não se trata de um gênero específico, mas um espaço que comporta um grande número de gêneros que se irmanam por trazerem um discurso comum. Expliquemos: se variadas são as esferas de atividade humana, mais variados ainda são os gêneros nelas ambientados. Ou seja, os gêneros mudam e se complexificam como resultado das alterações e desenvolvimentos na esfera de comunicação, que, por conseguinte, muda a partir das alterações sociais e ideológicas. Esferas mais complexas naturalmente terão gêneros que aparecem em circunstâncias de comunicação mais evoluídas, então são entendidos como “secundários”.

Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica peculiar: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios. (BAKHTIN, 1997, p. 281)

Então, em Bakhtin, é mais comum que gêneros secundários, frente à sua complexidade, absorvam, transmutem primários, de forma que estes, que fazem parte de uma esfera da comunicação X, perdem parcialmente as características desta esfera e absorvem algumas da Y, a dos secundários.

Mais tarde, Araújo (2003) avança no conceito durante a construção da sua dissertação sobre o gênero chat. A proposta do autor é que o *chat* é resultado de uma transmutação do diálogo cotidiano (pertencente à esfera do cotidiano de Bakhtin) para a Web (a esfera eletrônica), já que o *chat* é resultado da migração do diálogo para outro ambiente, surgido pelas novas necessidades de comunicação do ser humano. Araújo entende, neste trabalho, a transmutação como “fenômeno que explica a formação dos gêneros complexos, os quais são originados dos gêneros primários que, ao se transmutarem de uma esfera para outra, geram novos gêneros com um estilo similar ao domínio discursivo que o absorveu” (ARAÚJO, 2005, p. 93). Com base nisso, o linguista propõe a seguinte figura, que resume suas ideias:

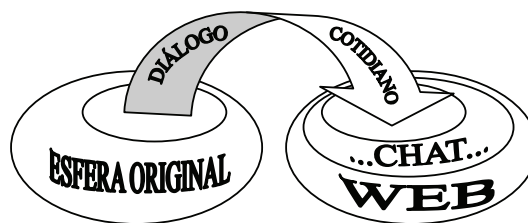


Figura 33 – Transmutação do diálogo cotidiano para a esfera eletrônica

Fonte: Araújo (2005, p.95)

Afirmar que o diálogo mudou de esfera é arriscado, já que, a nosso ver, o bate-papo na internet é uma das práticas discursivas mais utilizadas hoje no Brasil e no mundo, o que caracteriza um uso corriqueiro, cotidiano, comum. Então tanto a conversa cotidiana oral realizada face a face como o *chat* aberto fazem parte da mesma esfera, a cotidiana, se a estamos considerando a esfera que se caracteriza por trazer uma comunicação espontânea e imediata⁶⁸. Isso existe tanto no diálogo quando no chat aberto. É diferente do chat pedagógico, por exemplo, que faz parte do mesmo domínio discursivo que a aula. O que talvez causou certa confusão por parte do autor, à época, foi o fato de o diálogo cotidiano e o chat aberto se materializarem em ambientes distintos, embora em artigos posteriores (ARAÚJO, 2008; 2009), o linguista tenha revisto sua posição acerca de tratar a Web como esfera⁶⁹.

Em suma, o que caracteriza a transmutação não apenas é a mudança de esfera, pois, em algumas situações, é possível que o gênero seja modificado a ponto de ser tratado como outro gênero. No exemplo dado por Araújo (2005), o que há é uma mudança no percurso histórico do diálogo, que não deixou de existir, evidentemente, da mesma forma que no início da comunicação humana, mas ele ganhou algumas propriedades ao evoluir para

⁶⁸ Talvez a questão seja, inclusive, outra: o que caracteriza a esfera do cotidiano, como postula Bakhtin? E a digital? Qual é o discurso que circula em cada uma delas? Quais são os limites de cada uma? Será que o simples fato de uma conversa ter a característica de se tratar de uma comunicação espontânea, imediata, e, geralmente, trazer assuntos de natureza corriqueira e enunciados não planejados caracterizam uma esfera? Por não ser objetivo deste trabalho, manteremos, ainda por falta de uma reflexão maior, o nome “esfera do cotidiano”, embora tenhamos sérias ressalvas para considerá-la uma esfera.

⁶⁹ “Em trabalhos anteriores [...] tomei a Internet como uma esfera de comunicação. Atualmente percebo que essa questão é delicada e carece de maior reflexão, pois a Internet, na verdade, é um ambiente discursivo de natureza tão complexa que nele se encontram e se misturam tantas esferas quantas forem possíveis [...]” (ARAÚJO, 2009, p. 213).

outros ambientes⁷⁰, no caso, a *Web*, que o reinterpretou e o vestiu com suas características próprias. Dessa forma, o diálogo na *Web* ganhou o *status* de gênero, como muito bem mostra Araújo (2003).

Zavam (2009) também faz críticas à caracterização de Araújo (2006) para a transmutação. A autora se utiliza também do conceito de transmutação, argumentando que ele é fulcral para uma abordagem diacrônica dos gêneros do discurso. Ela a entende como um “processo constitutivo dos gêneros, já que nenhum gênero, quer seja primário, quer secundário, permanece inalterável no curso de suas manifestações [...] A transmutação é, pois, se assim podemos dizer, um processo auto e hetero constitutivo dos gêneros” (ZAVAM, 2009, p. 50), pois um gênero, ao transmutar outro, também se transmuta, passando a exibir uma nova estrutura composicional. Diante disso, “tanto podemos flagrar a transmutação na absorção de um gênero de uma esfera em outro de outra esfera, a carta no romance, por exemplo, quanto à transmutação no interior do gênero que absorve outro, o romance ‘inovado’” (ZAVAM, 2009, p. 50). Isso quer dizer que não há só um tipo de transmutação. Ela é um fenômeno muito complexo, constitutivo dos gêneros e merece ser estudado mais detalhadamente. Por isso, a linguista propõe uma tipologia.

⁷⁰ Neste trabalho buscamos distinguir ambiente de esfera de comunicação. Esta exige um discurso específico, responsável pelo surgimento de determinados gêneros; aquele traz mais a ideia de espaço físico, onde o gênero acontece, se realiza. Então, uma missa, por exemplo, acontece numa igreja, tipicamente, ou em qualquer lugar onde haja um grupo de pessoas que têm o propósito de orar. Aí seria o ambiente. Mas veja que a missa pertence ao domínio discursivo religioso, pois foi formada pelo discurso religioso.

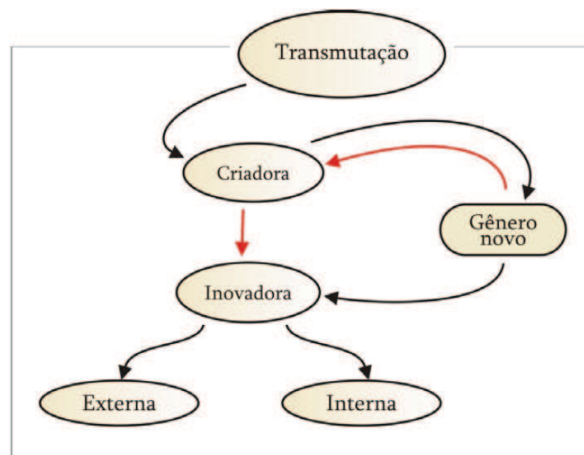


Figura 34 – Categorias da transmutação

Fonte: Zavam (2009, p. 64)

Numa primeira instância, propõe-se a distinção entre **transmutação criadora**, quando um gênero surge de outro, como o blog pessoal, que surgiu do diário, ou o chat, do diálogo; e a **transmutação inovadora**, quando se verificam as alterações sofridas por determinado gênero, sem que haja o surgimento de um novo, ou seja, é uma “transmutação resultante da possibilidade que todo gênero tem de passar por recriação de si mesmo, com ou sem incorporação de outro” (ZAVAM, 2009, p. 56). Numa segunda instância, identificam-se categorias da transmutação inovadora, que pode ser **interna**, ou intragenérica, quando há fatores que condicionam mudanças no interior do próprio gênero, ou, nas palavras da autora, “quando as transformações que ocorrem no gênero não se prendem a um outro gênero, da mesma esfera ou não, mas a contingências de seu percurso histórico [...]” (ZAVAM, 2009, p. 61); e **externa**, ou intergenérica, quando há a inserção de um gênero em outro. Neste caso, é o que chamamos, neste trabalho, de mescla por intergenericidade prototípica.

Na hipótese de tratar o *scrap* como gênero, como falamos no capítulo anterior, acabamos falando da transmutação criadora, ao analisar o caráter histórico do gênero recado, que evoluiu e, ao chegar ao Orkut, tornou-se o *scrap*. Entretanto, por ser uma reflexão que será desenvolvida em outros trabalhos, pouco a detalharemos. Voltamos nossa atenção para **transmutação inovadora interna**. Não vamos nos deter analisando os critérios

da autora para as outras categorias de transmutação porque não estão entre os objetivos de nosso trabalho.

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, entendendo, neste caso, o gênero como artefato sociocultural e sociocognitivo. Essa mudança de espaço enunciativo – e não necessariamente de esfera – também é decorrente da necessidade comunicativa de uma sociedade, portanto é, no nosso entender, uma característica da transmutação. Essas transformações por que passam o gênero são, pois, absolutamente naturais, espontâneas, constitutivas. Bakhtin pensou sobre essa caracterização dos gêneros:

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. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem *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 sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento (BAKHTIN, 1981, p. 121)

Se entendermos *archaica* como um conjunto de elementos que possibilita a identificação de um gênero mesmo diante da evolução pela qual todo gênero passa, então é possível adaptar essa sábia citação de Bakhtin para explicar a evolução por que passaram os gêneros até chegarem à hipertextualidade. Todo gênero mantém traços de suas origens. Os digitais são resultados de práticas antigas que, com o advento da internet, ganharam nova roupagem, a ponto de as mudanças serem tão bruscas que merecem o *status* de gênero. Essa característica parece remeter à transmutação criadora, de Zavam (2009).

Entendemos, então, que os gêneros de outras mídias evoluíram para a hipertextualidade por meio do processo de transmutação inovadora Interna, a partir do

momento em que muitos deles mudaram, simplesmente, de ambiente, mas não deixaram de ser o mesmo gênero. Um anúncio, por exemplo, que sai do jornal ou da televisão e migra para a Web não deixa de ser anúncio. Dessa mesma forma, alguns deles podem constituir o *scrap*. Para entender o fenômeno das mesclas, foi necessário fazer um levantamento sobre a recorrência dos gêneros que se materializam no *scrapbook*. Para tanto, fizemos uma análise quantitativa, com base em nossa amostra de 60 *scraps*, a mesma da qualitativa. Entendemos que fazer os cálculos sobre o *corpus* completo, 142 exemplares, poderia destoar da realidade encontrada na amostra.

Para a análise quantitativa dos exemplares da mescla por intergenericidade prototípica, já que aparecem traços de mais de um gênero, foi levado em consideração o propósito comunicativo (PC), característica que tornou mais saliente a designação do gênero. No caso, por exemplo, de terem aparecido no *scrap* características de recado e anúncio, o gênero registrado foi aquele cujo propósito comunicativo prevaleceu. Para a mescla por co-ocorrência de gêneros, foram registrados propósitos comunicativos tanto explícitos quanto implícitos, estes sempre voltados para a promoção de algum site. Para a contagem, foi levado em conta o PC explícito, pois o implícito é inerente à mescla, como veremos no subtópico 4.3. Já para a mescla por gêneros casualmente ocorrentes, levaram-se em conta características formais, pois, como veremos na análise, elas são bastante marcadas, portanto, é possível que um único *scrap* seja constituído por traços de dois ou três gêneros, sendo que todos foram contabilizados. Analisemos os gráficos a seguir:

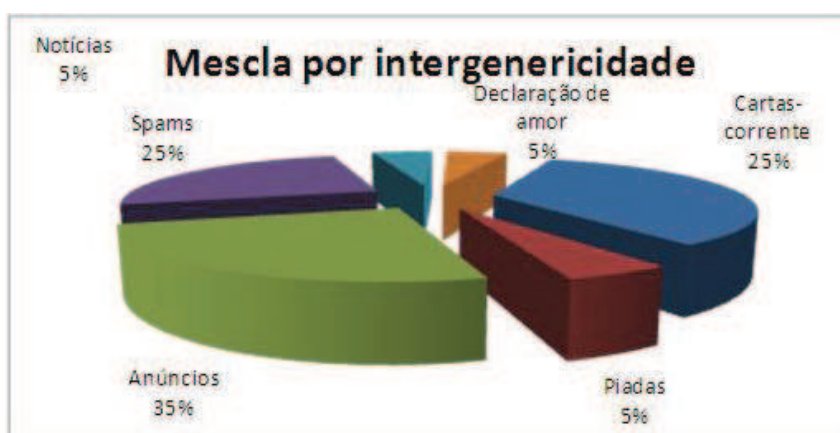


Gráfico 1 – Traços de gêneros que constituem o *scrap* na mescla por intergenericidade

Como são 3 as categorias de tipos de mesclas e temos uma amostra de 60 *scraps*, ficaram 20 *scraps* para cada. Nos exemplares da mescla por intergenericidade prototípica, os dados mostraram que mais de 80% dos gêneros têm o propósito comunicativo de promover algo, replicar uma mensagem ou prejudicar a máquina de um outro usuário, ou seja, anúncios, cartas-corrente e *spams* são os gêneros que mais tendem a adquirir características de outros gêneros para atingir o seu propósito. O gráfico mostra que, quando o *scrap* se constitui dessa mescla, traços de gêneros procedentes de outros ambientes se misturam entre si e mesclam aspectos inclusive do próprio *scrap*, como a linguagem informal, o internetês etc.

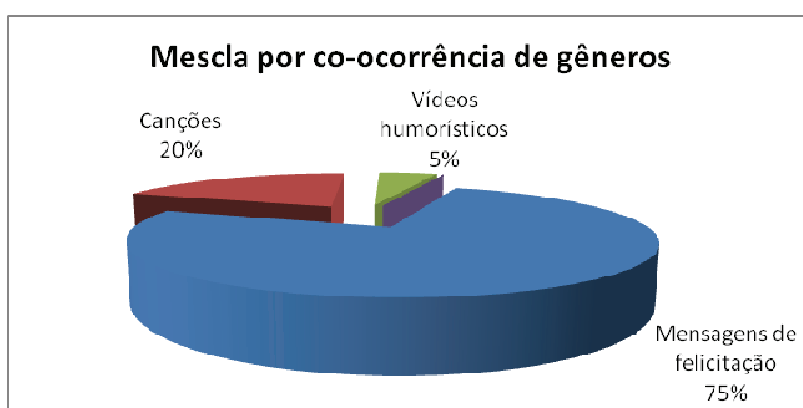


Gráfico 2 – Gêneros materializados no *scrap* na mescla por co-ocorrência de gêneros

As mensagens de felicitação – aqui estamos incluindo felicitação de aniversário, casamento, mensagens de cunho afetivo etc. – têm uma recorrência muito maior, pelo fato de, nesta mescla, os cartões digitais serem o principal foco de atenção dos usuários e dos sites produtores dessa tecnologia. Também acreditamos que as escolhas dos enunciadores que selecionam essas mensagens em vez de vídeos ou canções é mais um indício de que o *scrap* guarda características do bilhete, muitas vezes com o fim apenas de cumprimentar o coenunciador, por exemplo. Alguns desses sites também permitem *podcasts*, ou um dispositivo que potencializa a enunciação de um arquivo de som, por isso aparecem com uma certa expressão, mas ainda são minoria junto aos vídeos humorísticos, outra possibilidade em alguns sites dessa natureza. É bom lembrar que 100% dos exemplares dessa mescla trazem um PC específico mais velado, que é o de promoção do site que

proporciona essa tecnologia. É exatamente essa característica que leva à mescla de gêneros co-ocorrentes.

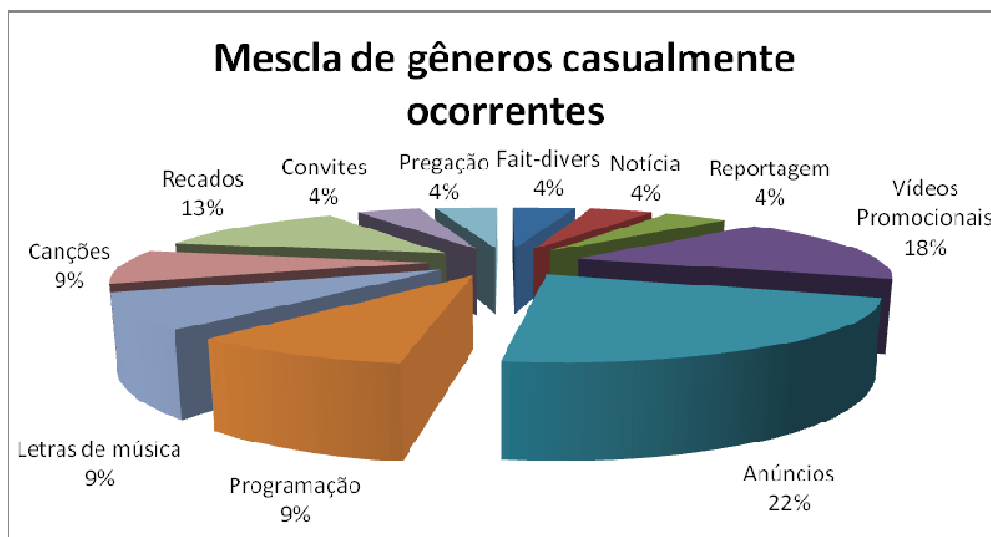


Gráfico 3 – Gêneros materializados no *scrap* na mescla por gêneros casualmente ocorrentes

Como se vê, detectamos pelo menos onze gêneros já estabilizados na literatura consultada, cujos traços podem constituir um *scrap*, sendo características dos anúncios, novamente, as mais recorrentes no *scrapbook*, espaço antes destinado somente à escrita de textos curtos. Neste tipo de mescla, como um *scrap* pode ser constituído por até três gêneros, todos eles foram contabilizados, pois é possível verificar que os gêneros componentes são separados até mesmo formalmente, ainda que, na constituição do *scrap*, um gênero se aproveite do outro para chegar a um objetivo comum. Em 22% dos *scrap*s da amostra havia pelo menos um traço prototípico do anúncio, novamente o gênero mais recorrente. Isso só demonstra o quão mercantilizada está a internet. O uso que as pessoas fazem do *scrap* é voltado principalmente para a promoção de um produto.

Em suma, todos esses padrões de gêneros que constituem o *scrap* passaram pelo processo, chamado por Zavam (2009), de transmutação inovadora interna, ou seja, eles já existiam em outros ambientes, como o impresso, e, ao chegarem à Web, adquiriram características desta e evoluíram em aspectos multimodais, principalmente, mas essas alterações em sua constituição não foram suficientes para que sofressem mudanças tão

profundas a ponto de serem tratados como outros gêneros. Eles são diferentes por estarem em outra mídia, por terem, portanto, mais características do que na sua mídia original, já que a hipertextualidade permite elementos não encontrados fora da Internet, como links, imagens animadas, vídeos, podcasts etc., mas não deixam de ter o seu estatuto genérico elementar, conservado desde muito antes da Internet, fortalecendo o argumento de que os gêneros digitais, embora possam ser considerados como novos, resguardam traços dos gêneros que lhes são precedentes.

Entendemos, então, como Zavam (2009), que a transmutação inovadora interna é uma característica constitutiva dos gêneros e ainda que são marcas das necessidades enunciativas de uma dada sociedade, portanto, são gêneros que evoluem conforme se complexificam as sociedades. Essa evolução/transformação perpassa uma linha temporal, por isso entender esse fenômeno como diacrônico, enquanto as mesclas que trataremos aqui têm em sua base a sincronia, ou seja, traços de gêneros distintos aparecerão num mesmo tempo e num mesmo espaço, como veremos a seguir. Esta é a principal marca que distingue a transmutação do que estamos chamando aqui de mesclas de gêneros.

4.2 A mescla por intergenericidade prototípica

No que concerne à intergenericidade, Fix (2006)⁷¹ tem um dos trabalhos precursores. A linguista alemã argumenta que o cânone e a dissolução do cânone, típicos do comportamento das sociedades, está se refletindo nos textos com cada vez mais frequência. Logo, textos publicitários (sejam políticos, sejam comerciais), jornalísticos, aforismos, pichações etc., por terem a característica de chamar a atenção do público, “são formados com recursos da dissolução do cânone: variações, montagens de texto, transgressões e misturas textuais e estilísticas” (FIX, 2006, p. 264). Para esta variação, a autora atribui a nomenclatura “intertextualidade tipológica⁷²”. Então,

⁷¹ Tivemos acesso ao trabalho de Fix por meio da tradução de Wieser, publicada em 2006, mas a publicação original da autora é de 1996.

⁷² Por uma questão terminológica, vale a pena salientar que intertextualidade tipológica, para Fix, é a intertextualidade inter-gêneros de Marcuschi (2002) ou intergenericidade de Koch (2004). A intertextualidade

uma montagem de padrões de textos poderia ser descrita como um acoplamento de vários exemplares de textos que pertencem, cada um, a outro tipo de padrão, mas que seguem uma única intenção textual. [...] Uma transgressão de padrões de textos ocorre quando um exemplar de texto tem as características de um padrão de texto e, além disso, traços que não podem ser associados, inequivocamente, com nenhum padrão de texto (FIX, 2006, p. 264).

Logo, para a autora, qualquer tipo de mescla, transgressão de regras ou apagamento de fronteiras leva à “dissolução do cânone”. Essa quebra de paradigmas, na verdade, representa um recurso estilístico dos textos, elaborados de tal forma criativa que permita chamar a atenção dos leitores. Então todas essas transgressões da regra são fabricadas para levar a um objetivo específico.

Embora concordemos com todo o posicionamento da autora, são limitados os exemplos trazidos por ela, pois todos trazem uma mescla envolvendo sempre um padrão de um determinado gênero e um padrão de outro gênero, sendo que um deles é voltado para o nível da forma/estrutura. Além disso, ao adotar a expressão “intertextualidade tipológica”, ela não deixa claro como se dá essa relação entre textos. Tem-se, sim, a forma de um gênero e o conteúdo/propósito comunicativo de outro, ou seja, nem sempre há uma relação entre textos diretamente. Fica a dúvida de que conceito de intertextualidade a autora se utiliza também para chegar a essa nomenclatura.

Além de Fix (2006), outros autores (KOCH, 2004; KOCH e ELIAS, 2006; KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2007) atribuem à intertextualidade os estudos do fenômeno do que estamos chamando de mescla por intergenericidade prototípica. As autoras fazem uma distinção entre intertextualidade *lato sensu* e *stricto sensu*. A primeira é constitutiva de todo e qualquer discurso, ou seja, neste caso qualquer enunciado é intertextual, refere-se a algo já falado ou que ainda será falado. Naturalmente essa definição é tributária dos baldrames bakhtinianos de linguagem, pois tal questão tem suas bases no conceito de *dialogismo* de Bakhtin (1981), para quem não existe um enunciado que não seja uma resposta a outro já proferido ou uma antecipação a outro que se vai proferir. A segunda

tipológica para estes últimos autores diz respeito a um gênero que contém, em sua estrutura, a presença de vários tipos textuais.

[...] ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. Isto é, em se tratando de uma intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos *efetivamente* produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação. (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2007, p. 17).

Neste caso, só haverá intertextualidade se o coenunciador conseguir identificar o intertexto – entendido, então, como um fragmento de texto já efetivamente produzido, o qual permite estabelecer uma relação com o de origem.

Quando um gênero mantém relações com outro, seja quanto à construção composicional, ao conteúdo temático ou ao estilo, temos aí, segundo as mesmas autoras, uma outra forma de intertextualidade: a intergenérica. Dentro da tipologia estabelecida por elas, a intertextualidade intergenérica não se enquadra nem na *lato sensu*, pois, na grande maioria das vezes, a relação se dá entre dois gêneros, não entre dois textos; nem na *stricto sensu*, pois o que permite correlacionar um gênero ao outro são traços de genericidade, como estrutura composicional, conteúdo, estilo ou propósito comunicativo. Então, para entender o termo intertextualidade na nomenclatura deste tipo de mescla, é necessário, primeiro, entender o que está sendo chamado de texto. Será somente a materialidade verbal que aparece no cotexto? Se for, temos um problema. Pelo menos todos os exemplares de intertextualidade trazidos na obra de Koch, Bentes e Cavalcante (2007), embora muitos se utilizem de elementos não verbais, trazem o intertexto em sua materialidade linguística. Então será adequado dizer que o intertexto é somente uma “coincidência de fragmentos de textos” (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2007, p. 121), quando ele se refere somente a elementos linguísticos? Não pensamos assim. Talvez o conceito de texto e, por consequência, o de intertexto tenha de ser reavaliado permitindo que outros elementos semióticos sejam contemplados ao conceito.

Cavalcante (2007, p. 1) lança uma proposta dessa natureza:

Assim, não importa qual o tipo de remissão – se ao léxico, se a estruturas fonológicas, a estruturas sintáticas, ao gênero, ao estilo, ao tom –, haverá intertextualidade sempre que, intencionalmente, o enunciador estabelecer um diálogo entre o texto que está produzindo e outro(s), supondo que o co-enunciador conseguirá reconhecer a interseção entre eles, ou seja, que será capaz de identificar o *intertexto*.

Mesmo assim, não fica claro qual é o intertexto numa relação intergenérica. Se dissermos, com Cavalcante (2007), que o intertexto é um elemento que permite fazer uma remissão não importa de que natureza – inclusive a gêneros – estaremos reduzindo gênero a texto.

A mesma crítica se faz a Távora (2007, p. 31) quando postula a existência de uma *intertextualidade intersuportes*: para o autor, ela ocorre quando “um suporte de um determinado gênero é utilizado para portar um outro que não lhe é convencional com o objetivo de extrair dessa nova associação efeitos de sentido antes não observados”. Um dos exemplos que o autor trabalha para sustentar a sua hipótese é o seguinte:

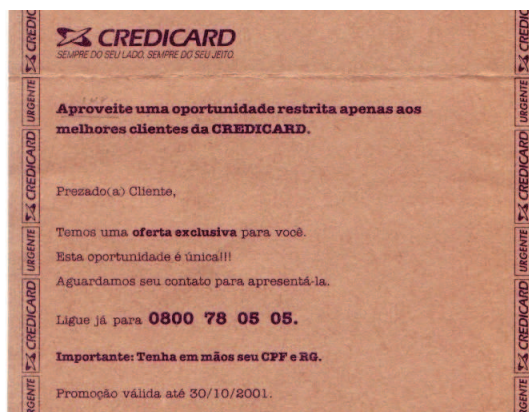


Figura 35 – Parte interna de um exemplar de mala direta
Fonte: Távora (2007, p. 28)

Configura-se, acima, um exemplo de mala direta que se utiliza de elementos do suporte do telegrama – no caso, o envelope que traz em sua composição as tarjas laterais sinalizando o aspecto de urgência – para persuadir o leitor de forma que ele entre em contato rapidamente com o banco para, então, poder adquirir os produtos disponibilizados. Então a intertextualidade intersuportes se sustenta se considerarmos a existência de uma relação entre o suporte do gênero telegrama – o envelope que traz em sua lateral uma tarja indicando urgência – e o suporte do gênero mala direta – o papel. Então o suporte da mala direta porta um outro que não lhe é convencional, o do telegrama. Embora o raciocínio seja válido, será que o suporte pode ser entendido como um texto para possibilitar a existência de uma “intertextualidade”?

Na verdade, as perguntas que fizemos aqui não terão respostas imediatas. Elas convergem para o conceito de texto, algo muito discutido em Linguística Textual e longe de ser unânime⁷³. Não convém aqui discutir toda a historicidade do conceito, mas o que queremos dizer é que, para que se mantenha operante a expressão **intertextualidade intergenérica** é necessário o alargamento do conceito de texto e, por conseguinte, o de intertexto, que pode ser entendido como qualquer elemento que possibilite fazer referência a outro texto ou a outro gênero, e não somente à materialidade verbal. Numa relação intergenérica, o intertexto⁷⁴ pode ser a estrutura composicional, o conteúdo temático ou até mesmo o estilo, como veremos. Embora os conceitos de gênero e texto estejam muito relacionados, um gênero nem sempre é reconhecido por um texto, o que significa dizer que a intergenericidade não é garantia teórica para a intertextualidade – e será, desde que haja um alargamento do conceito de texto, de intertexto e de intertextualidade, conforme já argumentamos. Gênero parece ser uma entidade maior, abstrata, que pode (ou não) comportar apenas textos verbais. Em função disso, no contexto deste trabalho, preferiremos o termo **mescla por intergenericidade prototípica**, por dois motivos: primeiro, tal expressão sinaliza para misturas de gêneros que não sejam reconhecidos única e exclusivamente por seu elemento textual ou verbal; segundo, porque a intergenericidade é apenas um dos tipos de possibilidades de misturar gêneros, conforme veremos neste capítulo.

Em Marcuschi (2002, p. 31), a configuração híbrida, a qual ele chama de intertextualidade intergenérica, “evidencia-se como uma mescla de funções e formas de gêneros diversos num dado gênero”, mesma posição defendida por Koch e Elias (2006), que atribuem ao propósito comunicativo a designação do gênero. Como entendemos o gênero como um construto sociocognitivo, acreditamos que uma das razões para o leitor não encontrar dificuldades no reconhecimento de um determinado gênero diz respeito à representação sociocognitiva que ele faz de uma prática de linguagem. O leitor automatiza rotinas interativas das quais participa cotidianamente. Com base nessa representação, é capaz de identificar o gênero e, por seus conhecimentos prévios acerca dele, saberá que o

⁷³ Para uma discussão sobre o conceito de texto, remeto o leitor a Hanks (2008).

⁷⁴ Se intertexto está para intertextualidade *stricto sensu*, quem sabe, o intergênero esteja para intergenericidade, sendo o elemento que possibilite ao leitor fazer uma relação com outro gênero.

propósito comunicativo pode ser o responsável pela determinação do gênero (SWALES, 1990; 2004).

Pagano (2001, p.87), por sua vez, deixa claro que os gêneros são

categorias históricas, aparentemente estáveis, porém sujeitas a um processo de transformação contínua. Nesse processo, gêneros existentes mudam a partir de modificações na situação social na qual exercem uma função ou novos gêneros podem surgir a partir de transformações ostensivas daqueles já existentes.

Então, como essa transformação, à qual estão sujeitos os gêneros, já é constitutiva de sua estrutura, para a autora, a hibridização⁷⁵ é inerente às formações genéricas. Além disso, a hibridização não ocorre somente com gêneros antigos, mas também com os novos, como por exemplo o e-mail, que é híbrido da carta, telefonema, telegrama etc, segundo Pagano (2001) e Paiva (2005).

Neste ponto, o que fugiu à discussão de Pagano foi explicitar qual a natureza da hibridização do e-mail. É natural que ele tenha características da carta e do telefonema, pois surgiu a partir do processo de transmutação criadora, segundo terminologia de Zavam (2009), ao contrário do gênero artigo de opinião (cf. figura 16, p. 49), cuja natureza híbrida se explica pelo que Zavam (2009) chama de transmutação inovadora externa – ou **mescla por intergenericidade prototípica**, como preferimos.

No que diz respeito ao conceito de transmutação, consideramos que uma das principais características que a distinguem da intergenericidade é o fato de aquela ser uma categoria de natureza mais diacrônica, devendo ser verificada no decorrer da evolução histórica de um determinado gênero, ao passo que a intergenericidade é percebida numa dada sincronia, ou seja, é possível verificar, em um mesmo enunciado (fabricado), traços de pelo menos dois gêneros distintos, com o intuito de atingir um determinado propósito comunicativo, que, na maioria das vezes, será o responsável pela definição do gênero. Logo, Pagano (2001) e Paiva (2005) enxergam, no e-mail, misturas de traços da carta ou do

⁷⁵ Para Pagano (2001), hibridização e intergenericidade são termos sinônimos.

telefonema, pois o e-mail surgiu a partir do processo de transmutação inovadora interna sofrido pela carta e pelo telefonema.

Araújo (2006a), ao estudar a constelação dos gêneros *chats*, também faz uma análise dos conceitos de transmutação e hibridização. Para ele, a fronteira que separa os dois conceitos é muito estreita, de forma que o autor chega a se perguntar (p. 108) se a hibridização é uma consequência direta da transmutação. Respondendo à própria pergunta, Araújo diz que ambos os fenômenos podem ocorrer concomitantemente, desde que haja imbricação de gêneros de esferas distintas e, se se tratar apenas de imbricações de gêneros da mesma esfera, tem-se somente em hibridização (ou mescla por intergenericidade prototípica, na nossa nomenclatura).

Na verdade, as coisas nem sempre têm as fronteiras tão claramente delimitadas. Ao que parece, o fenômeno da intergenericidade diz respeito somente às questões próprias de um gênero, a saber, a construção composicional, o estilo, o conteúdo temático, o propósito comunicativo. Como já dissemos, haverá intergenericidade quando for possível enxergar, num mesmo enunciado, traços de pelo menos dois gêneros, e um deles prevalecer para a identificação do gênero. Geralmente esse traço é o propósito comunicativo. Suspeitamos que, por ser um enunciado híbrido e fabricado, o produtor tem a intenção de inovar, chamando a atenção do leitor de forma que este consiga recuperar traços dos dois gêneros. Mas, por sua competência metagenérica, ele reconhecerá o traço que se destacará para identificar o gênero, daí o fato de, antes de tudo, o gênero ser esse constructo sociocognitivo. O exemplo a seguir mostra bem como isso funcionaria:

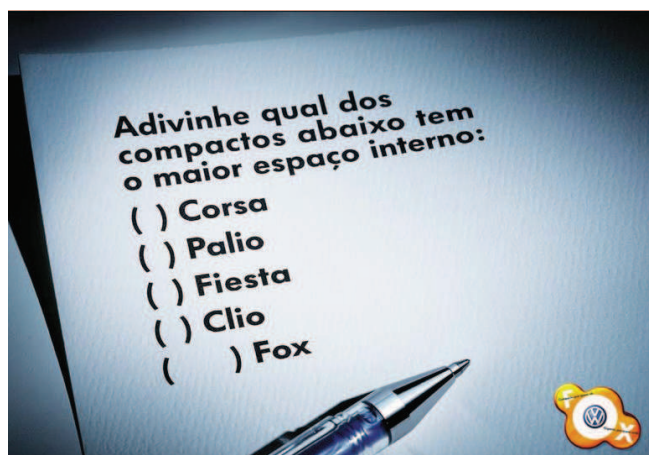


Figura 36 – Mescla por intergenericidade prototípica

Askehave e Swales (2001) afirmam que a primeira coisa que aparece para o leitor ao se deparar com um gênero é a forma. Qualquer aluno poderia, em princípio, interpretar o enunciado acima como parte de um TD (trabalho dirigido) ou de uma prova, por exemplo, por trazer, em sua estrutura, uma pergunta e quatro opções de resposta, das quais apenas uma é verdadeira. Entretanto, nenhum leitor teria dúvidas de que este enunciado, cuja atualização assume feições formais de um TD é, na verdade, um anúncio. Se trouxermos Genette (1982) para a discussão, o autor, que postula que uma das formas de relações entre textos é a paródia, a partir do momento em que ela imita um outro texto, poderíamos entender que isso também se estende aos gêneros: vê-se que o anúncio *imita* o TD, mas com um determinado fim. Há marcas que são deixadas pelo autor do texto e permitem essa interpretação: primeiro, o tipo de pergunta não é adequada para um TD, seja qual for a matéria ensinada na escola; depois, dentre as opções, a última traz um espaço de marcação maior do que o das outras, o que chama a atenção do leitor para a pergunta. Por fim, a logomarca do produto está estampada à direita inferior da figura, isso sem considerar o suporte onde o texto foi publicado⁷⁶. Vê-se que o propósito deste enunciado não é pedagógico, mas publicitário. Este reconhecimento do gênero, segundo Koch (2004), dá-se pela competência genérica de cada leitor, ou seja, é o reconhecimento sociocognitivo que cada um tem frente aos gêneros disponíveis na sua cultura/sociedade.

⁷⁶ Neste caso, pegamos este exemplo da Internet. Mas o anúncio é passível de ser publicado em jornais ou revistas.

O que é interessante é a escolha feita pelo diretor de arte para a produção deste anúncio: utilizou-se a forma de um gênero e o propósito de outro para que se chegasse a um determinado objetivo. Então, este tipo de mistura é fabricada, pensada para um determinado fim, da mesma forma que o exemplo trabalhado por Marcuschi (2002; 2008), o qual traz a forma do gênero poema a serviço do artigo de opinião.

<p><i>Um novo José</i> <i>Josias de Souza</i></p> <p><i>Calma José.</i> <i>A festa não começou,</i> <i>a luz não acendeu,</i> <i>a noite não esquentou,</i> <i>o Malan não amoleceu,</i> <i>mas se voltar a pergunta:</i> <i>e agora José?</i></p> <p><i>Diga: ora, Drummond,</i> <i>agora Camdessus.</i> <i>Continua sem mulher,</i> <i>continua sem discurso,</i> <i>continua sem carinho,</i> <i>ainda não pode beber,</i> <i>ainda não pode fumar,</i> <i>cuspir ainda não pode,</i> <i>a noite ainda é fria,</i> <i>o dia ainda não veio,</i> <i>o riso ainda não veio,</i> <i>não veio ainda a utopia,</i> <i>o Malan tem miopia,</i> <i>mas nem tudo acabou,</i> <i>nem tudo fugiu,</i> <i>nem tudo mofoou.</i> <i>se voltar a pergunta:</i> <i>E agora José?</i></p>	<p><i>Diga: ora Drummond,</i> <i>Agora FMI.</i></p> <p><i>Se você gritasse,</i> <i>se você gemesse,</i> <i>se você dormisse,</i> <i>se você cansasse,</i> <i>se você morresse...</i> <i>o Malan nada faria,</i> <i>mas já há quem faça.</i></p> <p><i>Ainda só, no escuro,</i> <i>qual bicho-do-mato,</i> <i>ainda sem teogonia,</i> <i>ainda sem parede nua,</i> <i>para se encostar,</i> <i>ainda sem cavalo preto,</i> <i>Que fuja a galope,</i> <i>Você ainda marcha, José!</i> <i>Se voltar a pergunta:</i> <i>José, para onde?</i> <i>Diga: ora Drummond,</i> <i>por que tanta dívida?</i> <i>Elementar, elementar,</i> <i>sigo pra Washington</i> <i>e, por favor, poeta,</i> <i>não me chame de José.</i> <i>Me chame Joseph.</i></p>
--	---

Figura 37 – Artigo de opinião na forma de poema

Fonte: Marcuschi (2002, p. 30)

O exemplo extraído de Marcuschi é, na verdade, um texto publicado em um jornal, mais precisamente na seção de Opinião. Segundo a análise feita pelo linguista, além de fazer uma intertextualidade com o poema “E agora, José?”, de Drummond, o autor do texto em tela se utiliza da estrutura do poema com o propósito de argumentar, ou seja, o produtor quer chamar a atenção para as “falcatruas” que corriam à época no Governo Federal. Ele sustenta que existe a forma de um gênero – o poema – a serviço da função de outro – do artigo de opinião, ou seja, no entender do autor, o propósito comunicativo aí acaba sendo o definidor dessa configuração híbrida. Então, essa mescla de função de um gênero e forma de outro é o que ele denomina como intertextualidade inter-gêneros. Para entender melhor, o autor sugere o seguinte gráfico:

INTERGENERICIDADE

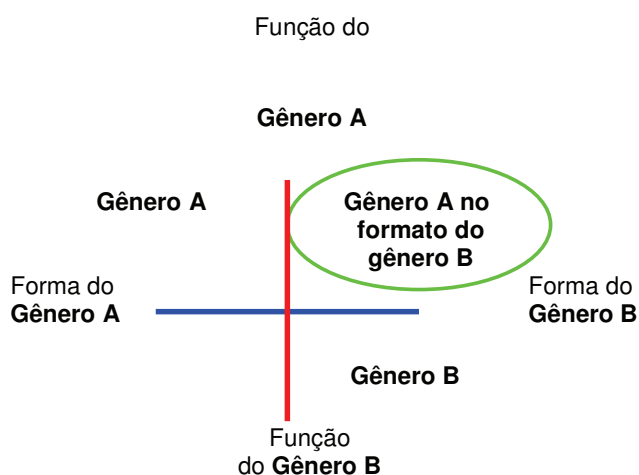


Gráfico 4 – Gráfico da intertextualidade inter-gêneros

Fonte: Marcuschi (2008, p. 18) (adaptado)

O gráfico mostra como se dá esse tipo de relação entre gêneros. De um lado, há o gênero A, com características formais e funcionais, e, do outro, o gênero B. A função aí diz respeito ao propósito comunicativo. A interseção entre os eixos gera um enunciado híbrido cuja forma será a de um gênero e a função (propósito) de outro. Para Marcuschi (2008, p. 166), “[...] isso não deve trazer dificuldade alguma para a interpretabilidade, já que impera o predomínio da função sobre a forma na determinação interpretativa do gênero [...]”, ou seja, há a prioridade no propósito para a determinação do gênero, minimizando outros elementos que contribuem para resgatar a sua identidade.

A proposta de Marcuschi não está incólume a críticas. Para o texto analisado, embora o autor tenha mostrado evidências empíricas que apontam que a hibridização se dá no nível forma/função, ele deixa de levar em conta o suporte que veicula o texto, que, no nosso entender, é o traço caracterizador do gênero, e não o PC. O leitor só consegue resgatar o propósito do gênero artigo de opinião em análise porque, sociocognitivamente, ele reconhece um espaço no jornal destinado a este gênero (geralmente uma seção de um caderno do jornal) que está sendo preenchido aparentemente por um poema. Se este texto fosse veiculado de outra forma, fosse avulso, fosse em outra mídia, muito dificilmente seria

identificado como um artigo de opinião. Talvez até se viesse na mesma mídia, mas em outra seção do jornal, houvesse certo estranhamento. Então, o que foi analisado como forma de um **gênero A** misturado ao propósito de um **gênero B** deveria ser repensado, pois o propósito só vem depois de ser identificado o suporte. A mistura deveria se caracterizar, então, como **forma de um gênero A + suporte de um gênero B + traços composicionais deste gênero**, como a argumentação e a opinião, para, aí sim, enxergar-se um artigo.

Isso acaba se refletindo no gráfico da intertextualidade intergêneros, construído num plano cartesiano bidimensional, o qual tem sua composição somente espaço para duas características do gênero: forma e função, ou seja, o exemplo utilizado pelo autor não se enquadraria no gráfico, pois outra variável do gênero tem de ser levada em conta: o suporte. Como dissemos, um gênero não se restringe apenas a texto, forma e função. Quando esse tipo de mescla constitui o *scrap*, outras características também são levantadas. Analisemos.

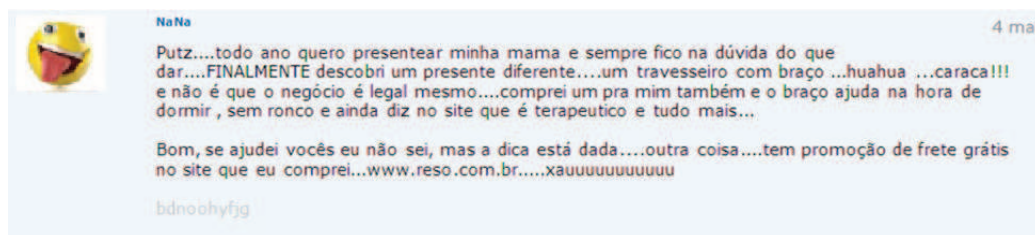


Figura 38 – Intergenericidade estilística

A primeira impressão, diríamos que o exemplo acima se trata de um recado digital comum: primeiramente, a linguagem informal, caracterizada por lexemas como “Putz”; “Caraca”; “xauuuuu” marcam um estilo próprio. Depois, traços de gêneros digitais como o chat aberto ou o próprio *scrap*, como “huahua”, que faz uma alusão às risadas dadas no ambiente digital, confirmam características estilísticas próprias de recados digitais. Mas o que nos chama atenção é o movimento argumentativo construído pelo emissor da mensagem: primeiramente, uma abordagem acerca da compra de um presente para a mãe⁷⁷. “FINALMENTE” é o único lexema em caixa alta, que denota, pelo menos no meio digital, uma ênfase. Esta palavra enfatiza o fato de o autor ter encontrado algo diferente,

⁷⁷ Se atentarmos para a data da postagem deste *scrap* (4 de maio), verificamos que é uma data próxima ao Dia das Mães. Muito provavelmente o autor referir-se-ia à compra de um presente para a mãe.

algo novo. De tão interessante, o autor acaba comprando um para si, permitindo a construção de boas expectativas, por parte do leitor, acerca do local onde tal presente foi comprado. Por fim, identificamos o propósito deste enunciado, que é a promoção de um site. Isso ainda é enfatizado pelo argumento de que *“tem promoção de frete grátis no site que eu comprei”*, o que ajuda na construção da imagem do site, muito provavelmente de vendas de produtos quaisquer.

Outra característica curiosa no exemplo é a identificação de traços de dois gêneros, mas não localizamos a construção composicional de nenhum dos dois. Sabe-se que é um anúncio, pelo fato de o propósito ser claramente a promoção do site, embora seja feita por traços estilísticos do gênero bilhete, ou recado, por seu caráter profundamente informal, além de uma despedida, própria desses gêneros epistolares. Vê-se que é um anúncio sem slogan e sem logomarca, elementos que o caracterizam mais marcadamente. A ausência deles também permite enxergar a mistura de gêneros.

Queremos mostrar com isso que o conceito de intergenericidade defendido hoje na Linguística de Texto restringe o fenômeno a uma relação genérica que contenha, num enunciado híbrido, a forma de um gênero e a função de outro. Os dados de nossa pesquisa nos mostram que nem sempre a forma aparece nesse tipo de mescla, mas, sim, outra característica qualquer, como o estilo, por exemplo, como é o caso. O gráfico sugerido por Marcuschi (2008, p. 18), mostrado acima, também não está adequado para esse tipo de relação, pois sofre do mesmo problema da definição trazida por Koch e Elias (2006) e Koch, Bentes e Cavalcante (2007). A não ser que possamos definir a forma de um recado ou de um anúncio – que é extremamente maleável a ponto de não nos permitir traçar um protótipo –, adequaríamos o gráfico à situação. Outra peculiaridade encontrada em nossos dados merece ser discutida:

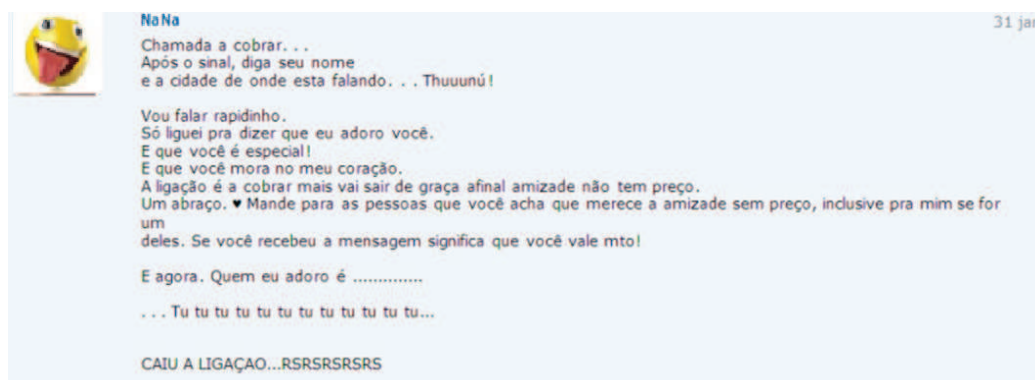


Figura 39 – Intergenericidade prototípica no *scrap* com mais de uma enunciação

Conforme dissemos anteriormente, alguns exemplos trabalhados nesta pesquisa já se pautam em análises de gêneros anteriores. Portanto, não nos cabe discutir o *status* genérico de cada enunciado que trouxermos nos exemplos, mas, sim, explorarmos como acontecem as mesclas no *scrap* do Orkut. Diante dessa decisão, podemos sustentar a análise do enunciado acima, a partir de, pelo menos, traços de três gêneros que o constituem: o telefonema (PAGANO, 2001; MARCUSCHI, 2002; e PAIVA, 2004), a carta-corrente (ALMEIDA, 2007; 2009) e o recado digital. “*Chamada a cobrar. Após o sinal diga seu nome e a cidade de onde está falando*” traz o enunciado que faz parte da estrutura de uma ligação a cobrar. Note-se que aí aparece, novamente, uma mescla por meio da forma de um gênero determinado. Parece ser uma espécie de paródia (GENETTE, 1982) do gênero telefonema. “*Thuuunú!*” é uma alusão à sonoridade de quando se atende uma ligação dessa natureza. O enunciado “*Vou falar rapidinho.*” é interessante por trazer, também, uma característica deste gênero: quem fala tem a consciência de que a cobrança da ligação vai para quem a recebe, por isso o fato de se “falar rapidamente”, até porque, em ligações dessa natureza, muitas vezes tem-se o caráter de urgência. “*Mande para as pessoas que você acha que merece a amizade sem preço, inclusive para mim, se for um deles.*” é um enunciado próprio de uma carta-corrente, gênero estudado por Almeida (2007; 2009). Para ela, o propósito das cartas-corrente é exatamente a replicação, o que parece ser o objetivo da mensagem aqui em análise. Novamente temos outra onomatopeia, “*tu tu tu tu tu tu tu tu*”, que faz alusão à sonoridade de quando uma ligação é concluída (ou cai). Alheio a isso, ao fim da mensagem, há o enunciado “*CAIU A LIGAÇÃO... RRSRSRSRSRS*”, que não faz parte da enunciação original. É como se este enunciado tivesse sido proferido para outra pessoa que estaria ao

lado do enunciador, numa eventual-ligação. Ou seja, a mensagem de carinho em si faz parte de uma enunciação específica, direcionada para o coenunciador, e “caiu a ligação” já faz parte de uma outra, que seria construída com outra pessoa. Em virtude disso, não se pode dizer tratar-se do mesmo gênero, embora saibamos que todo o conteúdo é voltado para um único coenunciador. O exemplo torna-se muito complexo por envolver, além do reconhecimento de gêneros distintos, mais de uma enunciação, e tudo isso num único *scrap*.

O exemplar em análise nos autoriza a levantar a hipótese segundo a qual determinados gêneros, cuja constituição se dá justamente na mescla de padrões diversos de outros, só são reconhecidos graças a memória sociocognitiva de seus usuários. Por esta razão, temos a desconfiança de que o *scrap* é um gênero cujo reconhecimento não pode se reduzir ao aspecto formal, sobretudo em função da instabilidade composicional desse objeto que pode impossibilitar ao leitor comum o reconhecimento do *status* genérico de um enunciado. Assim, ocorrências como as analisadas aqui constituem o *scrap* pelo fato de estarem na base do seu provável estatuto de genericidade as mesclas. O leitor consegue fazer uma representação sociocognitiva de uma atividade de linguagem naquele enunciado, por trás do que aparece na superfície textual, a saber, a transmissão de um mensagem carinhosa – basta atentar para as frases utilizadas, como “*adoro você*”, “*você é especial*” etc. – de um enunciador para um coenunciador. Há, claro, índices do internetês⁷⁸ no exemplo, como o “*rsrsrsrsrsrsrs*”, que é uma abreviação de “risos”, típico não só do *scrap*, mas dos gêneros digitais que têm em sua característica a informalidade (*chat* aberto, *blog* pessoal, *chat* personalizado – MSN ou Skype – *flogs* etc.). Quanto a essas nuances dos gêneros digitais, analisemos outros exemplos.

⁷⁸ Para estudos mais aprofundados desta temática, conferir Araújo e Biasi-Rodrigues (2005), Araújo (2007; 2008), Lima (2008) e muitos outros.

Em 3, por fim, há traços da carta-corrente, já que o enunciado “*mande para as pessoas que você mais gosta*” trazem o propósito comunicativo geral deste gênero, que é, como já explicamos, a replicação. Almeida (2007) ainda propõe subtipos deste gênero, que se distinguem por seus propósitos específicos:

- **Subgrupo 1:** Cartas-corrente que solicitam reprodução visando benefício específico próprio; (p. 91)
- **Subgrupo 2:** Cartas-corrente que solicitam reprodução visando benefício direto ou específico de outrem; (p. 91)
- **Subgrupo 3:** Cartas-corrente que solicitam reprodução visando benefício coletivo. (p. 92)

No texto em análise, os enunciados “*Se você receber 2 de volta = vc precisa fazer mais amigos!*; *Se você receber 5 de volta = você se dá bem com as pessoas*; *Mais de 6 = você é popular*” indicam que este gênero faz parte do subgrupo 1, pelo fato de, ao receber a resposta, será o enunciador que terá o benefício específico próprio, que é o de ser reconhecido perante os amigos. Pelo fato de este gênero trazer traços de dois gêneros no mesmo enunciado, de forma que um influencie na construção composicional do outro, caracterizamos este exemplo como uma mescla por intergenericidade prototípica.

Além dessas novas formas de escrita, possibilitadas em gêneros digitais, o ambiente virtual, em decorrência dos elementos hipertextuais e da convergência de mídias, favorece que as mesclas de gêneros sejam ainda mais salientes do que em gêneros provenientes de outras mídias. Da mesma natureza desta mistura, trazemos a figura abaixo, que traz um elemento multimodal bastante significativo.

saber, a forma e o propósito, mas, muitas vezes, estilo, suporte, conteúdo temático etc. são os elementos que permitem que se reconheçam outros gêneros em um enunciado híbrido; depois, nem sempre há somente dois gêneros na mescla. Como vimos, é possível, em alguns casos, reconhecer até três gêneros (cf. figura 39), o que nos autoriza a colocar em questão o gráfico proposto por Marcuschi, onde só há espaço para dois gêneros. Tentando compreender melhor o que a literatura especializada chama de intergenericidade, teríamos uma equação desta natureza:

$$\text{Forma do Gênero A} + \text{Propósito do Gênero B} = \text{Gênero B}$$

Figura 42 – Equação da intergenericidade prototípica

Com base nos dados analisados acima, podemos dizer que não se podemos explicar o fenômeno da intergenericidade apenas pelo atrelamento da forma de um gênero ao propósito de outro. Em função disso, a equação acima não abrange toda a complexidade deste tipo de mescla, uma vez que o gênero não é somente reconhecido por forma (estrutura proposicional) e propósito. Lembremos que Bakhtin (1997) ainda elenca o conteúdo e o estilo; Miller (1984) e Bazerman (2005), a ação social; Swales (1990), a comunidade discursiva, que pode ser reconhecida pelo léxico; Marcuschi (2003) e Távora (2008), o suporte. Aplicando à tal equação o exemplo do anúncio (cf. figura 36, p. 147), temos Forma de prova + Propósito anúncio = Anúncio publicitário⁷⁹. Entretanto, se formos fazer a mesma aplicação à figura 38 (cf. p. 151), ela não será possível, pois a mistura não leva em conta a forma do gênero. Por isso, sugerimos uma outra equação para tratar do mesmo fenômeno, a seguir:

$$\text{Traço X do Gênero A} + (\text{Traço Y do Gênero B} + \dots) + \text{Propósito do Gênero C} = \text{Gênero C}^*$$

Figura 43 – Equação aproximada da mescla por intergenericidade prototípica

Entendamos a presente fórmula da seguinte maneira: o **Traço X do gênero A** pode ser algo variável, mas que evoque alguma característica de algum gênero: estilo,

⁷⁹ Como podemos perceber, há casos em que não se deve desconsiderar o suporte (MARCUSCHI, 2003; TÁVORA, 2008), que é fundamental para o reconhecimento de determinados gêneros.

composição, forma, suporte etc., como podemos ver na figura 36. Os **parênteses** sugerem possibilidades de inclusão de outros traços/gêneros na composição de um gênero híbrido. Como dissemos, há exemplos de constituição do *scrap* que levam em conta mais de dois gêneros. O elemento **Propósito do gênero C** quase sempre aparecerá, em virtude de ele ser o traço privilegiado na definição de um gênero, conforme defendem Askehave e Swales (2001); por conseguinte, o resultado dessa mistura tende a ser o **gênero C**. Entretanto, simbolizamos com **asterisco** a possibilidade de não ser o propósito comunicativo o traço privilegiado, e Marcuschi (2002) traz o exemplo que nos mostra isso.

No *scrap*, em virtude de sua natureza hipertextual, há traços de gêneros além da fórmula binária idealizada por Koch (2004) e Marcuschi (2002), o que justifica o emprego dos parênteses mostrado na figura 43. Há casos de encontrarmos traços de três gêneros (como nas figuras 53, 54 ou 55, na subseção 4.4), mas o leitor ainda assim poderá reconhecer aquele enunciado como um *scrap*, movido pela ideia sociocognitiva de *scrap* já construída e compartilhada por todos os usuários que interagem no site de relacionamento Orkut.

A análise de *scraps* nos permite assegurar que as mesclas de gêneros não se reduzem ao que se conhece por intergenericidade na literatura. Há mesclas de diferentes naturezas e que são passíveis de serem identificadas e demonstradas, como veremos a seguir.

4.3 A mescla por co-ocorrência de gêneros

Da análise dos dados, emergiu uma outra categoria de mescla que merece uma seção deste capítulo, pois traz características distintas da mescla por intergenericidade prototípica. Até agora, foi visto que a intergenericidade permite uma fusão de características de dois gêneros, de forma que um elemento dessa fusão se destaque, o que levará à identidade do gênero. Além disso, é uma mescla fabricada para atingir um determinado fim. Com base nisso, atentemos para o seguinte *scrap*:



Figura 44 – Felicitação?

O questionamento na legenda da figura é intencional. Um coenunciador qualquer faria a leitura do que há de mais saliente (KRESS e VAN LEUWEEN, 1996) no enunciado, que é a felicitação pela Páscoa. Como já explicamos ao falar das potencialidades do *scrap*, trata-se de um link de um site especializado em envio de mensagens, que, ao ser transposto para o *scrapbook*, forma uma figura (no caso, o cartão). Agora, olhando um pouco abaixo, na seta não pontilhada, vemos o enunciado “*Netooooooooo, comendo muito chocolate?????*”, que é uma mensagem enviada, alheia ao link, pelo enunciador. Naturalmente, por ser um exemplo do *corpus* colhido na época da Páscoa, o enunciador faz referências a chocolates, produto tradicional nesta época do ano. Por si, esses dois enunciados (o cartão de felicitação + a recado) já permitiriam uma mescla de gêneros distinta da intergenericidade. O enunciado é, naturalmente, relacionado à figura, mas poderia existir sem ela. Além disso, aparecem em planos distintos, pois a figura, na verdade, trata-se de um link, e o enunciado está no *scrapbook*. Um não se hibridiza ao outro, como na intergenericidade mostrada no subtópico anterior, mas, sim, co-ocorrem. Em outras palavras, podemos dizer que o enunciado se aproveita da mensagem, o que constitui uma mescla de gêneros casualmente ocorrentes, como veremos no próximo subitem.

Mas o que vale a pena ressaltar é para a seta pontilhada, que aponta para um site, e para o que está destacado no retângulo: “*RecadosOnline – As melhores animações para a Páscoa*”. Este último é um link para o site em questão, que permite a escolha dos mais

variados tipos de mensagem para diversas ocasiões para envio por Orkut. Diante disso, o enunciado deve ser interpretado como um simples cartão digital de felicitação ou uma promoção de um site? Veja que o enunciado “*as melhores animações para a Páscoa*” é propositadamente mercantilista, buscando que o coenunciador (ou qualquer que seja o usuário que tenha acesso a este *scrapbook*), após visualizar a mensagem, visite o site e envie mensagens da mesma natureza por meio do site *RecadosOnline*. Em suma, o que se tem é o seguinte: até que ponto um enunciado qualquer tem o intuito de mascarar uma promoção de algum produto ou serviço? Isso configuraria o gênero anúncio publicitário? Diríamos que sim. O exemplo nos permite afirmar que se trata, então, de um cartão digital híbrido, por ser “parcialmente promocional”, como diria Fairclough (2001b).

Questões dessa natureza foram sistematizadas por Fairclough (2001b), que analisou a mercantilização do discurso público nas universidades. O linguista parte de uma concepção de uso da linguagem como prática social, e esse uso é um modo de ação social e historicamente situado. Então, nas palavras do autor, “cada evento discursivo tem três dimensões ou facetas: é um texto falado ou escrito, é uma instância de prática discursiva envolvendo a produção e a interpretação do texto, e é uma amostra da prática social” (FAIRCLOUGH, 2001b, p. 35)⁸⁰. Este raciocínio vai ao encontro do que entendemos como gênero neste trabalho, um constructo sociocognitivo que é uma prática de linguagem que reflete uma prática social.

O autor caracteriza a cultura contemporânea como algo promocional ou de consumo. Em suas palavras,

As consequências da generalização da promoção para as ordens de discurso contemporâneas são bastante radicais. [...] há uma reestruturação extensiva de fronteiras entre as ordens de discurso e entre as práticas discursivas; por exemplo, o gênero de propaganda de consumo tem colonizado as ordens de discurso do serviço profissional e público em escala maciça, gerando muitos gêneros híbridos parcialmente promocionais. (FAIRCLOUGH, 2001b, p. 45)

⁸⁰ Embora, na presente dissertação, não abordemos o aparato teórico da Análise Crítica do Discurso (ACD), para esta seção do trabalho, utilizamos o conceito de Comodificação Discursiva. Tal opção se justifica na medida em que a Linguística de Texto não analisa o fenômeno acima referido.

Entendendo prática discursiva como “a produção, distribuição e consumo de um texto” e a ordem do discurso como “a totalidade das práticas discursivas de uma instituição e as relações entre elas” (FAIRLOUCH, 2001b, p. 39), entende-se que, no posicionamento do autor, nas práticas sociais contemporâneas, mascara-se, com muita facilidade, a promoção de um produto/serviço. Isso significa que algumas atividades sociais não mercadológicas em sua essência estão sendo invadidas por práticas mercantilistas. A isso, Fairclough (2001a; 2001b) chama **comodificação**. Nas palavras do autor: “processo pelo qual os domínios e as instituições sociais, cujo propósito não seja produzir mercadorias no sentido econômico restrito de artigos para a venda, vêm não obstante a ser organizados e definidos em termos de produção, distribuição e consumo de mercadorias” (FAIRCLOUGH, 2001a, p. 255). Como essas práticas já estão disseminadas na sociedade contemporânea, elas serão naturalizadas, o que gerará um efeito negativo, qual seja, a aceitação inconscientemente fará com que essas práticas se tornem algo usual e esperado.

O efeito disso também se refletirá nos gêneros. Essas práticas de linguagem, que são reflexos das práticas sociais, farão com que muitos se tornem híbridos, pois mascaram uma promoção. No caso dos *scraps*, como veremos, haverá referências mais tácitas e outras mais explícitas a sites que permitem mesclas por co-ocorrência de gêneros. No caso do estudo do autor inglês, foram analisados anúncios de universidades da Grã-Bretanha, uma conferência e um currículo vitae. Como conclusão, o autor reconhece que

A mercantilização das práticas discursivas das universidades é uma dimensão da mercantilização da educação superior num sentido mais geral. As instituições de educação superior vêm cada vez mais operando (sob pressão do governo) como se fossem negócios comuns competindo para vender seus bens de consumo aos consumidores. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 47)

Acreditamos que essa é uma realidade não só nas práticas discursivas acadêmicas, mas em outras, em virtude da tamanha naturalidade que se tem em promover algo nos dias de hoje. Além disso, não é uma prática nova, mas o contexto sociocultural auxiliou essa intensificação. Nesse sentido, podemos dizer que isso também é uma realidade na Web, pois, até alguns anos atrás, pouco havia de retorno financeiro na Internet. Hoje, porém, tem-se uma verdadeira “mina de ouro”, até porque passou-se a anunciar exacerbadamente e,

como consequência, comprar muito. Há, inclusive, grandes lojas somente virtuais⁸¹ que lucram com isso e investem em publicidade na própria internet, sempre sem ter ônus com a infraestrutura de um espaço físico, por exemplo. Quando trazemos essa reflexão para o Orkut, vemos que o Google aderiu aos anúncios publicitários, pois viu uma grande fonte de renda, até porque o Orkut está entre os sites mais visitados do país.

O interessante é que a prática de promover sites desta natureza tem-se tornado frequente no *scrap* com os mais diferentes gêneros. No caso acima, vimos que a promoção se dá por meio apenas de um link simples. Em casos mais complexos, os responsáveis por tais sites se utilizam de outras estratégias para a promoção.

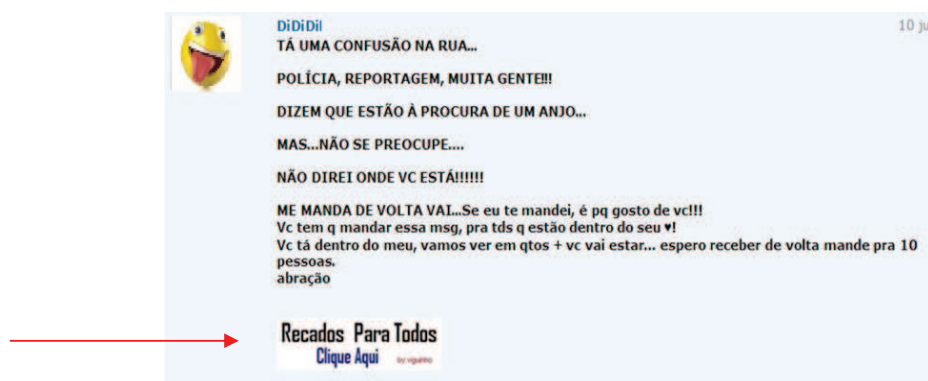


Figura 45 – Comodificação da carta-corrente digital

Acima, enxergamos a carta-corrente digital por ela ter o propósito comunicativo geral de replicação (ALMEIDA, 2007), como vemos no enunciado “Vc tem q mandar essa msg, pra tds q estão dentro do seu coração” [...] mande pra 10 pessoas.” Agora, analisemos outros recursos, alheios ao texto. Vê-se que a este *scrap* não é dado nenhum destaque multimodal, como no anterior. É como se o enunciador tivesse simplesmente escrito uma mensagem para o coenunciador, sem se utilizar de tudo aquilo que a Web 2.0 potencializa. Agora vale a pena verificar o que aponta a seta: em todo o enunciado, o que está em destaque é o link para o site de onde vem a mensagem: “Recados para todos”. Ele vem destacado numa caixa branca, em contraste com o fundo do *scrapbook*, azul claro (ou seja, há uma maior saliência

⁸¹ www.ebay.com, nos EUA, e www.submarino.com.br, no Brasil, por exemplo, são as maiores lojas virtuais nestes respectivos países.

para o link frente ao recado propriamente). Além disso, ainda há um enunciado com o verbo no imperativo: “*Clique aqui*”, prototípico da função apelativa (JAKOBSON, 1969) e, por conseguinte, dos anúncios publicitários, além de estar também destacado, em azul. Eis um outro exemplo de gênero híbrido, uma carta-corrente digital ou um anúncio? Ou uma carta-corrente digital promocional? Independente de darmos nome a esse gênero, até porque não é esta a questão, vale atentar para esta hibridização, na qual convergem, num mesmo enunciado, características de dois gêneros bastante diferentes, produzindo um gênero híbrido, que tem se tornado cada vez mais constante, pelo menos no Orkut.



Figura 46 – Comodificação do cartão digital

Temos, acima, mais um exemplo de cartão digital. O que o difere dos dois anteriores é a quantidade de remissões ao site e a forma como elas são trabalhadas. Primeiramente, verifiquemos o que está destacado nos retângulos. O primeiro retângulo traz o endereço eletrônico do site no rodapé do cartão digital. Para analisar esta informação, é necessário considerar a procedência do gênero em estudo. Na mídia impressa, este enunciado é típico dos cartões de felicitação que se recebe frente a alguma data comemorativa. A felicitação, registrada geralmente no suporte cartão, migrou para a Web passando pelo processo de transmutação inovadora interna e resultou no *scrap* acima. O endereço contido no rodapé da felicitação faz referência exatamente ao produtor do cartão. O mesmo acontece na mídia impressa, mas vale ressaltar que lá esta informação não vem no corpo do texto, mas, geralmente, na parte de trás do cartão, longe da felicitação. Então a logomarca (ou qualquer referência ao produtor do cartão) aparece não no gênero, mas no suporte. Ao chegar ao *scrapbook*, essa informação migrou, ficando em destaque ao fim da mensagem. Podemos

levantar a hipótese de que se trata não só de um site, mas da logomarca⁸² da instituição produtora desse enunciado. Isso pode ser percebido pelas cores utilizadas: [maniadescraps] em preto e [.com] em vermelho, cor não escolhida aleatoriamente, já que realça o destaque ao site.

Abaixo, há um comando (que é um *link*, naturalmente) para o enunciador visitar o site e enviar uma mensagem da mesma natureza para outro orkuteiro: “*Envie esta imagem de Agradecimento você também*”. No que diz respeito a este enunciado, a presença do verbo no imperativo evoca um estilo conversacional, “que estão de acordo com a relação personalizada entre instituição [o site] e audiência [os orkuteiros]” (FAIRCLOUGH, 2001b, p. 53), além de marcar uma característica dos anúncios publicitários: convidar/persuadir a audiência a se utilizar daquele produto/serviço. Além disso, atentemos para o itálico do enunciado – *Agradecimento*⁸³. Quem entra numa homepage dessa natureza deparar-se-á com um grande banco de dados organizado em variadas temáticas, dentre as quais se encontra a de Agradecimento. Então, caso um enunciador necessite enviar uma mensagem cuja temática seja esta, basta que ele busque o site promovido para encontrar uma mensagem da mesma natureza. Pode-se dizer que se evidencia uma certa competitividade, o que constitui uma marca do discurso publicitário, já que se sabe da existência de outros sites que promovem o mesmo tipo de interação.

Outro traço marcante dessa comodificação está apontado pela seta: “Tudo para seu Orkut ficar legal”. Começa-se atentando para a cor utilizada (um vermelho sobre o fundo azul, próprio do *scrapbook*), diferente dos enunciados anteriores. Existe uma rima visual estabelecida entre o vermelho do enunciado e o do utilizado nos corações da mensagem e do [.com]. Além disso, veja que está mais próximo de um *slogan* do site *Maniadescraps.com*, até mesmo por vir destacado, em vermelho, do resto da mensagem, e pelo uso de lexemas próprios de persuasão e simpatia por parte do coenunciador: o vocábulo “tudo” já sugere

⁸² Segundo Lugin e Pahud (2001), o gênero anúncio traz uma hiperestrutura que leva em conta elementos icônicos e linguísticos. Um deles é a logomarca, que será entendida aqui, sem maiores aprofundamentos, como um signo que representa uma empresa específica.

⁸³ Entendemos que a marca tipológica itálico é também uma forma de saliência (KRESS e VAN LEUWEEN, 1996).

que qualquer coisa que precisar deve ser encontrada no site. Tudo isso fortifica essa comodificação e essa tendência dos padrões de cartão digital materializados no *scrapbook*.

Um outro exemplo que merece atenção em virtude do caráter hipertextual é o que vem a seguir:



Figura 47 – Comodificação de felicitação

Infelizmente na folha de papel sobre o qual está inscrito este exemplo não se permite a potencialização de todas as mídias utilizadas nele. Na verdade, esta felicitação de aniversário é um cartão digital animado. Nele, há a simulação de fogos por todo o cartão, enquanto se lê a mensagem nele contida. Além disso, atentemos para o primeiro destaque no retângulo: “Música: Aline Barros – Parabéns pra você” revela a informação de que esta felicitação, além de ser animada, traz outra convergência de mídias, com a potencialização do som ao fundo. Então, o receptor, ao chegar à página do *scrapbook* onde se encontra este *scrap*, ouvirá esta canção, mas é diferente do exemplo anterior, pois, neste caso, o receptor não tem o poder de pausar a música. Ela vem acompanhada do cartão. O segundo destaque diz respeito à comodificação: traz o endereço do site que possibilita esse tipo de mensagem, com o detalhe de estar a fonte em tamanho maior do que a utilizada para a mensagem de

felicitação (novamente o fator saliência deve ser ressaltado). Parece funcionar como uma assinatura ou um slogan, com o intuito claro de promover o site.

Agora, atentemos para as setas: a primeira aponta para a expressão “*Mensagens animadas com música – Clique aqui*”. Trata-se de um link que leva o leitor ao site. Veja-se quão destacado é o quadro onde este enunciado se situa: em vermelho, para contrastar com o quadro rosa da mensagem, nitidamente mais fraco, e com a cor de fundo do *scrapbook*, um azul claro. A seta que aponta para a esquerda mostra uma mensagem que o enunciador escreveu, alheio ao cartão digital. Tamanho é o intuito de promover o site que a figura desloca o texto escrito pelo enunciador, felicitando o coenunciador. Nota-se ainda que este texto é quase imperceptível, em virtude da cor utilizada na fonte, que é somente um índice de contraste mais elevado em relação à cor de fundo do *scrapbook*. Isso nos leva a hipótese de que, enquanto nos outros o propósito comunicativo de promover o site era mais velado, neste exemplo, tomando por base o critério de saliência de Kress e Van Leeuwen (2006), o mesmo PC é muito mais explícito, o que nos lembra Carvalho (1996, p. 13) que explica que

Toda a estrutura publicitária sustenta uma argumentação icônico-linguística que leva o consumidor a convencer-se consciente ou inconscientemente. [...] organizada de forma diferente das demais mensagens, a publicidade impõe, nas linhas e entrelinhas, valores, mitos, ideais e outras elaborações simbólicas, utilizando recursos próprios da língua que lhe serve de veículo, sejam eles fonéticos, léxico-semânticos ou morfossintáticos.

A citação de Carvalho (1996) nos ajuda a compreender o quão promocional estão se tornando os *scraps* que trazem alguma espécie de cartão digital, seja para felicitar, cumprimentar, seja para convencer ou propagar uma mensagem, ou que propiciem qualquer tipo de multissemiótica. Esses recursos são, geralmente, de sites especializados nesses serviços, e, inerente a esses gêneros, há um forte apelo ao site promotor dos *scraps* personalizados.

Então, se a mescla por intergenericidade prototípica é caracterizada por uma hibridização fabricada e se constitui por meio da mistura de um traço de um gênero X com um traço do gênero Y (traços estes que podem ser estruturais, contedísticos ou estilísticos), sempre resultando num gênero X ou Y, a mescla de gêneros co-ocorrentes se caracteriza por ser, em primeiro lugar, uma mistura de padrões genéricos natural, não fabricada; em

segundo, pelo fato de estes gêneros não concorrerem, mas co-ocorrerem, de forma que um não ocupe o lugar do outro, e convergirem para a construção de um gênero parcialmente híbrido.

Em suma, traços do gênero anúncio publicitário passaram a aparecer nos *scraps* que são produzidos por sites especializados em efeitos animados e convergência de mídias. Formam uma classe de *scraps*, de natureza bastante singular, conforme analisamos acima. São “*scraps* promocionais”. Essa mescla constitui-se sempre com um anúncio e um outro gênero. Vejamos:

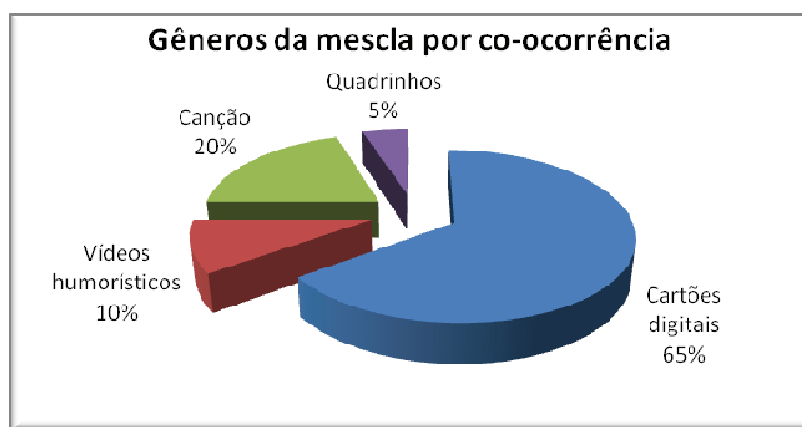


Gráfico 5 – Gêneros que tendem a se fixar como promocionais no Orkut

Analisando apenas a amostra dos gêneros desta mescla, foram encontrados vídeos humorísticos, canção (esses dois permitidos pelo fenômeno da convergência de mídias), quadrinhos e cartões digitais – aqui estamos incluindo felicitações de datas comemorativas, cumprimentos, mensagens de cunho afetivo etc. –, o que nos permite levantar a hipótese de que os sites que se especializam em construir *scraps* personalizados voltam-se principalmente para a produção de cartões digitais, muito provavelmente pelo fato de serem os mais práticos e para os quais o *scrap* volta-se mais prototipicamente – é necessário lembrar aqui da origem do *scrap*, quando era voltado apenas para mensagens curtas, de caráter epistolar, ou seja, é possível que a preferência pelos cartões digitais frente a vídeos, quadrinhos e canções, por exemplo, seja ligada aos primeiros propósitos do *scrap*.

Como o número de cartões digitais é muito maior que os outros gêneros encontrados, fizemos nova contagem em nosso corpus, voltando-se apenas para os *scraps* constituídos por cartões digitais. A ideia era verificar se todos os cartões digitais produzidos em outros sites vinham com autopromoções, pois existe a hipótese de essa estratégia estar se estabilizando como um gênero.

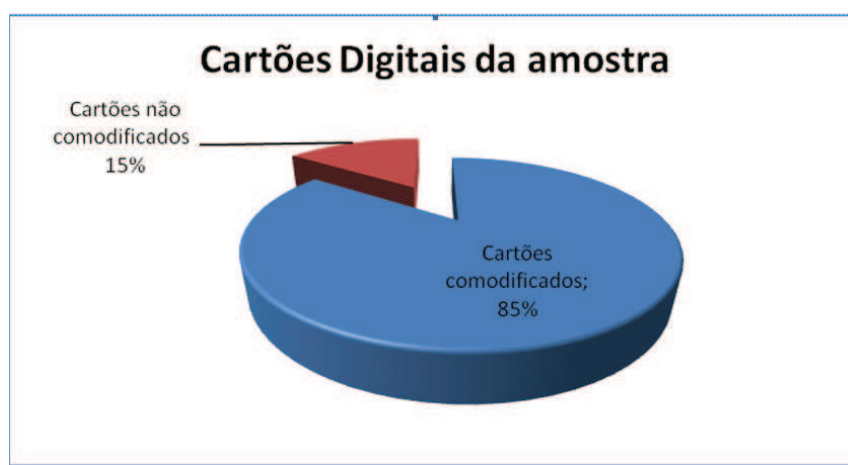


Gráfico 6 – Cartões digitais da amostra

Foram encontrados 20 cartões digitais que são produzidos em sites especializados em envios de mensagens personalizadas, dos quais 17 são comodificados, o que confirma nossa hipótese, ou seja, pelo menos no Orkut, os cartões digitais comodificados tendem a ser um gênero estabilizado (se já não forem, já que é a primeira vez que este levantamento está sendo feito). Então, dos cartões digitais que são produzidos na Internet, 85% deles são híbridos, por trazerem a mensagem principal, que pode ter propósitos variados – felicitar, cumprimentar, se declarar etc. – aliados a uma característica do gênero anúncio do site – um slogan, um link, uma logomarca etc., sempre com o propósito (mais velado) de promover o site.

É necessário esclarecer que focamos nos cartões digitais nesta mescla por terem maior recorrência e, ao que parece, preferência dos usuários nesses sites especializados. Entretanto, não é o único gênero que se mescla a anúncios. Seria um risco organizar a argumentação em torno de somente esse gênero porque poderia invalidar tipologia que propomos, como se fosse possível somente entre cartão digital + anúncio. Além de práticas

discursivas dessa natureza, há, ainda, os sites que permitem uma convergência de mídias, muitos dos quais se utilizam dessa potencialidade para se promover.



Figura 48 – Comodificação de *scrap*

Como já vimos ao analisar algumas das potencialidades da Web 2.0 no *scrap*, o exemplo acima traz um *podcast*. A seta mostra a forma de uma caixa de som, a qual traz, destacados em verde, um *link* que permite o acesso à canção, intitulada, neste caso, “1 minuto”. Então, vê-se, neste exemplo, uma das características trazidas pela Web 2.0: o usuário tem pleno controle do que pode ou não fazer neste *scrap*. Ele pode, por exemplo, clicar no *play* e escutar a canção. Ele também tem a opção de pausar a música na hora que quiser, ou seja, este é um dos “poderes” atribuídos ao internauta em tempos de Web 2.0.

Mas o que merece atenção neste exemplo é a comodificação intrínseca ali existente. A mescla neste exemplo se constitui do gênero anúncio com a canção. A convergência de mídias influencia nessa mistura: o coenunciador só identificará a mescla se ele tiver, instalado em seu computador, um kit multimídia que o permite ter acesso ao som. A tela é a materialidade de acesso (TÁVORA, 2008) para a canção, pois o coenunciador terá acesso a ela clicando no *play* [▶], mas a atualização se dá por meio das caixas de som, ou seja, a mistura se dará por mídias distintas – o som e a materialidade verbal, constituída pelo anúncio. É importante frisar que a mescla não deixará de existir se o coenunciador não tiver acesso a som, apenas ele não poderá materializá-la.

Outra característica impossível de mostrar no suporte desta dissertação é a mãozinha em destaque, o único elemento em movimento do *scrap*, apontando para a frase “mande para um amigo”, fator que deve ser considerado por chamar a atenção não para o *play* [▶], mas para o link. Além disso, ainda há, na cor amarela (para destacar do fundo preto), o link para o site, o que marca novamente esta comodificação. A pergunta que fica então é: o enunciador deste *scrap* tem como único propósito que seu destinatário escute a música? Existem algumas coisas a serem consideradas.

Primeiramente, o fenômeno aqui descrito só é possibilitado na Internet. A hipertextualidade é que potencializa o movimento da mãozinha no *scrap* (na verdade, é um arquivo cuja extensão é *gif.*, que tem a característica de estar em movimento) e, num *scrap* estático, é natural que esse *gif.* se destaque. Entretanto, quando o enunciador envia este *scrap* para o seu destinatário, ele não tem autonomia – e talvez nem consciência, exatamente pelo fato de não ter o propósito de divulgar o site⁸⁴ – de excluir esta autopromoção. Então, tem-se um propósito específico do enunciador – motivar o seu coenunciador a ouvir a música – e um PC específico do site, que é fazer sua autopromoção. O que queremos dizer com isso é que os fenômenos da hipertextualidade e da convergência de mídias, em comunhão, potencializam mesclas de gêneros na Web. Caso fosse impossível que um dos dois se materializasse, essa mistura seria inviável. Para a construção do sentido, então, o coenunciador tem de mesclar cognitivamente vários campos midiáticos tradicionais, como o visual (a imagem), o sonoro (após clicar no *play*[▶]), quando a canção poderá ser ouvida) e o verbal (aqui entendida como a linguagem escrita, no caso, o site da música e o enunciado para o qual a mãozinha chama a atenção). Daí dizermos que, do ponto de vista da recepção, essas misturas (de mídias/de gêneros) também se dão num patamar cognitivo.

Da mesma forma deste exemplo ocorre com os vídeos que também localizamos neste tipo de mescla, mas deter-nos-emos neles na mescla de gêneros casualmente ocorrentes, onde eles são mais salientes.

⁸⁴ Para afirmarmos isso categoricamente, seria necessária uma pesquisa com os usuários desse tipo de site, mas não está em nossos propósitos verificar a consciência ou não deles sobre a promoção do site, e, sim, atestar que a mescla existe.

Embora esse tipo de mescla tenha emergido da análise de *scraps*, misturas semelhantes podem ser encontradas em outros gêneros da Web ou fora dela. Ainda no ambiente hipertextual, há o chat com convidado (ARAÚJO, 2006a). Os enunciados que fazem parte desta classe de eventos comunicativos

[...] funcionam de acordo com os eventos que ganham notoriedade no Brasil. Por esta razão, estão associados a artistas do teatro, da música, da TV e do cinema ou a outras personalidades famosas, tais como políticos, os dançarinos, os pesquisadores etc. [...] [é] um chat para que seus fãs possam conversar com seu ídolo. (ARAÚJO, 2006a, p.189)

O chat com convidado é configurado pela co-ocorrência dos gêneros entrevista, chat aberto e videoconferência. É importante frisar que este tipo de mescla é constitutiva deste gênero em específico. Ou seja, é da natureza desse tipo de hibridização que haja co-ocorrência **sempre**. Esta característica em si já basta para diferenciar este tipo de mescla com a intergenericidade prototípica.

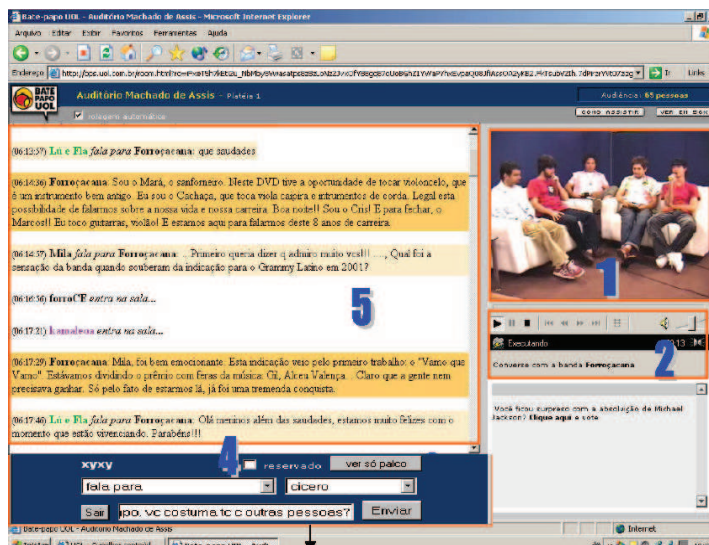


Figura 49 – Chat com convidado

Fonte: Araújo (2006, p.187)

Em 1 e 2, existem os traços da transmutação pela qual passou o gênero videoconferência. É possível que o internauta veja os convidados em tempo real, pois há uma transmissão ao vivo de áudio e vídeo. Os pontos 4 e 5 são comuns a todos os *chats*: 4 permite o acionamento do recurso de reservado e 5 é o espaço em que é projetada a

conversação em si. Destacamos, também, o fato de, no *chat* com convidado, existir a possibilidade de escolher entre “platéia” e “palco”, o que significa que

Optando pela primeira, o usuário verá projetado em seu monitor [...] todo o desenrolar do bate-papo. Esse recurso é importante porque permite que os usuários conversem entre si, instaurando, por vezes, dentro do *chat* com convidado, uma espécie de *chat* aberto, ou seja, ocorre uma **hibridização** entre gêneros da mesma esfera discursiva [**grifos nossos**] (ARAÚJO, 2006, p. 188).

A hibridização a que o autor se refere é o que chamamos de intergenericidade. Não concordamos com o fato de se tratar de uma hibridização entre gêneros da mesma esfera discursiva, já que, ao que nos parece, a entrevista parece fazer parte do domínio jornalístico, ao passo que o bate-papo parece fazer parte da chamada esfera do cotidiano. Além disso, se analisarmos o gênero *chat* com convidado como um todo, veremos que características do gênero A não se misturam com o gênero B, ou seja, é possível enxergar os traços que os delimitam, diferentemente da mescla por intergenericidade prototípica. Diríamos, então, que videoconferência, entrevista e *chat* aberto se mesclaram e o resultado foi um quarto gênero, o *chat* com convidado, assim como no *scrap*, o cartão digital e o anúncio geraram o “*scrap* comodificado”, que, segundo nossa análise, parece ser um gênero que tende a se estabilizar.

Fora da Internet, analisemos o programa evangélico, como fez Carmo (2001). Para ela, o gênero só existe em virtude da ocorrência de outros gêneros, como canção, salmo, testemunho, telefonema e oração, todos estes gêneros constituindo uma unidade sociocognitivamente reconhecida como programa evangélico. Por se tratar de um gênero oral radiofônico, é impossível que os gêneros que o compõem ocupem o mesmo espaço-tempo como nos *scraps* comodificados, por exemplo, no qual aparecem cartão digital/vídeo/ quadrinhos/canções aliados a anúncios num mesmo plano, pois no rádio, assim como na TV, o suporte exige que os enunciados sejam proferidos em sequência, um após o outro.

Na esteira de Carmo (2001), Távora (no prelo) fala sobre o Programa Eleitoral Gratuito (PEG). O autor faz um estudo acerca dos PEGs de candidatos a governadores do estado do Ceará em 2006, todos veiculados na televisão. É interessante que, diante da

análise dos PEGs de seis candidatos, embora cada um tenha um tempo de apresentação bem diverso⁸⁵, a co-ocorrência de gêneros para a composição do gênero PEG é a mesma: vinheta + fala do candidato + depoimento de pessoas (alguns cidadãos importantes em altos cargos, por exemplo) + jingles + clipes constituídos por imagens. Alguns candidatos que dispõem de um tempo maior ainda se utilizam de uma biografia, comum, segundo Távora (no prelo, p. 12), pois “a noção de origem do candidato, realizada pela apresentação de seu perfil biográfico, dá credibilidade à sua ‘fala’, na medida em que seus serviços prestados à comunidade se ‘revelam’ autorizados no PEG”.

Enfim, a mescla por co-ocorrência de gêneros se caracteriza por trazer dois ou mais gêneros justapostos num mesmo espaço enunciativo, por serem perceptíveis os contornos de cada um, sem que um ocupe espaço de outro. São gêneros distintos se analisados separadamente, mas, com a mistura, convergem e formam um gênero híbrido. Ao contrário da intergenericidade, fabricada, esta é natural. Uma outra característica que diferencia esta mescla das outras é a presença obrigatória de gêneros co-ocorrendo. No caso do *scrap comodificado*, como estamos chamando, embora a nomenclatura não seja o mais importante, caso desapareça o anúncio ou o gênero a ele associado, a mescla deixa de existir. O mesmo raciocínio vale para os outros que analisamos: sumindo os traços da entrevista no chat com convidado, ele pode ser chat aberto, por exemplo; do programa evangélico, se for composto sem orações ou sem salmos, os participantes da comunidade que se utilizam daquele gênero (as beatas mais fervorosas, por exemplo) terão certa dificuldade em aceitá-lo e o entenderão de outra forma e assim por diante.

Com isso, a esse tipo de mescla configuraríamos estas equações:

$$\text{Gênero A} + \text{Gênero B} + \dots = \text{Gênero C}$$

Figura 50 – Equação da mescla de gêneros co-ocorrentes

Neste caso, encontramos aqui os gêneros já comentados alheios ao *scrap*, como o programa eleitoral gratuito (TÁVORA, no prelo); que traz em sua estrutura gêneros como

⁸⁵ Um dos candidatos, por exemplo, tem apenas 66 segundos, enquanto outro tem três minutos.

vinheta, biografia do candidato, *jingle*, clipes, notícias da campanha etc., todos co-ocorrendo para a construção de um outro gênero; o programa evangélico (CARMO, 2001), atualizado no rádio que agrupa sermão, oração, telefonema etc.; e o chat com convidado, com a transmutação da videoconferência, da entrevista e do chat aberto.

Nos *scraps* comodificados, a peculiaridade é o fato de os propósitos de cada gênero envolvidos na mescla pertencerem a enunciadorees diferentes, de forma que cada um deles tenha autonomia e, portanto, tenha sua função social sendo executada. Mesmo assim, não acreditamos que uma provável fórmula se invalide para esse tipo de mescla constitutiva dos *scraps*:

$$\text{Traço X do Gênero A/ Gênero A} + \text{Traço Y do Gênero B/Gênero B} = \text{Gênero C}$$

Figura 51 – Equação aproximada da mescla por co-ocorrência de gêneros

Explicando essa equação aproximada, no caso dos *scraps*, sugerimos que pode haver não o gênero na íntegra, mas um traço do mesmo para a composição da mescla. Naturalmente isso é variável, como vimos, pois há exemplos em que só aparece um único traço do anúncio, como um link discreto com o nome do site (cf. figura 42); em outros, aparece mais de uma referência ao site de modo bastante explícito (cf. figuras 45 e 46) ou ainda uns que sugerem a existência de uma logomarca e de um slogan (cf. figura 44). Neste último caso, teríamos

$$\text{Cartão de felicitação} + \text{slogan e logomarca do site} = \text{Cartão comodificado}$$

Figura 52 – Equação aproximada da figura 44

Como vimos pela análise quantitativa que fizemos, se observarmos a recorrência da comodificação dos cartões, temos base para considerá-lo um gênero em emergência, tendendo a se estabilizar.

Sabemos que não é uma equação perfeita, pois ela não dá conta dos exemplares que trazem em sua constituição o fenômeno da convergência de mídias, pois esta mescla se dá de forma intersemiótica, já que mobiliza, cognitivamente, tanto a semiose sonora quanto a

visual. Por exemplo, no caso da figura 48, o que se materializa na tela do computador é somente a materialidade de acesso para o gênero canção, o que, na verdade, não constitui um traço desse gênero. Além disso, não podemos dizer que o resultado da mescla seja uma “canção comodificada”, por exemplo, pois não é ela quem muda, mas todo o contexto enunciativo onde ela se realiza. Mesmo assim, não podemos negar que a mescla acontece.

Como vimos acima, os traços dos gêneros promocionais, pelo menos nos *scraps*, parecem estar tomando conta dos enunciados animados e permitindo a convergência de mídias, o que nos leva a misturas de gêneros que envolvem semioses distintas, cujas nomenclaturas, que não estão em questão, ainda precisam ser negociadas. Mesmo este evento, constituído por mesclas das mais variadas, há, ainda, um outro tipo, bem mais comum do que se imagina. Vejamos.

4.4 A mescla por gêneros casualmente ocorrentes

Das duas mesclas que emergiram dos dados até agora, verificamos que, embora tenham características distintas, o produto delas convergia para a identificação de um gênero apenas. Na mescla por intergenericidade prototípica, vimos traços de dois (ou até três gêneros) que se fundiam, de forma que um dos gêneros imitava o outro em algum aspecto, e um dos traços da mistura era salientado na definição do gênero, geralmente o propósito comunicativo. Então, embora houvesse traços de mais de um gênero, a mescla convergia para a identificação de apenas um.

Na mescla por co-ocorrência, a primeira diferença básica diz respeito ao fato de sempre haver traços do gênero anúncio publicitário, de forma que um propósito comunicativo específico era mais velado – o de promover um site – frente ao mais explícito – o de felicitar, cumprimentar alguém. Então a mescla se caracteriza por traços de dois gêneros que se mesclam (sendo que sempre um deles é o anúncio), gerando um terceiro: um *scrap* promocional. Esse tipo de mistura sinaliza para um fato importante, segundo o qual estamos diante de apenas um gênero cuja constituição se dá pela mistura necessária de, pelo menos, dois padrões genéricos que não se fundem, mas co-ocorrem, duas características que divergem da mescla por intergenericidade.

Além delas, a análise nos mostrou outros enunciados que confluem/convergem em busca de um propósito comum. Analisemos:



Figura 53 – Mescla por gêneros casualmente ocorrentes

À primeira vista, uma desorganização em virtude de uma grande quantidade de informações e uma aparente poluição visual aparece diante do internauta. Entretanto, ao se analisar minuciosamente, vê-se que se trata de um evento comunicativo apenas, mas com a característica de trazer encadeados três gêneros distintos, que co-ocorrem, não se sobrepondo. A figura mostra que esse *scrap* é formado por (1) um vídeo promocional de uma banda musical cujo acesso depende de um clique de mouse no “play”. Caso o coenunciador não clique no vídeo, só pode entender a mensagem após a leitura de (2), que traz a agenda (entenda-se o gênero programação) da banda. Finalmente, (3) já aponta um anúncio publicitário de um cartão de crédito.

A ocorrência em análise evidencia três gêneros distintos, desde que considerados separadamente, convivendo harmoniosamente em um mesmo enunciado, de forma que um não interfira no espaço do outro, todos com um único propósito: promover uma banda musical. O vídeo promocional, a programação e o anúncio, quando coadunados, perdem suas características de autonomia para existir, agora, um em função do outro, como se um completasse a informação do outro, pois, como se vê, não se trata de uma relação aleatória de gêneros. A escolha dos gêneros que comporiam este *scrap* foi feita com base nas potenciais influências que um gênero poderia ter sobre o outro. Não se encontrou no corpus um vídeo promocional, um cartão digital e uma história em quadrinhos, por exemplo, que são gêneros que, à primeira instância, dificilmente estabeleceriam relações entre si. Em suma, na análise acima, cada um dos gêneros tem funções próprias: o vídeo, por ter a característica audiovisual, se responsabiliza por trazer as imagens da banda a ser promovida, um elemento a mais para a sedução do público-alvo. Após a visualização do vídeo, o coenunciador tem acesso à programação da banda, ou seja, caso tenha se interessado, já pode se programar para contemplá-la. Ao fim, um anúncio da empresa de cartão de créditos Mastercard, gênero que pode ter uma relação indireta com a banda, o que nos permite levantar a hipótese de que esta instituição (no caso, a Mastercard) pode ser a patrocinadora desses eventos.

Novamente a convergência de mídias e a hipertextualidade são fulcrais na constituição dessa mescla, que denominamos **mescla de gêneros casualmente ocorrentes**⁸⁶. A convergência se dá a partir do momento em que permite a união do vídeo (audiovisual), e os enunciados escritos (verbal), além de outro elemento imagético, o anúncio (visual). Esse fenômeno só existe em função da hipertextualidade, pois a mescla se dá no Orkut, que só pode ser acessado se o usuário estiver online, além do fato de o vídeo estar hospedado no Youtube, também com o acesso limitado a internautas conectados à grande rede. É a plataforma Web 2.0 que potencializa o carregamento do vídeo, por exemplo.

⁸⁶ É importante salientar que este tipo de mescla está sendo analisada também em outras universidades do país. Embora nada haja publicado acerca dela, o linguista Acir Karworski (UFTM), em comunicação oral realizada no Congresso da Abralín em João Pessoa (4 a 7 de março de 2009), nos apresentou o mesmo fenômeno, denominada por ele “Textualização Intergenérica”.

Note que este é um tipo de *scrap* com fins promocionais, o qual não traz, pelo menos visualmente, nenhum elemento que possa remetê-lo aos primeiros propósitos do *scrap*. Entretanto, por ser um evento constituído hibridamente, também permite misturas com gêneros mais simples.



Figura 54 – Traços do *scrap* prototípico na mescla por gêneros casualmente ocorrentes

Com mais um tipo de configuração híbrida, o *scrap* acima traz, conforme destacado pelo retângulo, um texto promocional sobre o artista Artur Menezes. Na verdade, este gênero, mais conhecido como *fait-divers*, é bastante comum em colunas de jornalistas que são responsáveis por trazer as atrações do dia na cidade. Mas o que nos interessa é mostrar a mescla de gêneros neste exemplo, com a inserção de um vídeo de um clipe do artista em questão, que serve de apoio para o apelo promocional do enunciador. Esta característica é fomentada pela última frase do enunciado destacado: “*Mais informações no vídeo*”. Este vídeo, obviamente, não pode ser colocado em um jornal, onde o gênero *fait-divers* é mais comum, então esse fato configura a mescla de gêneros casualmente ocorrentes, ou seja, são gêneros que co-ocorrem casualmente, não sendo obrigatória a presença deles no enunciado. O vídeo em questão, que, na verdade, não traz mais informações sobre a apresentação de Artur Azevedo, mas, sim, um clipe do cantor, aparece como mais uma estratégia de persuasão do enunciador, que ainda coloca um *link* para o mapa de como

chegar ao espetáculo, confirmando o propósito específico de divulgação/promoção do show do artista.

Outro detalhe interessante é a finalização da mensagem: *“Abraço”*. Esta a única característica que sustenta o nosso argumento de o *scrap* constantemente remontar às origens, trazendo características epistolares. Desta maneira, a expressão *“Abraço”* é muito mais um traço típico de bilhetes/recados do que de um gênero promocional propriamente dito. O exemplo acima ainda confirma a nossa hipótese de tratar o *scrap* como gênero, a partir do momento em que entendemos haver várias formas de se enviar um recado, e, no *scrap*, isso se configura, na superfície textual, com a co-ocorrência de gêneros distintos, que convergem para o mesmo propósito comunicativo geral: *“o meu recado para você hoje é sobre o show do Artur Azevedo. Veja, pois é excelente. Abraço!”*.



Figura 55 – Duas cenas enunciativas na mescla por gêneros casualmente ocorrentes

Semelhante ao exemplo anterior por ser promocional, mas diferente na escolha de gêneros feita pelo enunciador, o *scrap* acima é digno de nota. “*Bem vinda ao mundo boêmio da banda de samba groove e new brega: Cordel do Conto do Vigário S/G*”. As misturas entre o oral e o escrito, na verdade, não são novas nos gêneros digitais. Araújo (2003, 2004, 2006a, 2008), por exemplo, sempre frisou que esta é uma das características intrínseca aos gêneros digitais, em especial os *chats*, objeto de sua análise. Agora, veja que o exemplo acima não mistura uma linguagem oral na escrita ou vice-versa, mas vai além: coloca o coenunciador numa nova cena enunciativa, como se se estivesse no show, o que é confirmado pela intercalação do videoclipe da banda, apontada pela seta contínua.

Entre as boas-vindas para o show e o videoclipe, ainda há um outro gênero, descrito pelo produtor do texto como “*Agenda*”, a qual preferimos chamar de programação. Abaixo, o produtor ainda se utiliza de um recurso possibilitado pelo *scrapbook*, que é a inclusão de HTML, o qual se reconfigura na representação do cartão do produtor artístico da banda, responsável, pelo visto, por todos os contatos para possíveis shows da banda musical. Nesta mescla, então, pelo menos quatro gêneros compõem este *scrap*: a apresentação do “show”, o videoclipe, a programação e o cartão, os quais confluem para atingir o único propósito, que é o de promover a banda.

Em suma, duas características emergem da análise deste tipo de mescla: a primeira é o fato de os gêneros que a constituem não terem sido escolhidos aleatoriamente, já que eles têm uma relação de influência mútua: um sempre se aproveita das informações do outro e as completa, com a vantagem de a presença de um determinado gênero não ser obrigatória, ao contrário da por co-ocorrência. É esta característica que dá o nome da mescla: são gêneros que ocorrem casualmente. Se nós tirássemos, por exemplo, o anúncio da Mastercard do *scrap* mostrado na figura 53, o *fait-divers* na 54 e o cartão na 55, continuaria constituindo uma mescla com as mesmas características, embora com menos informação. Com base na escolha dos gêneros não ser aleatória, sugere-se que seja uma mescla também fabricada. Neste ponto, ela se aproxima da mescla por intergenericidade prototípica, mas se distancia ao mesmo tempo, pois é possível, visualmente, encontrar os limites de todos os gêneros que a constituem. Na intergenericidade, não, pois eles se fundem. E é esta a

segunda característica mais saliente da mescla de gêneros casualmente ocorrentes, o que a aproxima da por co-ocorrência.

Todos os exemplos apontados até aqui, como se verifica, trazem vídeos em sua constituição, vídeos estes nunca hospedados no Orkut, mas no site www.youtube.com.br, como já dissemos. Tem-se, então, com isso traços de uma cultura digital, implementada pela Web 2.0. Analisemos um último caso dessa convergência de mídias possibilitada pela hipertextualidade.



Figura 56 – Mídias distintas na mescla por gêneros casualmente ocorrentes

Como dissemos, uma mescla não anula a outra. Esta figura traz essa característica: o acesso ao gênero canção só é potencializado pelo site “Topmusicas.net”, o qual encontra duas formas de se autopromover: primeiro, pelo próprio link do site que leva à hipótese de tratar-se de uma logomarca, destacado pelo círculo, já que é o mesmo símbolo utilizado em seu site. É como se fosse sua marca registrada; o segundo, pelo link abaixo do *podcast*: “Todas as músicas de Aline Barros em [...]”, com as cores em vermelho, para destacar do fundo azul, do *scrapbook*. Além disso, o enunciado permite enxergar uma mensagem subliminar voltada para os fãs da cantora: qualquer música que se queira dela, basta entrar

no site para encontrá-la, o que denota certa competitividade em relação a outros sites dessa natureza: é a mescla por co-ocorrência de gêneros.

Alheio à comodificação discursiva, a figura 52 mostra um gênero – a letra de música – e, depois, o acesso à canção, que já é, por si, segundo Costa (2001; 2002), um caso de intersemiose. Há diferenças, principalmente, pelo fato de a canção ser

um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia) [...]. A canção não é nem exclusivamente texto verbal, nem exclusivamente peça melódica, mas um conjugado dessas duas materialidades. (COSTA, 2002, p. 107-108).

Isso significa que o que se atualiza na tela do computador é a letra de música (considerada gênero em virtude de sua autonomia – as letras geralmente são publicadas no encarte dos CDs, e não deixarão de ser um gênero se a música não for ouvida). Desse modo, rotular todo o enunciado como o gênero canção leva ao risco de não se ter uma visão real do que existe. A letra de música apresenta-se somente na linguagem verbal, resguardando traços do gênero poema. A canção, como diz Costa (2002), necessita de uma linguagem musical, com ritmo e melodia.

No exemplo, o enunciador só terá acesso ao gênero canção se clicar no botão “play” [▶], apontado pela seta. A canção não está no site do Orkut, mas a forma que é apresentada ao coenunciador simula um *podcast*, que, quando acionado, o leva à disponibilização da canção. Então, a canção se atualizará pelas caixas de som, conforme já explicamos em exemplo anterior. Mais uma vez, a convergência de mídias e a hipertextualidade caminham juntas influenciando as mesclas de gêneros.

Por serem gêneros autônomos – a canção existe sem a letra disponível verbalmente e vice-versa – e, neste caso, eles convergirem para um mesmo fim, qual seja, seduzir o coenunciador a escutar a música e poder acompanhar a letra, caso não saiba, este exemplo configura-se uma mescla de gêneros casualmente ocorrentes.

Na verdade, todos os exemplos analisados neste tipo de mescla têm em sua constituição a convergência de mídias, o que, comprovadamente, influencia nos tipos de mescla de gêneros, embora em uma mais que eu outra. Neste trabalho, a convergência só

pode ser aliada à hipertextualidade. Isto é possível porque o computador, “uma máquina que estava destinada a mastigar números, começou a mastigar tudo: da linguagem impressa à música, da fotografia ao cinema” (SANTAELLA, 2008, p. 20), gerando uma revolução da informação e da comunicação. Isso se reflete no consumidor final (o internauta) como um grande desafio de construir sentido, pois são muitas linguagens ao mesmo tempo, concentradas num único ponto: a tela do computador, mas é importante que fique claro que o fenômeno da convergência é bem anterior à Web, como mostramos no capítulo 3.

Com base no que os dados nos mostraram sobre esse tipo de mescla, concluímos que ela não é exclusiva do meio digital. Bhatia (1993), focando os gêneros promocionais, chama a atenção para a extrema maleabilidade de gêneros do meio publicitário, a ponto de possibilitarem imbricação com outros gêneros. Com base nisso, “os gêneros, nesse sentido, possuem uma tendência natural à imbricação e à mistura, pelo fato de que a maioria dos gêneros apresenta mais de um valor genérico” (BHATIA, 2009, p. 172). No caso dos gêneros promocionais, “o objetivo é atrair a atenção do potencial cliente através de estratégias diferentes dos convencionais dizeres e figuras” (BHATIA, 2009, p. 176). A esse tipo de mescla de gêneros, que, neste trabalho, estamos chamando de “mescla de gêneros casualmente ocorrentes”, Bhatia (2009), baseado em Kathpalia (1992)⁸⁷, dá o nome de falsos gêneros.

O fenômeno, contudo, não se restringe à Web ou ao domínio discursivo publicitário. Na esfera do discurso jornalístico, podemos encontrar outros exemplos como o que segue abaixo, retirado da revista *Veja*, de outubro de 2008:

⁸⁷ KATHPALIA, S. S. **A genre analysis of promotional texts**. National University of Singapore: unpublished Ph. D. Thesis, 1992.



Figura 57 – Infográfico jornalístico

Fonte: Paiva (2009, p. 5)

Paiva (2009) reivindica o *status* genérico do infográfico, que pode ter duas naturezas: uma de caráter jornalístico, “que é utilizado para complementar a informação veiculada em uma notícia ou reportagem e geralmente explica um fato trazido nesses textos com o propósito de explicar como ele funciona, como aconteceu ou age” (PAIVA, 2009, p.4); outra didática, “pois possui caráter didático, ao apresentar-se sem o acompanhamento de uma reportagem ou notícia” (Idem).

Analisando a figura 34, deparamo-nos com um infográfico que faz parte da reportagem “Doping tecnológico”. Trata-se de dois gêneros (reportagem + infográfico) que co-ocorrem para a construção do sentido, de forma que um complementa as informações trazidas pelo outro. Esta é uma mescla de gêneros casualmente ocorrentes, pois, como o próprio nome diz, é uma mistura não obrigatória. O infográfico, ao que parece, está complementando as informações da reportagem. Não faz parte da estrutura do gênero reportagem compor-se de um infográfico sempre. Neste caso, ao que parece, o infográfico está a serviço da reportagem, pois ela parece ter uma hierarquia sobre os demais gêneros que poderiam compor essa mescla. Se ela for retirada, o infográfico pouco dirá, até porque esta é a natureza deste tipo de infográfico: apenas complementar a reportagem. Independentemente disto, a mescla se configura por unir dois gêneros que podem ter bem

delimitadas as suas fronteiras formais, de forma que um não ocupe o espaço do outro, além de que um aproveita-se do outro para atingir um determinado propósito. Neste exemplo, a reportagem aproveita-se do infográfico, pois a natureza multimodal deste facilita a compreensão do leitor.

Bakhtin estudou a mescla de gêneros casualmente ocorrentes na obra de Dostoiévski, embora ele não tenha categorizado com tal. Bakhtin (1981) defende que o escritor russo foi o criador de uma variação do gênero romance designado de romance polifônico. Apesar de Bakhtin trabalhar com um gênero literário em específico, setenta anos antes do *scrap*, parece ser interessante trazer para a discussão o estudo que ele fez de gêneros da Antiguidade, pois sua pesquisa traz luzes para compreender a mescla em análise.

Para compreender a essência do romance polifônico de Dostoiévski, Bakhtin faz um minucioso estudo das origens desse gênero, o qual tem suas raízes em práticas de linguagem que remontam ao século III a. C. À época, inúmeros gêneros se desenvolviam, mas a discussão de Bakhtin se dá em torno de um campo especial da literatura, o qual o autor denomina “campo do sério-cômico”. Muitos gêneros faziam parte deste campo, como o *diálogo socrático*, a *sátira menipeia*, *poemas bucólicos*, *memoriais*, *panfletos* etc., todos estes irmanados por uma profunda relação com o *folclore carnavalesco*, o que permitiu Araújo (2006a) pressupor a existência de uma constelação de gêneros já 3000 anos antes de Cristo. Uma das características dos gêneros do campo sério-cômico são

A pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística da epopeia, 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: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia etc.** (BAKHTIN, 1981, p. 108 [grifos nossos])

Atente-se que era natural a intercalação de gêneros produzidos pelo campo sério-cômico, fomentando a extrema flexibilidade de tais gêneros, o que nos permite desconfiar de que esta era uma mistura casual, não inerente ao cânone desses gêneros. Tratava-se apenas de uma potencialidade daquelas flexíveis práticas de linguagem.

Dessa suposta constelação genérica, Bakhtin detém-se nos dois gêneros mais carnavalizados: o diálogo socrático e a sátira menipeia. Este último é formado pelo processo de desintegração do primeiro, que teve vida breve. Desses dois gêneros literários, focamos atenção na sátira menipeia por uma razão simples: nela está o sêmen do romance polifônico dostoiévskiano, já que a sátira menipeia é um dos gêneros mais antigos que nos possibilita estudar a mescla de gêneros casualmente ocorrentes.

Por ser um gênero literário, a sátira menipeia teve como maior representante Bion de Boristenes, escritor grego, ainda no século III a.C. (cf. BAKHTIN, 1981, p. 113). Dentre as características do gênero, estão:

- peso específico do elemento cômico;
- liberdade das limitações histórico-memorialísticas, traços ainda do diálogo socrático, do qual fez parte;
- aventuras da ideia ou da verdade do mundo como conteúdo básico;
- combinação do diálogo filosófico, do elevado simbolismo, do fantástico da aventura e do naturalismo de submundo, aliado à extrema ousadia da invenção e do fantástico;

E, o principal para nós,

a menipeia se caracteriza por um amplo emprego dos gêneros intercalados: as novelas, as cartas, discursos oratórios, simpósios etc. [...]. A existência dos gêneros intercalados reforça a multilidade de estilos e a pluritonalidade da menipeia: aqui se forma um novo enfoque da palavra enquanto matéria literária, característico de toda a linha dialógica de evolução da prosa literária. [...] O gênero da menipeia é dotado simultaneamente de grande plasticidade externa e de uma capacidade excepcional de absorver os pequenos gêneros cognatos e penetrar como componente dos outros gêneros grandes. (BAKHTIN, 1981, p. 114-115).

A menipeia, então, caracterizava-se por uma extrema flexibilidade em virtude do grande poder de absorção e intercalação de outros gêneros, sendo, portanto, um dos gêneros mais híbridos da história da literatura. Além disso, ele também tinha grande facilidade de penetrar gêneros maiores, o que dificultava encontrar os seus limites. Talvez daí o fato de Bakhtin afirmar (p. 112) que “é possível que em toda a literatura universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a menipeia”.

Refletir sobre a menipeia na presente Dissertação se justifica na medida em que, por meio da análise que Bakhtin faz desse gênero, podemos estabelecer links com a categoria mescla de gêneros casualmente ocorrentes que emerge dos dados de nossa pesquisa. Segundo a interpretação que fazemos dos dados, essa mescla se constitui por permitir a participação de um gênero como componente de outro, de forma que, ao mesmo tempo, sejam respeitados os limites de cada um, e essa mistura não seja constitutiva de um gênero em específico. A menipeia, por exemplo, tinha como característica absorver outros gêneros e fazer parte de outros maiores, mas isto não acontecia em todos os exemplares analisados. Não eram todas as menipeias, por exemplo, que absorviam o solilóquio e o simpósio, mas era uma mescla perfeitamente passível, dependendo dos propósitos do produtor do gênero. Daí o raciocínio de Bakhtin em dizer que o romance polifônico de Dostoiévski é o apogeu da evolução do gênero menipeia, já que o romance polifônico era híbrido por natureza, ao ter no enredo traços do romance sócio-psicológico, biográfico, familiar e de costumes, tudo ao mesmo tempo.

Considerações Finais

*E é pela crítica incansável, pelo debate constante,
que as posições se firmam, que as conclusões são
obtidas, que os enganos são revelados, que nossa
ciência se constrói.*
(BORGES-NETO, 2004, p. 82)

A pesquisa em torno dos *scraps* surgiu a partir do momento em que se verificou que esse evento discursivo é absolutamente híbrido, passível de misturar não só gêneros, mas também discursos, mídias e semioses. No que diz respeito ao fenômeno aqui estudado das mesclas de gêneros, nossa pesquisa nos permite concluir que, por serem diversas, não é seguro agrupar tudo sob o que se chama de “intergenericidade”.

Com a Web, alguns conceitos já cristalizados na literatura precisam ser repensados, principalmente o de gênero, pois a potencialidade enunciativa da Internet é tão grande que chega ao ponto de colocar em xeque afirmações há muito feitas com segurança. Um exemplo disso é a hibridização semiótica propiciada pela hipertextualidade, que tem afetado os gêneros praticados nesse ambiente. Assim, essa realidade consiste hoje em um dos desafios para os analistas de gêneros que precisam, entre outros aspectos, ficar atentos ao tempo, pois ele corre diferentemente na Web, acelerando evoluções que, em outras mídias, levariam um tempo muito maior.

Essas considerações nos levaram ao estudo das mesclas de gêneros que constituem o *scrap* do Orkut, o qual nos levou a responder a duas questões que gravitam em torno do fenômeno: 1) Quais os padrões genéricos mais recorrentes que constituem o *scrap* do Orkut? 2) Como esses padrões se relacionam com a hibridização semiótica e a hipertextualidade do ambiente em que se atualizam?

Acerca da primeira questão, recorreremos ao processo da transmutação inovadora interna, descrito por Zavam (2009), para explicar como gêneros de outras mídias migraram para o *scrap* do Orkut e, em virtude da hipertextualidade, assumiram traços particulares,

alguns deles a ponto de serem tratados como novos gêneros frente às transformações por que passaram em virtude da transmutação para a Web. Esse procedimento gerou um mapeamento dos gêneros que podem constituir o *scrap*, o qual levou à identificação de 16 padrões genéricos que se materializam no *scrapbook* (somando os encontrados nos três tipos de mescla), dos quais os anúncios, as cartas-corrente e as mensagens de felicitação se sobressaíram. Esse procedimento nos mostrou que os traços hipertextuais, por atribuírem características peculiares aos gêneros que constituem o *scrap*, possibilitam que eles se mesclem.

No que diz respeito à segunda questão, verificamos que a hipertextualidade e a convergência de mídias são categorias interligadas para o estudo das mesclas no *scrap*, pois, embora a convergência já exista muito antes da Internet, no Orkut, ela só se permite flagrar em virtude da potencialidade da Web 2.0. Isso se justifica pela ocorrência de vídeos e canções, gêneros que, no *scrapbook*, geralmente são misturados a outros, fomentando um dos tipos de mescla estudados: a mescla por gêneros casualmente ocorrentes. Ela só é permitida pela convergência de mídias e só pode ser acessada por aqueles que estão conectados à Web.

Com evidências empíricas para responder a essas questões, ficou mais fácil buscar a resposta para a questão central deste trabalho: como podem ser analisadas as mesclas de gêneros que constituem o *scrap* do Orkut?

Como vimos no decorrer da pesquisa, a tese de nossa dissertação é a de que os gêneros se misturam naturalmente, mas de formas distintas. Esse instigante fenômeno não pode ser rotulado de uma única forma, afinal, há diferentes maneiras de os gêneros se misturarem. Isso permite que o conceito de intergenericidade seja repensado na literatura existente e alargado, já que, embora a pesquisa tenha se dado com gêneros digitais, as mesclas se dão de forma distinta também em outras mídias. Em função desta tese, os dados nos permitiram chegar a tipos de misturas que foram além da intergenericidade já conhecida.

5.1 Dos pontos de destaque

A análise dos *scraps* nos levaram a repensar a categoria de intergenericidade, já que, como vimos, o conceito era atrelado à forma, porém, os dados desta pesquisa nos levaram a sugerir que as relações intergenéricas nem sempre se dão apenas na instância formal. Muitas vezes, recupera-se um estilo, um conteúdo, um suporte ou o propósito de outro gênero.

Alheio a essa característica, evidências empíricas nos permitiram categorizar pelo menos dois tipos de mesclas de gêneros diferentes da intergenericidade, ou seja, existem pelo menos três tipos de mesclas de gêneros distintas constitutivas do *scrap*, e isso nos fez verificar que são misturas que já existiam fora do ambiente digital, embora não tenham sido mostradas em análises mais profundas. As categorias que identificamos são:

- 1) **Mescla por intergenericidade prototípica**, caracterizada pela fusão de traços de pelo menos dois gêneros, sejam eles estrutura composicional, propósito comunicativo, conteúdo, estilo ou suporte. A análise feita dos dados relativos a esse tipo de mescla nos autoriza a sugerir que tal mistura, que é fabricada, parece ser própria para um objetivo específico, não sendo possível delimitar as fronteiras de cada um, embora um deles se destaque na identificação do gênero. Comumente esse traço é o propósito comunicativo.
- 2) **Mescla por co-ocorrência de gêneros**, caracterizada pela co-ocorrência de um anúncio e um outro gênero (geralmente uma felicitação), o que convergirá para um enunciado híbrido, com características promocionais. Os dados nos impelem a pensar que esse tipo de mistura de gêneros se distingue da mescla por intergenericidade em três aspectos: o primeiro é o fato de ser uma mescla natural, não fabricada; o segundo é o fato de poderem ser encontrados limites formais para os gêneros; e o terceiro é a possibilidade de os gêneros envolvidos na mescla terem enunciadores distintos – um é o usuário; o outro é o site (anunciante). Além disso, a co-ocorrência é obrigatória, de forma que sempre haverá traços do anúncio atrelados a outro gênero, caso contrário, a mescla não se configura.

Conforme já analisamos, o exemplo causa curiosidade em virtude de existir uma mescla de gêneros causada pela mudança de enunciação. O *scrap* em si é uma clara imitação do gênero telefonema, facilmente delimitado pelas marcas de início de uma ligação a cobrar – “Chamada a cobrar [...]” –, além de ter o propósito de replicação, traço da carta-corrente digital – “Mande para as pessoas que [...]”. Mas, depois da imitação do término da ligação, marcado pela onomatopeia “Tu tu tu tu...”, aparece o enunciado “Caiu a ligação... Rssss”, que não faz parte da mesma enunciação anterior.

Ao fenômeno que se atualiza através da absorção de um gênero por outro, Bakhtin (1997) chamou transmutação, já analisado por nós na seção 4.1. Mas voltemos a ela para explicar um detalhe: como já dissemos, o que Bakhtin chama de transmutação diz respeito à possibilidade de os gêneros (geralmente) secundários absorverem primários, os quais perdem algumas suas características originais e passam a existir em função do secundário, mais complexo. No caso, seu exemplo foi o romance (secundário), objeto de sua análise, que tinha como característica bastante comum absorver gêneros outros, como a carta e a conversa cotidiana. Então a simples presença de um gênero em outro já constitui uma mescla, mas parar nisso é não contemplar a natureza do fenômeno formativo de determinados gêneros. Por essa razão, julgamos relevante uma análise mais acurada por meio da qual possamos chegar ao entendimento da natureza dessa mistura genérica.

Em função desse raciocínio, podemos retornar ao exemplo dado por Bakhtin em sua *Estética da criação verbal* para dizermos que, quando uma carta compõe um romance, ela perde suas características naturais e ganha traços do gênero e da esfera que o absorveram. Se investigarmos isso sob o ponto de vista do leitor do romance, a hipótese de que ele conseguirá identificar o gênero transmutante (aquele que absorve outro gênero) e distingui-lo do transmutado (o gênero absorvido) seria, no mínimo, passível de sustentação. A análise, possivelmente, revelaria que, embora o leitor soubesse que, no romance, a carta perde suas características próprias e só passa a existir em função da realidade desse gênero secundário, a carta consegue, ao mesmo tempo, conservar seus traços de carta e ser um componente do romance. Entretanto, conforme mostrou Zavam (2009), se o mesmo objeto de estudo for investigado sob a enunciação das personagens da obra, aquela carta é um gênero genuíno e pode, por exemplo, ter sido enviada ou produzida por algum personagem do romance.

Em síntese, a carta tem, ontologicamente, o status de gênero e está imersa num outro, o romance, mas este não traz, em todos os seus exemplares, cartas como se fizessem parte de sua estrutura. Esta absorção faz parte da natureza do gênero romance, profundamente maleável e passível de receber outros gêneros, mas não podemos afirmar que é inerente ao gênero romance a presença de cartas.

Índice	
Introdução	13
I – Diário de Jonathan Harker (anotado em taquigrafia) ..	33
II – Diário de Jonathan Harker (continuação)	47
III – Diário de Jonathan Harker (continuação)	61
IV – Diário de Jonathan Harker (continuação)	75
V – Carta da srta. Mina Murray para a srta. Lucy Westenra	89
VI – Diário de Mina Murray	99
VII – Recorte do jornal <i>Dailygraph</i> , de 8 de agosto	113
VIII – Diário de Mina Murray	129
IX – Carta de Mina Harker a Lucy Westenra	145
X – Carta do dr. Seward ao ilustre Artur Holmwood	161
XI – Diário de Lucy Westenra	177
XII – Relato cotidiano do dr. Seward	189
XIII – Relato cotidiano do dr. Seward (continuação)	207
XIV – Diário de Mina Harker	223
XV – Relato cotidiano do dr. Seward (continuação)	239
XVI – Relato cotidiano do dr. Seward (continuação)	253
XVII – Relato cotidiano do dr. Seward (continuação)	265
XVIII – Relato cotidiano do dr. Seward	279
XIX – Diário de Jonathan Harker	295

Figura 59 – Índice do romance *Drácula*

Drácula, por exemplo, é um romance constituído por diários, cartas e relatos, como se pode ver destacado na figura 54, que traz o índice da obra. A constituição desse romance ilustra um tipo de mistura distinta das vistas até agora, pois detectamos três gêneros como partes de um gênero maior, com a diferença de que este não tem em sua essência a presença dos três, mas tão somente um grande potencial de recebê-los sem danos para a sua estrutura e para a recepção do leitor. Vê-se que os gêneros transmutados carta, diário e relato perdem suas características peculiares às esferas das quais procederam e se unem ao

gênero transmutante, desde que analisadas sob o ponto de vista do leitor, construindo, por meio desse fenômeno, o gênero romance, neste caso, eminentemente híbrido⁸⁸.

Entretanto, se ajustarmos a lupa com o foco para a enunciação das personagens, carta, diário e relatos serão considerados ainda gêneros da esfera do cotidiano, “só que o cotidiano dos personagens” (ZAVAM, 2009, p. 53). O que queremos mostrar com isso é que trata-se de um gênero que potencializa mesclas com gêneros que estão sob cenas enunciativas distintas, assim como o da figura 39, analisada no subtópico 4.2. Isso nos faz levantar a hipótese de o *scrap* também possibilitar esse quarto tipo de mescla, que se distingue das outras exatamente pela mistura de gêneros de cenas enunciativas distintas, aproximando-se da característica da mescla de gêneros co-ocorrentes, mas distanciando-se dela por não esses gêneros absorvidos não serem constitutivos dos gêneros que absorvem. Mas, para assegurar isso, precisaríamos mostrar evidências empíricas, as quais não existem ainda. Nada impede que a “Mescla X” seja aprofundada num estudo futuro.

5.2 Das sugestões de continuidade

Sabemos que muitas perguntas não foram respondidas nesta pesquisa, como “O *scrap* é gênero?”; “Qual o suporte do *scrap*?”; “Todos os gêneros que se materializam no *scrapbook* são novos ou são apenas remodelações de outros?”; etc., porque o objeto, além de ser polêmico, é extremamente volátil e merece um olhar mais apurado. Este estudo teve por característica metodológica mais proeminente a busca exploratória do que seria e como se explica o fenômeno das mesclas de gêneros. Em função dessa nossa escolha, nem tudo que gostaríamos de ter tratado foi possível estudar, principalmente por fugir aos objetos da pesquisa. Contudo existem quatro pontos que emergem desse nosso exercício exploratório de análise e que merecem uma pesquisa para desenvolvê-los em estudos futuros, de forma que os resultados nos deem argumentos para sustentar certas hipóteses que discorreremos neste trabalho.

⁸⁸ A esfera literária parecer estar repleta de exemplos desse tipo de mescla genérica. Além de *Drácula*, outro romance que se constitui por este tipo de mescla é *Os sofrimentos do jovem Werther*, uma das obras de Goethe. Trata-se de um romance construído somente por cartas de Werther, o protagonista, endereçada a alguns amigos íntimos.

Defender o *scrap* como gênero não foi exatamente o objetivo do trabalho, embora seja ainda uma de nossas grandes hipóteses. O que mais aguçou nossa curiosidade diante dessa prática discursiva digital foi sua constituição genuinamente híbrida razão pela qual passamos a nos perguntar o que faz um gênero ser híbrido. Com essa indagação houve um deslocamento do que seria o nosso objeto. Isto é, percebemos que o que queríamos pesquisar, pelo menos no curto prazo de tempo do Mestrado, não era exatamente o estatuto de gênero do *scrap*, mas a sua natureza constitutiva. Então fomos em busca de tentar flagrar regularidades de sua constituição híbrida na hipótese de que, talvez, pudéssemos contribuir com os estudos dos gêneros híbridos, especialmente, os que se atualizam no ambiente da Web 2.0.

Um estudo com o objetivo de definir a genericidade do *scrap* deve ser feito com base em um experimento por meio do qual algum pesquisador reúna um grupo de orkuteiros e investigue como eles interpretam o *scrap*. Dessa forma, poderíamos argumentar sobre o status genérico deste evento comunicativo com base em dados oriundos de uma pesquisa que comprova que ele se realiza cognitivamente de uma forma, mas visualmente de outra. Pelo que vimos, nossa pesquisa fortalece a hipótese do gênero como constructo sociocognitivo, além de sugerir que este é um caminho bastante produtivo para a análise de gêneros digitais, devido a sua característica de extrema volatilidade.

Outro ponto do nosso trabalho que merece uma maior investigação diz respeito à migração dos gêneros de outras mídias para a Web 2.0. Vimos que, por meio do processo de transmutação inovadora interna, esses gêneros “evoluem” e migram de mídias, mas um maior detalhamento será bem vindo quando houver uma pesquisa que se detenha exatamente no estudo diacrônico desses gêneros, para verificar se realmente trata-se apenas de evolução de um dado gênero, de variação ou de um gênero novo. Isso só poderá ser feito com um estudo mais profundo na gênese desses enunciados que se realizam na Web, por meio de um mapeamento que permita a visualização dos mais recorrentes, pois eles podem variar em sua estrutura, conteúdo, estilo e propósito, gerando, de fato, um outro gênero.

Durante a pesquisa, uma das dúvidas que surgiu foi sobre o suporte dos gêneros digitais. Naturalmente nossa pesquisa não dava conta de responder a esse questionamento, mas, diante do fato de a Web permitir a realização de gêneros diversos, essa pergunta vinha à tona para dar conta na natureza do *scrap*: será ele um gênero ou um suporte para outros gêneros? Suspeitamos que o suporte dos gêneros digitais seja híbrido, pois o registro dos gêneros não se dá na tela (que é materialidade de acesso), mas, sim, no *software* (SOUZA, 2009), ou seja, não haveria gênero digital sem esses dois elementos. Talvez a Linguística ainda não dê conta de responder a esse questionamento, pois há a necessidade de fazer uma pesquisa interdisciplinar com a área da Informática, que pode trazer apoio teórico que permita estudar mais profundamente a categoria que é o *software*.

Por fim, um aprofundamento das mesclas de gêneros aqui categorizadas deverá ser feito expandindo os horizontes tanto para fora do Orkut quanto para outras mídias. Como verificamos, embora as categorias de mesclas tenham emergido dos dados, vimos que elas se realizavam já muito antes, em gêneros da Grécia Antiga. Desconfiamos, inclusive, poder-se tratar não de categorias estanques, mas de um contínuo de mesclas, que partirá de uma mescla na qual seja possível identificar gêneros distintos, de forma que se completem (como a mescla de gêneros casualmente ocorrentes), passando por gêneros que se fundam, embora ainda seja possível verificar os limites de cada um, chegando a mesclas que permitam que um gênero esteja imerso num outro, tamanha a potencialidade de absorção deste maior, e confluindo para a intergenericidade prototípica, onde os gêneros se mesclam, e as fronteiras ficam impossíveis de serem delimitadas. Há ainda um outro tipo de mescla, que não identificamos nos *scraps*, na qual um gênero maior cita outros, como, por exemplo, esta dissertação – um gênero pertencente à esfera acadêmica – que traz muitos exemplos de outros gêneros que perdem suas características básicas, não cumprindo suas funções sociais e existentes somente para fins científicos. Então os gêneros que são citados não têm autonomia alguma, simplesmente existem sob a sombra do gênero que o cita.

Enfim, concluímos que as mesclas de gêneros que existem não devem ser tratadas como se tivessem apenas uma natureza. Os dados mostraram que existem mesclas distintas, portanto o que é chamado de intergenericidade pela literatura foi repensado, de forma a permitir um alargamento desse conceito, através do qual chegamos a novas categorias para

dar conta do que realmente acontece quando há misturas de gêneros tanto na Web quanto fora dela. Portanto, por mescla de gêneros entendemos o fenômeno no qual é possível enxergar uma característica constitutiva dos gêneros discursivos, que é a mistura de padrões genéricos num único evento comunicativo para que um determinado propósito comunicativo seja atingido. É constitutivo porque é característica dos gêneros essa potencialidade de se misturarem. Como os enxergamos como artefatos socioculturais, portanto, reflexos de práticas sociais, sabemos que não existem culturas homogêneas, e essa característica também se reflete nas práticas de linguagem. Isso simplesmente retoma o que Derrida (1979) defendia como a impossibilidade de os gêneros não se misturarem. O que parece acontecer é que, atualmente, diante de práticas sociais tão híbridas e complexas, a homogeneidade, pureza de um gênero é a exceção: as misturas são a regra.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, L. P. **Gênero carta-corrente digital**: estudo dos aspectos formais e funcionais. 2007. 147 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

_____. Carta-corrente por e-mail: evidências do meio digital no gênero. In: ARAÚJO, J. C.; DIEB, M. (Org.). **Letramentos na Web**: gêneros, interação e ensino. Edições UFC: Fortaleza, 2009, p. 249-263.

APPELGREN, E. Convergence and divergence in media: different perspectives. **8th International Conference on Electronic Publishing**. Brasília-DF, p. 237-249, jun./2004.

ASKHAVE, I. & SWALES, J. M. Genre identification and communicative purpose: a problem and a possible solution. **Applied Linguistics**. OXFORD, UK, v. 22, n. 2, p. 195-212, 2001.

ASKEHAVE, I.; NIELSEN, A. E. What are the characteristics of digital genres? Genre theory from a multimodal perspective. **Proceedings of the 38th Hawaii International Conference on System Sciences**, 2005a.

_____. Digital genres: a challenge to traditional genre theory. **Information Technology & People**, v. 18, n. 2, p.120-141, 2005b.

ARAÚJO, J. C. **Chat na Web**: um estudo de gênero hipertextual. 2003. 157 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2003.

_____. 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, 2005. p. 91-109.

_____. **Os chats**: uma constelação de gêneros na Internet. 2006. 341 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006a.

_____. O que o meu aluno faz nesse tal de Orkut?. **Vida Educação**. Fortaleza: Brasil Tropical, ano 3, n. 9, 2006b, p. 29-32.

_____. Nicks & emoticons no chat aberto: uma análise da resignificação da escrita. In: CAVALCANTE, M. M. et al. (Org.). **Texto e discurso sob múltiplos olhares**: gêneros e sequências textuais. v. 1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

_____. “Pra tcc a galera vc tem q abreviar muito”: o internetês e as novas relações com a escrita. In: DIEB, M. (Org.). **Relações e saberes na escola**: os sentidos do aprender e do ensinar. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 119-134.

_____. A complexidade discursiva dos Tananans: uma experiência etnográfica em sala de chat. In: BIASI-RODRIGUES, B.; ARAÚJO, J.; SOUSA, S. C (Org.). **Gêneros textuais e comunidades discursivas**: um diálogo com John Swales. Autêntica: Belo Horizonte, 2009, p. 205-226.

ARAÚJO, J. C.; BIASI-RODRIGUES, B. A natureza hipertextual do gênero *chat* aberto. In: _____. (Org.). **Interação na Internet**: novas formas de usar a linguagem. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 48-62.

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

ARAÚJO, J. C.; LOBO-SOUSA, A. C. Considerações sobre a intertextualidade no hipertexto. **Linguagem em (Dis)curso**, Palhoça, SC, v. 9, n. 3, p. 565-583, set./dez. 2009.

ARAÚJO, J. P. Caracterização do cibergênero *home page* corporativa ou institucional. In: **Linguagem e (Dis)curso**, Tubarão, v. 3, n. 2, p. 135-167, jan./jun. 2003.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2002.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, [1929] 1981.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, [1953] 1997.

_____. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Hucitec, [1975] 1988.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec [1929] 2006.

BAZERMAN, C. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. Tradução de Ângela Dionísio e Judith C. Hoffganel. São Paulo: Cortez, 2005.

BEZERRA, B. Gêneros introdutórios mediados pela web: o caso da homepage. In: ARAÚJO, J. C. (Org.). **Internet e ensino**: novos gêneros, outros desafios. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 113-125.

_____. Gêneros textuais em suporte digital: os gêneros do Orkut. **Anais da Abralín**. João Pessoa, p. 513-519, 2009.

BHATIA, V. K. **Analysing genre**: language use in professional settings. London: Longman, 1993.

_____. Genre analysis today. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, v. 75, n. 3, p. 629-652, 1997.

BIASI-RODRIGUES, B.; ARAÚJO, J.; SOUSA, S. C (Org.). **Gêneros textuais e comunidades discursivas**: um diálogo com John Swales. Autêntica: Belo Horizonte, 2009.

BISOGNIN, T. R. **Do internetês ao léxico da escrita dos jovens no Orkut**. 2008. 260 f. Dissertação (Mestrado em Teorias do Texto e do Discurso) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Trad. Maria João Alvareza, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Portugal: Porto Editora, 1994.

BONINI, A. Veículo de comunicação e gênero textual: noções conflitantes. *Delta*, v. 19, n. 1, p. 65-89, 2003.

BORGES-NETO, J. **Ensaio de filosofia da linguística**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

BRAGA, D.B. A natureza do hipertexto e suas implicações para a liberdade do leitor e o controle do autor nas interações em ambiente hipermídia. *Revista da ANPOLL*, n.15, p. 65-85, jul/dez. 2003.

_____. A comunicação interativa em ambiente hipermídia: as vantagens da hipermodalidade para o aprendizado no meio digital. In: MARCUSCHI, L.A. e XAVIER, A.C. (Org.). **Hipertextos e gêneros digitais**: novas formas de construção de sentido. 2. ed. Lucerna: Rio de Janeiro, 2005, p. 144-162.

BUZATO, M. K. **Entre a fronteira e a periferia**: linguagem e letramento na inclusão digital. 2007. 285 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, Campinas, 2007.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Editora da USP, 2008 [1989].

CARVALHO, N. de. **Publicidade**: a linguagem da sedução. São Paulo: Atlas, 1996.

CAVALCANTE, M. M. Intertextualidades: critérios classificatórios. In: **II Encontro Linguístico e Literário do Mestrado em Letras & I Encontro Regional do EnMEL**. Teresina, 2007.

CHARTIER, R. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNesp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

COSCARELLI, C. V. Espaços hipertextuais. In: MORTIMER, E. F. e SMOLKA, A. L. B. (Coord.). **Anais do II Encontro Internacional de Linguagem, Cultura e Cognição**, FAE – UFMG, BH, jun. 2003. CD-ROM.

_____. Da leitura de hipertexto: um diálogo com Rouet et al. In: Araújo, J.C. & BIASI-RODRIGUES, B. (Org.). **Interação na Internet: novas formas de usar a linguagem**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 109-123.

_____. Entre textos e Hipertextos. In: COSCARELLI, C. V. (Org.). **Novas tecnologias, novos textos, novas formas de pensar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. Hipertexto: quem ensina o quê? **Revista Língua Escrita**, n. 2, dez. 2007.

COSCARELLI, C. **O fenômeno Orkut**. 2004. Disponível em:
<<http://www.universia.com.br/materia/imprimir.jsp?id=4401>>. Acesso em: 8 jun. 2009.

COSTA, N. B. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. 2001. 486 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____. A letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, v. 1, p. 107-121.

CRYSTAL, D. **A revolução da linguagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 2001.

CROWNSTON, K. e WILLIAMS, M. Reproduced and emergent genres of communication on the World-Wide Web. Proc. of the 30 Hawaii Intern. **Conf. on System Sciences**, USA, 1997.

DELL'ISOLA, R. L. P. Intergenericidade e agência: quando um gênero é mais que um gênero. In: **Anais do 4º Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais**. Tubarão-SC: UNISUL, 2007. p. 1695-1707.

DERRIDA, J. The Law of genre. Trad. Avital Ronell. In: **Bulletin of the International Colloquium on Genre**. Strasbourg: Univ. de Strasbourg II, 1979, p. 202-232.

DINIZ, L. A. G. Orkut e hipertextualidade: a construção do sujeito em uma estrutura hipertextual de crescimento exponencial. **Texto digital**, Florianópolis, Ano 2, n. 2., dez. de 2006. Disponível em: <<http://www.textodigital.ufsc.br>>. Acesso em: 2 jul. 2009.

ELHAJJI, M. Mídia Convergente enquanto meio e objeto de estudo. In: WEBER, M. H.; BENTZ, I.; HOHLFELDT, A. (Org.). **Tensões e objetos da pesquisa em comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2002, p. 117-137.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora da UnB, 2001a.

_____. Análise crítica do discurso e a mercantilização do discurso público: as universidades. Trad. de Célia Magalhães. In: MAGALHÃES, C. (Org.). **Reflexões sobre a análise crítica do discurso**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALE, UFMG, 2001b. p. 31-81.

FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FIX, U. O cânone e a dissolução do cânone. A intertextualidade tipológica – um recurso estilístico “pós-moderno”? **Revista de estudos da linguagem**. v. 14, n. 1. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, jan./jun. 2006.

FRIEDMAN, S. S. “Border Talk” Hybridity, and Performativity: Cultural Theory and Identity in the Spaces between Difference. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n.61, p.1-17, 2002. Disponível em: <<http://eurozine.com/pdf/2002-06-07-friedman-en.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2009.

GEERTZ, C. Mistura de gêneros: a reconfiguração do pensamento social. In: _____. **O saber local**. 3. ed. Editora Vozes: Petrópolis, 1983.

_____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GENETTE, G. **Palimpsestes**: la littérature au second degree. Paris: Seuil, 1982.

GOMES, L. F. **Hipertextos multimodais**: o percurso de apropriação de uma modalidade com fins pedagógicos. 2007. 212 f. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada) – IEL-UNICAMP, Campinas, 2007.

HANKS, W. F. Texto e textualidade. In: BENTES, A. C.; REZENDE, Renato C.; MACHADO, Marco A. R. (Org.). **Língua como prática social**: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin. São Paulo: Cortez, 2008, p. 118-168.

HUCKIN, T. Electronic genres and what they mean for genre theory and pedagogy: some thoughts. In: BONINI, A.; FIGUEIREDO, D. C.; RAUEN, F. J. (Org.). **Anais do 4º Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais**. Tubarão-SC: UNISUL, 2007. p. 70-80.

JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969, p.118-162.

JENKINS, H. Convergence? I diverge. **Technology Review**, June 2001.

_____. **Cultura da convergência**. São Paulo: Editora Aleph, 2006.

KATO, M. **No mundo da escrita**: uma perspectiva psicolinguística. 7 ed. São Paulo: Ática, 2004.

KOCH, I. V. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Contexto, 2002.

_____. **Introdução à linguística textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOCH, I. V. & ELIAS, V. M. **Ler e compreender os sentidos do texto**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

KOCH, I. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

KOMESU, F. As relações intergenéricas constitutivas da escrita das home pages. In: ABAURRE, M. B.; MAYRINK-SABINSON, M. L.; FIAD, R. S. (Org.). **Estilo e gênero na aquisição da escrita**. Campinas: Komedi, 2003.

_____. Pensar em Hipertexto. In: Araújo, J.C. & BIASI-RODRIGUES, B. (Org.). **Interação na Internet: novas formas de usar a linguagem**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005a. p. 87-108.

_____. **Entre o público e o privado: um jogo enunciativo na constituição do escrevente de blogs na internet**. 2005b. 261 f. Tese. (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem (IEL). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2005b.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images: the grammar of visual design**. 2 ed. London; New York: Longman, [1996] 2006.

LAWSON-BORDERS, G. Integrating new media and old media: seven observations of convergence as a strategy for best practices in media organizations. *JMM, The International Journal on Media Management*, v. 5, n. II, 2003.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2000a.

_____. A emergência do cyberspace e as mutações culturais. In: PELLANDA, N. M. C.; PELLANDA, E. C. (Org.). **Cyberespaço: um hipertexto com Piérre Lévy**. Porto Alegre: Artes e ofícios, p. 13-35, 2000b.

LIMA, J. P. E. **A comunidade blogueira: critérios para o estudo de comunidades discursivas globais e locais**. 2008a. 162 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008a.

_____. de. **Ação de blogagem: uma constelação de gêneros na web**. Anteprojeto submetido e aprovado para seleção de Doutorado no PPGL/UFC, 2008b.

LIMA-NETO, V. **O scrap e a transmutação de gêneros na Web**. 2009. 87 f. Monografia (Especialização em Ensino de Língua Portuguesa) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2008.

LIMA-NETO, V. e ARAÚJO, J. C. As relações intergenéricas na constituição do *scrap* do Orkut. **Anais do II Encontro Nacional sobre Hipertexto**. Fortaleza-CE: UFC, 2007. Disponível em: <http://www.abehte.org/anais/ANAIS/Art46_Lima-Neto&Araujo.swf>. Acesso em: 01 jun. 2008.

_____. Sobre a genericidade do *scrap* do Orkut. **Anais do V Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais**. Caxias do Sul-RS: UCS, 2009, p. 1-20.

LUGRIN, G; PAHUD, S. L'hyperstructure publicitaires. Hyperstructures canoniques, parcours de lecture et rapports texte/image. **ComAnalysys**, Lausanne, n. 35, 2001.

LOBO-SOUSA, A. C. **Hipertextualidade: convergências enunciativas em hipertextos**. 2009. 151 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.

MARCUSCHI, L. A. Linearização, cognição e referência: o desafio do hipertexto. **Línguas e instrumentos linguísticos**, n.3. Campinas: Pontes, 1999. p. 21-45.

_____. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.). **Gêneros Textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p. 19-36.

_____. A questão do suporte dos gêneros textuais. **DLVC**. João Pessoa, v. 1, n. 1 p. 9-40, out. 2003.

_____. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, A.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (Org.). **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. Palmas e União da Vitória: Kaygangue, 2005a, p. 17-33.

_____. 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, 2005b, p. 13-67.

_____. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. Rio de Janeiro: Parábola Editorial, 2008.

MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. Apresentação do livro Hipertexto e gêneros digitais. In: _____. **Hipertexto e gêneros digitais**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 7-10.

MARTINS, C. C. L. **Gêneros digitais e a escrita no Orkut: reconfiguração do gênero bilhete**. 2007. 87 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2007.

MELO, L. B. Comunidades virtuais na web x.0: novas interações em antigos estilos de interface. In: **Anais do II Encontro Nacional sobre Hipertexto**. Fortaleza-CE: UFC, 2007. Disponível em: <http://www.abehte.org/anais/ANAIS/Art53_Melo.swf>. Acesso em: 10 jun. 2008.

MILLER, C. Gênero como ação social. In: DIONÍSIO, A. P.; HOFFNAGEL, J. C. (Org.). **Estudos sobre gênero textual, agência e tecnologia**. Trad. e adaptação de Judith Chambliss Hoffnagel et al. Recife: EDUFPE, 2009a, p. 21-44.

_____. Comunidade retórica: a base cultural do gênero. In: DIONÍSIO, A. P.; HOFFNAGEL, J. C. (Org.). **Estudos sobre gênero textual, agência e tecnologia**. Trad. e adaptação de Judith

Chambliss Hoffnagel et al. Recife: EDUFPE, 2009b, p. 45-58.

_____. Blogar como ação social: uma análise do gênero Weblog. In: DIONÍSIO, A. P.; HOFFNAGEL, J. C. (Org.). **Estudos sobre gênero textual, agência e tecnologia**. Trad. e adaptação de Judith Chambliss Hoffnagel et al. Recife: EDUFPE, 2009c, p. 61-92.

MIRANDA, T. P. **A dança dos referentes no espaço virtual da linguagem**: uma análise dos processos referenciais nas comunidades do Orkut. 2007. 111 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

MOCELLIN, A. **Internet e identidade**: um estudo sobre o website Orkut. 2008. Disponível em: < <http://bocc.ubi.pt/pag/mocellim-allan-internet-e-identidade.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2008.

OLIVEIRA, V. B. **A distribuição das informações em notícias**: um estudo comparativo. 2009. 176 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

O'REILLY, T. **What is Web 2.0**: design patterns and business models for the next generation of software. 2005. Disponível em: <<http://www.elisanet.fi/aariset/Multimedia/Web2.0/What%20Is%20Web%202>>. Acesso em: 13 abr. 2008.

PAGANO, A. S. Gêneros Híbridos. In: MAGALHÃES, Célia (Org.). **Reflexões sobre a análise crítica do discurso**. Estudos Lingüísticos. v. 2. Belo Horizonte: POSLING-UFMG, 2001. p. 83-103.

PAIVA, F. A. A leitura de gênero textual multimodal: a hipertextualidade do infográfico. In: VI Congresso Internacional da ABRALIN, 2009, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa : Idéia, 2009. v. 1. p. 3666-3674.

PAIVA, V. L. M. O. E-mail: um novo gênero textual. In: MARCUSCHI, L. A. e XAVIER, A. C. (Org.). **Hipertexto e gêneros digitais**: novas formas de construção de sentido. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 68-90.

PALTRIDGE, B. Análise de gêneros e a identificação de fronteiras textuais. In: BEZERRA, B.; BIASI-RODRIGUES, B.; CAVALCANTE, M. M. (Org.). **Gêneros e sequências textuais**. EDUPE: Recife, 2009, p. 61-78.

POSSENTI, S. Notas um pouco céticas sobre hipertexto e construção de sentido. **Educar em Revista**. Curitiba, n. 20, p. 59-75, 2002.

PRIMO, A. O aspecto relacional das interações na Web 2.0. **E-Compós** (Brasília), v. 9, p. 1-21, 2007.

PRIMO, A.; RECUERO, R. da C. Co-links: proposta de uma nova tecnologia para a escrita coletiva de links multidirecionais. **Fronteiras estudos midiáticos**, v. VI, n. 1, p. 91-113, 2004.

PRIMO, A.; RECUERO, R. da C. A terceira geração da hipertextualidade: cooperação e conflito na escrita coletiva de hipertextos com links multidirecionais. **Líbero (FACASPER)**, v. IX, p. 83-93, 2006.

RAJAGOPALAN, K. Sobre a instabilidade dos gêneros. **Anais do 2º Congresso Internacional da Abralin**. Fortaleza: Edições UFC, 2001. p. 187-189.

RECUERO, R. da C. Teorias das redes e redes sociais na internet: considerações sobre o Orkut, os Weblogs e os Fotologs. **Anais do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da XXVII INTERCOM**, Porto Alegre, 2004.

_____. **Redes sociais na internet**: considerações iniciais. *E Compós*, v. 2, 2005.

_____. **Comunidades em redes sociais na internet**: proposta de tipologia baseada em fotolog.com. 2006. 334 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

_____. **Sobre a diferença entre sites, comunidades e redes sociais**. 2007. Disponível em: [http://pontomidia.com.br/raquel/arquivos/sobre a diferenca entre sites comunidades e redes sociais.html](http://pontomidia.com.br/raquel/arquivos/sobre_a_diferenca_entre_sites_comunidades_e_redes_sociais.html). Acesso em: 10 jun. 2009.

_____. Adicionar um comentário: mecanismos de conversação em Weblogs e Fotologs brasileiros. **RBLA**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 151-175, 2009.

RIBEIRO, A. E. Os hipertextos que Cristo leu. In: ARAÚJO, J. C. e BIASI-RODRIGUES, B. (Org.). **Interação na internet**: novas formas de usar a linguagem. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 124-130.

_____. **Navegar lendo, ler navegando**: aspectos do letramento digital e da leitura de jornais. 2008. 243 f. Tese (Doutorado em Lingüística) – Programa de Pós-Graduação em Lingüística da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

RODRIGUES, R. H. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (Org.). **Gêneros**: teorias, métodos, debates. São Paulo: Parábola, 2005, p. 152-183.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008 [2003].

SANTANA e SANTANA, C. L. **Aprendizagem em rede**: novos olhares sobre o Orkut. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade) – Programa de Pós-graduação em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2008.

SANTINI, M. Interpreting genre evolution on the Web. In: **Proceedings of the Workshop on NEW TEXT**. Wikis and blogs and other dynamic text sources, 2006.

_____. Characterizing genres of Web Pages: genre hybridism and individualization. **Proceedings of the 40th Hawaii International Conference on System Sciences**, 2007.

SHEPERD, M.; WATTERS, C. The Evolution of Cybergenres. **31st Hawaii International Conference on System Sciences**. Ed. Ralph H. Sprague, Jr. Maui: IEEE Computer Society Press, 1998, p. 97–109.

SILVA, J. Q. G. **Um estudo sobre o gênero carta pessoal**: das práticas comunicativas aos indícios de interatividade na escrita dos textos. 2002. 208 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Linguísticos – da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

SOARES, C.P.G ; ARAÚJO, J.C. Papel dos emoticons em fóruns educacionais: um relato de experiência.. In: VI Congresso Internacional da Abralín, 2009, Fortaleza. **Anais...** João Pessoa: Idéia, 2009. v. 1. p. 573-582.

SOUZA, A. G. Software, o lugar da inscrição da escrita em ambiente digital. In: VI Congresso Internacional da ABRALIN. **Anais...** UFPB/ João Pessoa PB, 2009, p. 93-103.

STOKER, B. **Drácula**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SWALES, J. M. **Genre Analysis**: English in academic and research settings. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____. Re-thinking genre: another look at a discourse community effects. In: **Re-thinking Genre Colloquium**, Carleton University, Ottawa, 1992.

_____. **Research Genres**: exploration and applications. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SWALES, J. Sobre modelos de análise do discurso. In: BIASI-RODRIGUES, B.; ARAÚJO, J.; SOUSA, S. C (Org.). **Gêneros textuais e comunidades discursivas**: um diálogo com John Swales. Autêntica: Belo Horizonte, 2009, p. 33-46.

TÁVORA, A. D. F. A intertextualidade intersuportes: estratégia de quebra de expectativas na leitura e na escrita de gêneros. In: ARAÚJO, J. C. & DIEB, M. (Org.). **Linguagem e educação**: fios que se entrecruzam na escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 21-32.

_____. **Construção de um conceito de suporte**: a matéria, a forma e a função interativa na atualização de gêneros textuais. 2008. 184 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

_____. **O discurso eleitoral sob o enquadre formatador do dispositivo do mídiu televisivo**. No prelo.

TODOROV, T. A origem dos gêneros do discurso. In: _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VAN DIJK, T. A. **La ciencia del texto: um enfoque interdisciplinario**. Barcelona/Buenos Aires: Edicionaes Paidós, 1978.

_____. **Cognitive context models and discourse**. 1995. Disponível em: <<http://www.discourses.org/OldArticles/Cognitive%20context%20models%20and%20discourse.pdf>> . Acesso em: 15 set. 2009.

VIANA, E. O. ; VASCONCELOS, L. L. de. ; ARAÚJO, J. C. Hipermodalidade na interação virtual: do emoticon ao buddypoke. In: VI Congresso Internacional da ABRALIN, 2009, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa : Idéia, 2009. v. 1. p. 1264-1270.

XAVIER, A. C. **O Hipertexto na sociedade da informação: a constituição do modo de enunciação digital**. Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, 2002.

_____. Leitura, texto e hipertexto. In: MARCUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. (Org.). **Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção de sentidos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 170-180.

_____. A dança das linguagens na Web: critérios para a definição de hipertexto. In: SILVA, T. C.; MELLO, H. **Conferências do V Congresso Internacional da Associação Brasileira de Linguística**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007. p. 199-210.

XAVIER, A. C. e SANTOS, C. F. E-forum na Internet: um gênero digital. In: Araújo, J.C. e BIASI-RODRIGUES, B. (Org.). **Interação na Internet: novas formas de usar a linguagem**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 30-38.

ZAVAM, A. **Por uma abordagem diacrônica dos gêneros do discurso à luz da concepção de tradição discursiva: um estudo com editoriais de jornal**. 2009. 420 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística da UFC, Fortaleza, 2009.