

# A TEORIA DOS GÊNEROS DISCURSIVOS DO CÍRCULO DE BAKHTIN E OS MULTILETRAMENTOS

Roxane ROJO

## Os multiletramentos e os textos contemporâneos

A contemporaneidade e, sobretudo, os textos/enunciados<sup>1</sup> contemporâneos colocam novos desafios aos letramentos e às teorias.

O conceito de *multiletramentos*<sup>2</sup>, articulado pelo Grupo de Nova Londres, busca justamente apontar, já de saída, por meio do prefixo “multi”, para dois tipos de “múltiplos” que as práticas de letramento contemporâneas envolvem: por um lado, a *multiplicidade de linguagens*, semioses e mídias envolvidas na criação de significação para os textos multimodais contemporâneos e, por outro, a *pluralidade e diversidade cultural* trazida pelos autores/leitores contemporâneos a essa criação de significação. Além disso, o Grupo tinha em mira, já em seus momentos iniciais (1996), uma questão aplicada da maior relevância e que nos é cara:

O que é uma educação apropriada para mulheres, para indígenas, para imigrantes que não falam a língua nacional, para falantes dos dialetos não-padrão? O que é apropriado para todos no contexto de fatores de diversidade local e conectividade global cada vez mais críticos? (NEW LONDON GROUP, 2006[1996], p. 10).

O que seja, na contemporaneidade, uma educação linguística adequada a um alunado multicultural se configura, segundo a proposta, como aquela que possa trazer aos alunos “projetos (*designs*) de futuro” (*passim*, tradução nossa) que considerem três dimensões: a da *diversidade produtiva* (no âmbito do trabalho), a do *pluralismo cívico* (no âmbito da cidadania) e a das *identidades multifacetadas* (no âmbito da vida pessoal) (KALANTZIS; COPE, 2006a). Um âmbito relativamente abandonado nessa elaboração teórica é justamente o campo da (re)produção cultural.

---

<sup>1</sup> Creemos que Bakhtin (2003[1959-61/1976]) autoriza a fazer equivaler texto e enunciado, ao dizer, por exemplo, que há “dois elementos que determinam o texto como enunciado: a sua ideia (intenção) e a realização dessa intenção” (p. 308). Mais que isso, o autor se aproxima bastante do conceito mais amplo de texto – estendido a várias linguagens – que estamos adotando aqui: “se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte).” (p. 307).

<sup>2</sup> Assim como a “pedagogia dos multiletramentos” que o grupo propõe para uma educação linguística contemporânea.

No âmbito do trabalho, os autores chamam a atenção para o fato de que a modernidade tardia não mais o organiza de maneira fordista, a partir da divisão do trabalho em linha de produção e da produção e consumo de massa, mas que, no pós-fordismo, espera-se um trabalhador multicapacitado e autônomo, flexível para adaptação à mudança constante. A logística de negociar diferenças e mudanças leva a organização do trabalho a uma nova fase, a da *diversidade produtiva*, inclusive em termos de especialização em nichos, de terceirização da produção e da customização do consumo. Para os autores, educar para esta realidade requer uma epistemologia e uma pedagogia do pluralismo: “uma maneira particular de aprender e conhecer o mundo em que a diversidade local e a proximidade global tenham importância crítica” (p. 130, tradução nossa).

No âmbito da educação para a ética e a política, o *pluralismo cívico* seria, para os autores, a escola buscar desenvolver nos alunos a habilidade de expressar e representar identidades multifacetadas apropriadas a diferentes modos de vida, espaços cívicos e contextos de trabalho em que cidadãos se encontram; a ampliação dos *repertórios culturais* apropriados ao conjunto de contextos onde a diferença tem de ser negociada; [...] a capacidade de se engajarem numa política colaborativa que combina diferenças em relações de complementaridade. (p. 139, tradução nossa).

Ainda para os autores, o fato de que as pessoas atualmente vivem concomitantemente em muitas *culturas híbridas*, hoje altamente personalizadas, provoca uma consciência altamente descentrada e fragmentada (*identidades multifacetadas*). A escola pode buscar um pluralismo integrativo, antídoto necessário à fragmentação. “A diversidade precisa tornar-se a base paradoxal da coesão.” (p. 145, tradução nossa). Deve buscar novas formas de consciência: “constantemente ler o mundo criticamente para compreender os interesses culturais divergentes que informam significações e ações, suas relações e suas consequências.” (p. 147, tradução nossa).

Kalantzis e Cope (2006a) fazem uma análise em detalhe desses três âmbitos da vida contemporânea nas sociedades globalizadas e indicam suas relações com e decorrências para o que são hoje e o que possam vir a ser no futuro as práticas de letramentos escolares. Por exemplo, ao analisarem o âmbito da cidadania – “o espaço onde a sociedade civil se relaciona com o estado, em que as pessoas participam do governo” (p. 131, tradução nossa) –, os autores traçam as relações que as práticas escolares de letramento sedimentadas mantiveram e mantêm com o Estado Nação da modernidade. Qualificando o nacionalismo como uma narrativa (*story*) que “cria, em três dimensões [temporal, espacial e estrutural], um sentido

profundamente personalizado de pertencimento ao Estado Nação” (p. 132, tradução nossa), os autores nos lembram que a escolarização teve um papel fundamental no estabelecimento dessa “ordem do discurso”. Pela primeira vez na história, o estado toma a seu cargo, retirando das comunidades e das famílias, boa parte da socialização das crianças. “Famílias e comunidades eram diversas; suas experiências de mundo-da-vida<sup>3</sup> variavam. Escolas eram para socializar suas crianças na direção de uma ‘identidade’ nacional” (p. 134, tradução nossa): por meio da alfabetização e do ensino da escrita (práticas de letramento escolar) na língua padrão, na língua nacional oficial; por meio do ensino da história das origens nacionais e da geografia das fronteiras.

Encontram-se aí, portanto, as raízes das práticas escolares de letramento sedimentadas que encontramos em nossas escolas e nos materiais didáticos: neles, as propostas ligadas aos letramentos não minimizaram seu caráter normalizador, regulador e objetivante de *forma social escritural*<sup>4</sup> (LAHIRE, 1993) por excelência. Na abordagem de leitura e da produção de textos escritos, são priorizados o trabalho temático e estrutural ou formal sobre estes, ficando as abordagens discursivas ou a réplica ativa em segundo plano. A prioridade para a norma e a forma também é vista nos trabalhos de reflexão sobre a língua, pautados na gramática normativa e baseados nas formas cultas da língua padrão, nunca explorando diferentes variedades sociais ou geográficas da língua efetivamente em uso.

Todas essas constatações fazem ver que as propostas escolares para os letramentos ignoram e ocultam as formas sociais orais em favor, decididamente, das formas escriturais. Essa abordagem é apresentada a uma população escolar enraizada em formas sociais orais de interação, ainda que tramadas às formas letradas – sobretudo, em centros urbanos –, como, por exemplo, a larga preferência pelo jornalismo televisivo, ao invés do impresso; pela novela folhetinesca de TV, ao invés da leitura do romance; pela música, ao invés da poesia; pela instrução oral (nos serviços telefônicos de atendimento ao consumidor), ao invés da leitura de manuais de instrução.

---

<sup>3</sup>O conceito utilizado pelos autores tem base husserliana. Para eles, o “mundo-da-vida é o mundo da experiência vivida no cotidiano; um mundo onde a transformação ocorre de maneira menos criativa e autoconsciente: ricamente organizado, é claro, e carregado de tradição cultural e linguística, mas servindo a fins imediatos e práticos” (COPE; KALANTZIS, 2006, p. 206). Trata-se do que Bakhtin e seu círculo denominaram “ideologia do cotidiano”.

<sup>4</sup>Para Lahire (1993), a forma escolar das relações sociais foi decorrente da generalização das *formas sociais escriturais*, numa multiplicidade de campos práticos. Como uma forma social escritural tramada pelas práticas de escrita e supondo a constituição de saberes escriturais de diferentes níveis, a escola foi o lugar e a organização do tempo específicos, destinados a gerir as formas também específicas de apropriação dos saberes objetivados, isto é, descontextualizados e autonomizados das práticas sociais orais.

Kalantzis e Cope (2006a, pp. 134-135) nos lembram que, se você é um aluno que tem de se confrontar com essas práticas arraigadas e sedimentadas, se a história (*story*) não faz sentido para você ou a língua são desliza facilmente de sua boca ou caneta, você falhou e está então perversamente incluído no padrão de homogeneidade nacional, por meio de um tipo de exílio cultural interno, uma forma de inclusão definida pela exclusão e marginalização (KALANTZIS; COPE, 1999; PHILLIPSON, 1992).

Os autores também assinalam que, na modernidade tardia, o nacionalismo agoniza premido por duas forças relacionadas: a globalização e a política da diversidade em nível local. Vivemos tempos em que o paradoxo da globalização é que “a sua universalização produz diversificação por vezes ao ponto assustador da fragmentação” (p. 135, tradução nossa). E a diversidade cultural global<sup>5</sup>, como fenômeno local, provoca a justaposição e o choque de “mundos-da-vida” divergentes. Para os autores, a única saída para este paradoxo é criar uma cultura de civilidade entre as pessoas que vivem em grande proximidade global ou local (como nas escolas) mas que não são do mesmo grupo de parentesco ou comunidade. É o que chamam de “pluralismo cívico”: provocar a coesão-pela-diversidade, comprometer-se com o papel cívico e ético das pessoas, o que, certamente, envolve letramentos críticos.

Para os autores, isso significa que as escolas precisam ensinar aos alunos novas formas de competências nesses tempos, em especial “a habilidade de se engajarem em diálogos difíceis que são parte inevitável da negociação da diversidade” (p. 139, tradução nossa). No campo específico dos multiletramentos, isso implica negociar uma crescente variedade de linguagens e discursos: interagir com outras línguas e linguagens, interpretando ou traduzindo; usando interlínguas específicas de certos contextos; usando inglês como língua franca; criando sentido da multidão de dialetos, acentos, discursos, estilos e registros presentes na vida cotidiana, no mais pleno plurilinguismo bakhtiniano. Ao invés da gramática como norma para a língua padrão, uma gramática contrastiva que, como Ártemis, permite atravessar fronteiras.

Uma via de interação entre o plurilinguismo privilegiado nas interações extraescolares e as formas escriturais presentes na escola parece ser necessária para a dotação de sentido, a ressignificação pelo alunado das cristalizações letradas. Algo como chegar aos mecanismos poéticos da lírica e épica, pelo caminho do *rap*, do samba ou do *funk*; à leitura do artigo de opinião e à compreensão crítica do debate político na TV, pela discussão das formas jornalísticas de persuasão de um *Brasil Urgente*; ou, na esteira de Oswald de Andrade

---

<sup>5</sup> Em nossa perspectiva, as culturas são híbridas, dinâmicas, abertas a perpétua transformação em movimento. Não são, portanto, definidas e categorizáveis por marcas essencializadas.

(1972[1924]), chegar à “química”, pelo “chá de erva-doce”. É o que Kalantzis e Cope (2006b) chamam de “práticas situadas” ou “aprendizagem situada”<sup>6</sup>. Para tal, é preciso levar em conta a questão das culturas do alunado.

Nesse campo, a teorização do Grupo de Nova Londres é frágil. Menciona-se a tríade cultura erudita (incluída a escolar)/cultura popular/cultura de massa, sem uma maior atenção ao hibridismo cultural característico da alta modernidade. Neste sentido, com base em Canclini (2008[1989]), preferimos tratar as produções culturais letradas em efetiva circulação social como um conjunto de textos híbridos de diferentes letramentos (vernaculares e dominantes), de diferentes campos já eles, desde sempre, híbridos (ditos “popular/de massa/erudito”), que se caracterizam por um processo de escolha pessoal e política e de hibridização de produções de diferentes “coleções”<sup>7</sup>. Para o autor, a produção cultural atual se caracteriza por um processo de *desterritorialização*, de *descoleção* e de *hibridação* que permite que cada pessoa possa fazer “sua própria coleção”, sobretudo a partir das novas tecnologias. Para ele, “essa apropriação múltipla de patrimônios culturais abre possibilidades originais de experimentação e comunicação, com usos democratizadores” (CANCLINI, 2008[1989], p. 308). Nesta perspectiva, trata-se de *descolecionar* os “monumentos” patrimoniais escolares, pela introdução de novos e outros *gêneros de discurso* – ditos por Canclini “impuros” –, de outras e novas mídias, tecnologias, línguas, variedades, linguagens.

Como se vê, a reflexão aqui desenvolvida pode se beneficiar grandemente das teorias bakhtinianas, como um enfoque global de junção, hibridação e reinterpretação transdisciplinar da contribuição de diferentes campos (pedagogia, semiótica, linguística aplicada, antropologia, sociologia). Assim, utilizaremos aqui algumas ferramentas conceituais elaboradas pelo Círculo de Bakhtin para a análise dos enunciados situados, em especial os conceitos de *gênero discursivo* e suas dimensões (*tema, conteúdo temático, forma composicional, estilo*) e alguns outros conceitos relacionados, importantes para detectar tanto a flexibilidade dos enunciados nos gêneros como a reflexão e refração ideológica que deles resulta: *apreciação valorativa, plurilinguismo, polifonia, vozes, cronotopo, discurso citado e*

---

<sup>6</sup> Metodologicamente, os autores apontam para uma pedagogia do pluralismo ou dos multiletramentos que se assenta sobre quatro encaminhamentos didáticos: prática situada, instrução aberta, enquadramento crítico e prática transformada. A pedagogia dos multiletramentos deve partir das práticas situadas dos alunos, que fazem parte dos seus interesses, repertórios e modos de vida, para, por meio de instrução aberta, criar consciência e possibilidades analíticas – uma metalinguagem – capazes de ampliar repertório e relacionar essas a outras práticas de outros contextos culturais. Isso não se faz sem um enquadre crítico necessário para se provocar práticas transformadas.

<sup>7</sup> Infelizmente, neste texto, não teremos espaço para tratar também destes aspectos da questão.

*réplica ativa*. Cabe sublinhar que esse exercício de reflexão não será feito de dentro da teoria bakhtiniana, como um exercício de aplicação a um novo objeto impensado pela teoria do Círculo, mas de maneira transdisciplinar, buscando dotar de uma unidade complexa os vários construtos teóricos de diferentes disciplinas que se voltaram para o estudo dos textos, discursos e culturas nos multiletramentos.

### **Desafios do texto contemporâneo: textos/enunciados multissemióticos**

O Círculo bakhtiniano (em especial, o próprio Bakhtin, Volochínov e Medvédev), com sua rica e fecunda produção, privilegiou, em sua reflexão e teorização, como era próprio de seu tempo, o texto escrito, impresso, literário e, quase sempre, canônico (a exceção aqui fica por conta do tratamento dado por Bakhtin, 2008[1965] à obra de Rabelais). O texto contemporâneo, multissemiótico ou multimodal, envolvendo diversas linguagens, mídias e tecnologias, coloca pois alguns desafios para a teoria de gêneros de discurso do Círculo – desafios mas não impedimentos.

Consideremos por um momento as novas formas de produção, configuração e circulação dos textos, que implicam multiletramentos. As mudanças relativas aos meios de comunicação e à circulação da informação, o surgimento e ampliação contínuos de acesso às tecnologias digitais da comunicação e da informação provocaram a *intensificação* vertiginosa e a diversificação *da circulação da informação* nos meios de comunicação analógicos e digitais, que, por isso mesmo, distanciam-se hoje dos meios impressos, muito mais morosos e seletivos, implicando, segundo alguns autores (CHARTIER, 1998; BEAUDOUIN, 2002), mudanças significativas nas maneiras de ler, de produzir e de fazer circular textos nas sociedades. Provocaram, portanto, novas situações de produção de leitura-autoria. Para Chartier (1998),

o novo suporte do texto [a tela do computador] permite usos, manuseios e intervenções do leitor infinitamente mais numerosos e mais livres do que qualquer uma das formas antigas do livro. [...] O leitor não é mais constrangido a intervir na margem, no sentido literal ou no sentido figurado. Ele pode intervir no coração, no centro. Que resta então da definição do sagrado, que supunha uma autoridade impondo uma atitude de reverência, de obediência ou de meditação, quando o suporte material confunde a distinção entre o autor e o leitor, entre a autoridade e a apropriação? (pp. 88-91).

Poderíamos aqui, não mais falar de leitor-autor, mas de *lautor*. Evidentemente, isso cria novas situações de produção de leitura-autoria, que, segundo Beaudouin (2002), caracterizam-se pelo fato de que

o texto eletrônico altera as relações entre leitura e escrita, autor e leitor; altera os protocolos de leitura. Uma de suas particularidades é a de que leitura e escrita se elaboram ao mesmo tempo, numa mesma situação e num mesmo suporte, o que é nitidamente diverso da separação

existente entre a produção do livro (autor, copista, editor, gráfico) e seu consumo pelo leitor nas eras do impresso ou do manuscrito. Isso porque, a Internet, por sua estrutura hipertextual articula espaços de informação a ferramentas de comunicação, propondo um conjunto de dispositivos interativos que dão lugar a novos escritos. (p. 207, tradução nossa)

Esses “novos escritos” obviamente dão lugar a novos gêneros discursivos, quase diariamente: *chats*, páginas, *blogs*, *twits*, *posts*, *ezines*, *epulps*, *fanclips* etc. E isso se dá porque hoje dispomos de novas tecnologias e ferramentas de “leitura-escrita”, que, convocando novos letramentos, configuram os enunciados/textos em sua *multissemiótica* ou em sua multiplicidade de modos de significar. São modos de significar e configurações, como disse Beaudouin, que se valem das possibilidades hipertextuais, *multimidiáticas* e *hipermidiáticas* do texto eletrônico e que trazem novas feições para o ato de leitura: já não basta mais a leitura do texto verbal escrito – é preciso colocá-lo em relação com um conjunto de signos de outras modalidades de linguagem (imagem estática, imagem em movimento, som, fala) que o cercam, ou intercalam ou impregnam. Inclusive, esses *textos multissemióticos* extrapolaram os limites dos ambientes digitais e invadiram hoje também os impressos (jornais<sup>8</sup>, revistas, livros didáticos).

Isso se dá devido à linguagem digital que, indiferente ou alheia às múltiplas semioses, reconfigura todas as modalidades de linguagem e mídias, topológicas ou tipológicas (LEMKE, 1998a) indiferentemente, em um código numérico binário. As mídias digitais facilitam a modificação e recombinação de conteúdos oriundos de quaisquer mídias, porque os processos de digitalização reduzem qualquer conteúdo informativo, originado de qualquer mídia, codificado em qualquer linguagem, a um código numérico/binário comum, o qual pode ser manipulado de forma automatizada<sup>9</sup>.

Ainda segundo Chartier (1998), “esta revolução, fundada sobre uma ruptura da continuidade e sobre a necessidade de aprendizagens radicalmente novas, e portanto de um distanciamento com relação aos hábitos, tem muito poucos precedentes tão violentos na longa história da cultura escrita.” (p. 93). Uma dessas novas aprendizagens de novos hábitos é saber lidar com o funcionamento hipertextual do texto contemporâneo. Para Lemke (1998a), o *hipertexto* permite que saltemos de um texto a outro e de um ponto de saída a múltiplos portos de ancoragem, por meio da inserção de *linkagens* permitidas em ambiente digital. Já quanto à *hipermídia*, ele declara que

---

<sup>8</sup> Veja-se, por exemplo, o novo projeto gráfico-editorial do jornal *A Folha de São Paulo*.

<sup>9</sup> Buzato, comunicação pessoal.

a próxima geração de ambientes de aprendizagem interativos incluirá imagens visuais, som, vídeo e animação, todos práticos quando velocidade e capacidade de armazenamento, que permitirão acomodar essas formas de significação topológicas densamente informativas<sup>10</sup>. [...] Essas mídias mais topológicas não podem ser indexadas e interreferenciadas por seu conteúdo interno (o que a figura mostra, diz) mas precisam ser tratadas como 'objetos' integrais. Mesmo assim, como objetos, elas podem se tornar nódulos para *hiperlinks*, e assim nasce a hipermídia. (s/p, tradução nossa)

Para o autor, as capacidades de criação (autoria) multimídia e de análise crítica multimídia correspondem de perto às capacidades tradicionais de produção de texto e de leitura crítica, mas precisamos entender o quanto, no passado, foram extremamente restritivas nossas tradições de educação para o letramento, de maneira a ver o que os alunos precisarão no futuro além do que estamos lhes dando agora. Segundo ele, não ensinamos os alunos nem mesmo a integrar desenhos e diagramas em sua escrita, que dirá arquivos de imagens fotográficas, videoclipes, efeitos sonoros, áudio de voz, música, animação, ou representações mais especializadas (como fórmulas matemáticas, gráficos e tabelas etc.). “Para tais produções multimídia, não faz mais mesmo o menor sentido, se é que um dia fez, falar de integrar essas outras mídias 'na' escrita. (hipermídia)” (s/p).

Isso porque

o texto [escrito] pode ou não ser a espinha dorsal de uma obra multimídia. O que realmente precisamos ensinar, e entender antes de poder ensinar, é como diferentes letramentos, diversas tradições culturais, combinam essas diferentes modalidades semióticas para produzir significados que são mais do que a somatória do que cada uma delas pode significar em separado. Chamei isso de ‘multiplicar significação’ (LEMKE 1994a; no prelo), pois as opções de significados para cada mídia se multiplicam cruzadamente numa explosão combinatória; na significação multimídia as possibilidades de significado não são meramente aditivas. (s/p)

E, ainda para Lemke (1998a), o conceito de “gênero” parece ser um organizador de um possível enfoque, pois

um letramento é sempre letramento em algum *gênero*, que precisa ser definido em termos dos sistemas de signos que o compõem, das tecnologias materiais envolvidas, do contexto social de produção, circulação e uso desse gênero em particular. Podemos ser letrados no gênero relatório de pesquisa científica ou no gênero apresentação empresarial; em cada caso, são muito diferentes as capacidades letradas específicas e as comunidades comunicativas relevantes<sup>11</sup>. (s/p, tradução nossa)

Com um impacto tão considerável nos multiletramentos, a questão da dita “multimodalidade”, no entanto, não tem sido, em nossa opinião, condignamente descrita nos trabalhos que se debruçam sobre a multissemiose dos textos/enunciados contemporâneos. O Grupo de Nova Londres (em especial, COPE; KALANTZIS, 2006), como muitas outras pesquisas, toma como base, principalmente, o trabalho de “semiótica social” de Kress (2003; 2006; 2010) e de

---

<sup>10</sup> Note-se que, em 2010, o que Lemke vaticinava já se tornou realidade há tempos.

<sup>11</sup> Note-se a aproximação, neste trecho, da terminologia do autor à do Círculo.



Kress e Van Leeuwen (1996; 2001). Esses estão, por sua vez, fortemente baseados na linguística sistêmico funcional de Halliday, realizando, portanto, uma projeção de uma gramática elaborada para a língua (falada ou escrita) para outras semioses e mídias (ou modalidades de linguagem), como a pintura, a fotografia, o cinema, o vídeo, a música, a dança etc. Trata-se de uma extensão do conceito de modalidade de língua (oral e escrita) a outras semioses, organizadas e materializadas em outras configurações e outras lógicas, estendendo, por exemplo, o conceito de gramática a uma “gramática visual”. O próprio Kress (2006) afirma que “há regularidades de estrutura e regularidades de um tipo ‘gramatical’ nas diferentes modalidades...” (p. 202, tradução nossa).

Em outras semióticas (como em SANTAELLA, 2001; WISNIK, 1989), o termo “modalidade” ou “modo” é utilizado para referir diferentes qualidades de percepção sensorial provocadas por diversos modos de produção dos sentidos, em que se envolvem “tecnologias” diferenciadas. Por exemplo, Santaella (2001) distingue, com base nesses critérios, as modalidades pré-fotográfica (pintura, gravura), fotográfica (fotografia, cinema) e pós-fotográfica da imagem (imagem digital, vídeo) e Wisnik (1989), as músicas modais, tonais e seriais. Diríamos que, por mais críticas que se possa ter a uma ou a outra abordagem, elas se aproximam mais da produção, recepção e circulação das linguagens que a extensão de uma gramática elaborada para a língua a outros modos de significação. De saída, este último enfoque traz o problema de chamar excessivamente a atenção às formas e as relações entre as formas das diferentes modalidades<sup>12</sup>, em detrimento dos temas, e às regularidades em detrimento da variedade e dos híbridos.

Na esteira dessas abordagens de projeção linguística, o projeto dos multiletramentos, nos textos do Grupo de Nova Londres (2006[1996], p. 26) e de Cope e Kalantzis (2006, pp. 212-219), vai propor uma grade analítica para cinco modalidades (linguística, visual, espacial, gestual e sonora), que se baseia justamente nas propostas de Kress e Van Leeuwen (1996) e que vai, imediatamente, pulverizar os enunciados multissemióticos em seus elementos formais (sua “materialidade”, diz Kress, 2006):

---

<sup>12</sup>Em geral, baseadas nas funções *ideacional*, *interpessoal* e *textual* de Halliday: as funções de *representação*, *orientação* e *organização*, em Lemke (1998b) e os três sistemas principais para análise da *interação de significados* em imagens em Kress e Van Leeuwen (1996), por exemplo – sistema de *contato*, sistema de *distância social* e dois conjuntos de sistemas relativos a *atitude*: dimensão horizontal e dimensão vertical.

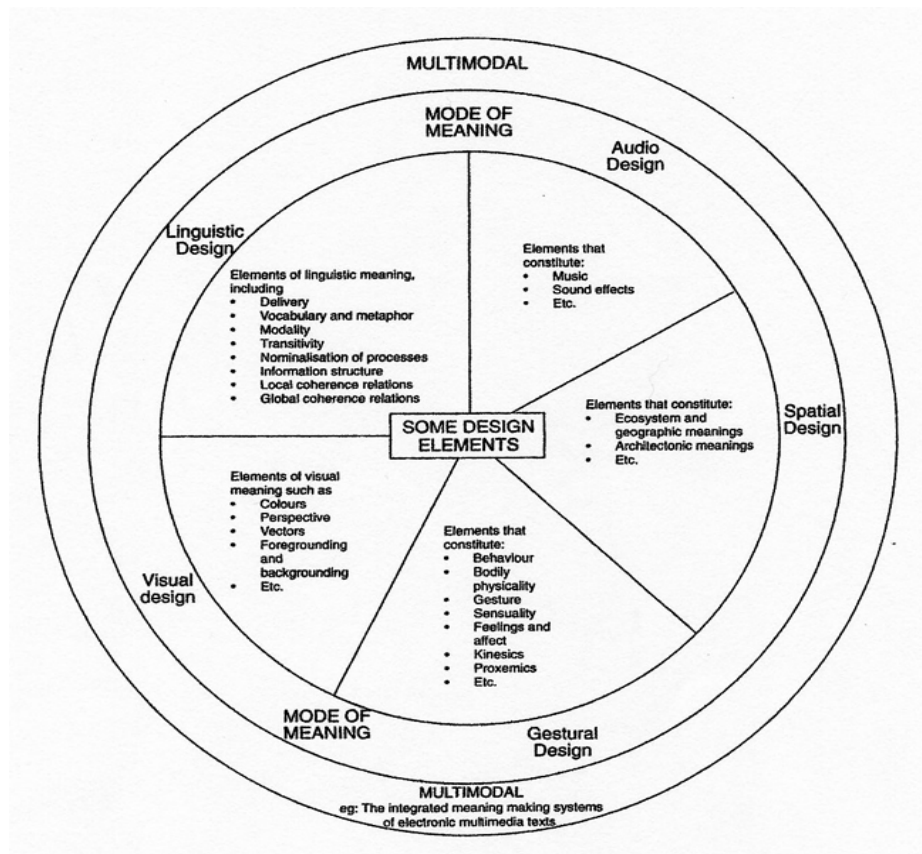


Figura 1: Ilustrativa dos sistemas multimodais e seus elementos a serem considerados (GRUPO DE NOVA LONDRES, 2006[1996], p. 26)

Já no texto de Cope e Kalantzis (2006), os elementos das linguagens ou semioses aparecem relacionados a níveis e categorias e de análise, retiradas da mesma teoria, tais como:

*Representacional:* As significações referem-se a quê? (referenciação) – relações anafóricas e dêiticas no linguístico e sons naturalísticos e representações icônicas no sonoro e no visual, por exemplo;

*Social:* Como as significações conectam as pessoas que envolvem? (interação) – processos, atributos/circunstâncias e lugar do enunciador no linguístico; tempo, tonalidade e acompanhamento na música, por exemplo;

*Organizacional:* Como as significações se conectam? (organização formal) – mídia, entonação e gênero no linguístico e ritmo, prosódia, altura e gênero<sup>13</sup> no sonoro (música), por exemplo;

*Contextual:* Como os significados se encaixam no mundo mais amplo da significação? (ancoragem e remissão) – referenciação (novamente) e intertextualidade no linguístico e motivos e refrões na música, por exemplo;

*Ideológico:* A quais interesses a significação está destinada a servir? (relações de poder) – autoria, contexto e responsabilidade no linguístico e intensidade no sonoro, por exemplo. (pp. 212-219).

Não é preciso detalhar mais o modelo de análise para que percebamos o grau de fragmentação, formalização e descontextualização a que pode levar. Parte-se do pressuposto

<sup>13</sup> Como se vê, o lugar do gênero na teoria – sejam os gêneros linguísticos, sejam os musicais – está exclusivamente ligado à organização formal dos textos e não aos efeitos de sentido que possam provocar.

de que certos fenômenos de cada semiose (ritmo e intensidade na música, por exemplo) poderão estar ligados apenas a certos efeitos de sentido e não a outros. Seria mesmo preciso colocar efeitos sonoros naturalísticos – como a vaca mugindo na gravação de Gismonti de *O Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos – para referenciar em música? Aliás, o que quereria dizer “referenciar” em música?

Além disso, separa-se em níveis diversos de análise o “social”, o “contextual” e o “ideológico”, o que causa estranhamento a qualquer analista do discurso ou teórico da enunciação.

O terceiro problema é a busca de isomorfismo ou de funcionamento semelhante em processos de semioses diversas<sup>14</sup>. No mínimo, já Lemke (1998b) “desconfiava” de que

criamos significação de duas maneiras fundamentalmente complementares: (1) classificando coisas em categorias mutuamente exclusivas e (2) distinguindo variações de grau (ao invés de tipo) em vários contínuos de diferença. A linguagem opera principalmente da primeira maneira, que chamo de *tipológica*. A percepção visual e gestual/espacial (desenhar, dançar) [e, acrescentamos, sonora] opera principalmente da segunda maneira: a *topológica*. Como já disse, a real criação de significação geralmente envolve combinações de diferentes modalidades semióticas e, logo, também combinações desses dois modos gerais. [...] (s/p)

Ou seja, não podemos analisar semioses topológicas a partir de categorias criadas para analisar semioses tipológicas.

Além disso, o autor, neste mesmo texto, ainda alertava:

Nossas realidades vividas não podem ser completamente representadas de maneiras puramente tipológicas; pessoas demais ficam sem voz quando não há outras maneiras de criar significação. O potencial topológico dos letramentos multimídia pode ajudar a dar voz, dignidade e poder a pessoas reais híbridas. Pode minar um sistema ideológico que limita as identidades pessoais a um pequeno número de “gavetas” disponíveis e aprovadas socialmente e deixar que nos mostremos e vejamos uns aos outros em um universo multidimensional de possibilidades humanas reais muito mais amplo. [...] (s/p)

Esses argumentos, a nosso ver, descartam a maior parte se não a totalidade das propostas recentes de análise dos funcionamento e composição dos textos multissemióticos. Poderá a teoria de gêneros de discurso do Círculo bakhtiniano – apesar de ter sido pensada no contexto de textos escritos, impressos, literários e canônicos – enfrentar o desafio colocado nesta tarefa?

### **Textos/enunciados multissemióticos: desafios para a teoria dos gêneros de discurso**

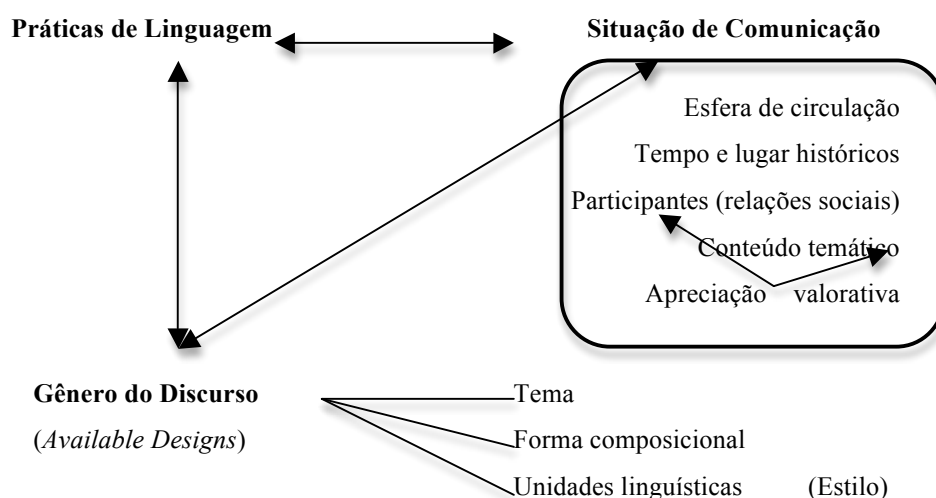
Mesmo que nos ativéssemos ao texto de 1952-53/1979 de Bakhtin, cremos que a resposta seria positiva. O caráter multissemiótico dos textos/enunciados contemporâneos não parece

---

<sup>14</sup>Na verdade, fizemos, com nossos alunos – a quem agradecemos as valiosas discussões e contribuições – muitas tentativas de análise a partir desta Grade, todas infrutíferas e mutiladoras dos enunciados.

desafiar fortemente os conceitos e categorias propostas pela teoria dos gêneros. Além disso, se ampliarmos nossas leituras bakhtinianas sobre os gêneros para textos que apresentam um foco mais centrado na flexibilidade, no plurilinguismo e na plurivocalidade dos enunciados em gêneros, como o texto de 1934-35/1975 (*O discurso no romance*), mais amplas e eficazes se tornam nossas ferramentas para a análise dos textos contemporâneos.

Usando o artifício de um diagrama que já utilizamos em outros textos publicados para sintetizar a teoria dos gêneros presente em Bakhtin (2003[1952-53/1979]), temos que:



Ou seja, as práticas de linguagem ou enunciações se dão sempre de maneira situada, isto é, em determinadas situações de enunciação ou de comunicação, que se definem pelo funcionamento de suas esferas ou campos de circulação dos discursos (científico, jornalístico, literário, artístico, de entretenimento, íntimo, familiar e assim por diante). Essas esferas ou campos e seu funcionamento estão elas mesmas situadas historicamente, variando de acordo com o tempo histórico e as culturas locais (ou globais). Assim, a maneira de se fazer jornalismo no Brasil de hoje não é a mesma que a da Inglaterra ou a do Brasil do início do século XX. O funcionamento das esferas de circulação dos discursos define os participantes possíveis da enunciação (locutor e seus interlocutores) assim como suas possibilidades de relações sociais (interpessoais e institucionais). Define também um leque de conteúdos temáticos possíveis no funcionamento de uma esfera (não se fala de qualquer coisa em qualquer lugar).

No entanto, a enunciação não é determinada mecanicamente pelo funcionamento social das esferas, pois o que vai substancialmente definir a significação e o tema de um enunciado/texto é sobretudo a *apreciação de valor* ou a avaliação axiológica (ética, política, estética, afetiva; BAKHTIN/ VOLOCHINOV, 1981[1929]) que os interlocutores fazem uns dos outros e de si

mesmos ou de seus lugares sociais e do conteúdo temático em pauta, que apreciado valorativamente, transforma-se em tema (irrepetível) do enunciado.

O funcionamento das esferas também define “maneiras específicas de dizer/enunciar”, de discursar, cristalizadas e típicas desse campo social – os gêneros de discurso (para o Grupo de Nova Londres, *available designs*). Esses modos de dizer cristalizados também são apenas *relativamente* estáveis, e não padrões imutáveis a serem seguidos modelarmente: eles variam de acordo com os tempos, as culturas e lugares enunciativos e as situações específicas de enunciação. Se assim não fosse, não poderíamos estar discorrendo, neste artigo, sobre os “textos contemporâneos”. No entanto, eles “formatam”, por assim dizer, os modos de enunciar.

Bakhtin (1988[1935-35/1975]) indica que há estratégias de flexibilização do gênero e do estilo, empregadas, por exemplo, no romance polifônico de Dostoiévski, que são o *hibridismo* e a *intercalação* de gêneros, vozes e linguagens sociais, provocando o *plurilinguismo* e a *plurivocalidade*.

Portanto, exercer uma prática de linguagem situada significa, entre outras coisas, selecionar e operar nos parâmetros (flexíveis) de gêneros discursivos. Mas o gênero em que se dá o enunciado não é, como querem alguns, apenas um formato. Ele define sim formas de composição do enunciado e seu estilo – no dizer de Bakhtin (2003[1952-53/1979], “a seleção operada nos recursos da língua - recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais” (p. 279) –, mas em função da composição de um tema, ou seja de certos efeitos de sentido visados pela vontade enunciativa do locutor e dependentes de sua apreciação de valor sobre significações ou parceiros interlocutores.

Trata-se aqui de uma síntese em larguíssimos traços e muito breve, mas que já nos dá base para repensarmos o funcionamento dos enunciados contemporâneos. Se considerarmos que o que neles está em questão, entre outros aspectos, é a emergência histórica recente de novas mídias e de novas tecnologias que permitem novos usos concomitantes de linguagens ou semioses diversas, teríamos de considerar de que maneira as modalidades de linguagem e as mídias podem ser tratadas na teoria acima brevemente exposta.

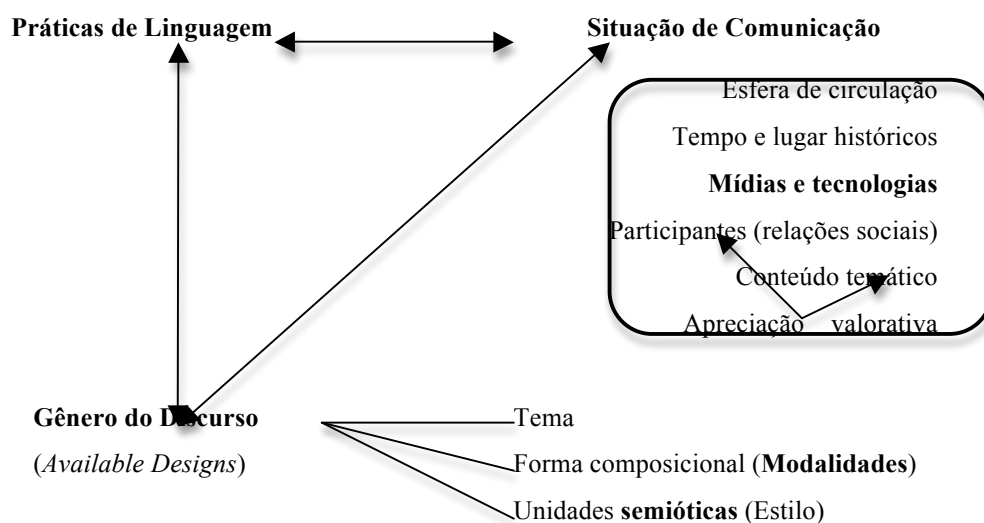
Em primeiro lugar, é preciso lembrar que tecnologias e mídias selecionam (mais ou menos) modalidades ou semioses pertinentes, em um enfoque um pouco diferente do de Kress (2006) que analisa as modalidades em termos de materialidade e mídia. Queremos dizer, por exemplo, que o impresso permite imagens estáticas e escrita, mas não sons ou imagens em

movimento; a transmissão radiofônica permite sons e fala, mas nenhum tipo de imagem, seja estática, em movimento ou gráfica. Outras mídias (televisiva e, sobretudo, digital) aceitam o conjunto das semioses possíveis.

Em segundo lugar, cabe notar que muitas esferas hoje se valem das diversas mídias e tecnologias em seu funcionamento: a jornalística, a publicitária, a religiosa, a artística etc. Outras são ainda mais aferradas à tradição da cultura da escrita e do impresso, como a jurídica e a científica.

Ora, posto desta maneira, as esferas que se valem de diferentes mídias (impressa, radiofônica, televisiva, digital) para a circulação de seus discursos e também selecionam diferentes recursos semióticos e diversas combinatórias possíveis entre eles para atingir suas finalidades e ecoar seus temas, provocando mudanças nos gêneros. É o caso de uma notícia em mídia digital, que combina livremente, à escolha do “lautor”, a escrita em hipertexto, com fotos e imagens, vídeos e, por vezes, áudio em *podcast*. Então, as mídias e as tecnologias são escolhas, e de caso bem pensado, das esferas de circulação de discursos. Mas têm, de imediato, efeito nas formas de composição e nos estilos dos enunciados, inclusive em termos de multimodalidade. Como ficaria então, agora, nosso diagrama?

Aparentemente, ele não sofre grandes mudanças, ou seja, não era mesmo afinal um grande desafio à teoria dos gêneros de discurso as mudanças nos textos e nas formas de circulação dos discursos na contemporaneidade. A teoria, desde que se muna de conhecimentos sobre as várias semioses, parece capaz de articulá-las de maneira consistente, visando à significação e em a fragmentação ou o formalismo de outras propostas.



Para terminar este artigo, buscaremos testar essa ampliação da teoria bakhtiniana na análise de um enunciado multimodal e híbrido: o videoclipe de “Dor de Verdade” de Marcelo D2.

### **Ainda desafiando a teoria: híbridos de culturas e de linguagens em um videoclipe<sup>15</sup>**



O videoclipe foi realizado para divulgação (televisiva e digital) de uma das canções de trabalho do CD de Marcelo D2 “Meu samba é assim”, de 2006. Financiado pela Sony BGM (RJ), gravadora multinacional do CD à qual o artista estava ligado na ocasião, podemos

dizer que se trata de um produto da esfera artístico musical, no campo da música pop, financiado e distribuído pela indústria cultural, no âmbito da cultura de massa.

“Meu samba é assim” é o segundo CD em que Marcelo D2 propõe a hibridação de seu “rap” com o samba e o pagode. Para esta canção, convidou os sambistas Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho, para um trabalho em colaboração. No enunciado em circulação nas mídias, os sambistas aparecem como “participantes” do videoclipe<sup>16</sup>, mas, na verdade, são autores do samba que cederam a Marcelo D2. Sobre ele, o “rapper” “compôs” o “rap”. O resultado foi divulgado por meio do videoclipe.

Na análise, só esta *situação de produção* do enunciado já gera muitas questões. Qual é a autoria, afinal? Marcelo D2? Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho? Os três? Se os três, porque tal autoria não aparece assim nos créditos? O que recortar para análise? As letras do samba ou do rap, como frequentemente se faz em linguística e linguística aplicada? O samba? O rap? O híbrido? Afinal, qual o gênero sob análise?

Ora, o gênero do enunciado é um videoclipe de divulgação – premiado, aliás<sup>17</sup> – de um híbrido de samba e rap, destinado a apreciadores de rap, samba e pagode, potenciais

<sup>15</sup> Trata-se aqui de um impresso, portanto não podemos efetivamente mostrar o objeto de análise. Pedimos ao leitor que acesse o videoclipe para melhor compreensão da discussão que se segue (<http://www.youtube.com/watch?v=nT5F11Ot1jI>, acesso em 22/07/2010).

<sup>16</sup> Ver imagem dos créditos do videoclipe.

<sup>17</sup> Vencedor na categoria videoclipe do Prêmio *Multishow* 2007. Não foi o primeiro clipe premiado de Johnny Araújo feito para Marcelo D2. A imprensa não perdoou: “Marcelo D2, prêmio de melhor clipe por “Dor de verdade”, um prêmio que, a rigor, não é dele, mas do diretor Johnny Araújo, ausente. E por uma música que não é dele, parceria de Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz.” (<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/07/04/296629168.asp>, acesso em 23/07/2010). Aliás, essa é a única crítica da imprensa que atribui a autoria aos sambistas; em todas as outras, eles passam por participantes ou figurantes do videoclipe.

compradores do CD de Marcelo. O autor premiado do videoclipe é seu diretor, Johnny Araújo, em colaboração com Jacques Cheviche.

E como se produz um videoclipe? Conrado Almada, também produtor/diretor de clipes comerciais, em entrevista a *Pixeloide*, declara que

o processo de criação de um clipe varia muito dependendo da banda e do diretor. No meu caso eu recebo a música a ser trabalhada, converso com a banda a respeito do que eles querem atingir com o clipe e a partir daí tiro meu tempo pra pensar. Esse tempo varia de uma a duas semanas, quando então eu desenvolvo uma idéia e a apresento para a banda. A partir do Ok da banda pra idéia inicia-se o processo de produção propriamente dito. ([http://www.pixeloide.com.br/2009/07/o-mineiro-conrado-almada-virou-noticia\\_31.html](http://www.pixeloide.com.br/2009/07/o-mineiro-conrado-almada-virou-noticia_31.html), acesso em 23/07/2010)

Ou seja, o autor (diretor) realiza um *briefing* com seus clientes (o artista e sua gravadora), ouve o produto a ser divulgado/vendido e, a partir desses dados, roteiriza um clipe, pensando tanto em seus *temas*, como nas *formas de composição* e no *estilo*. Ainda Conrado Almada, avaliando um clipe de diretor estrangeiro na mesma entrevista, esclarece-nos que

esse clipe tem o **casamento perfeito das imagens com a música**. Não há nenhuma grande sacada técnica nem um **roteiro** mirabolante, mas é de um bom gosto visual extremo. A técnica usada é o **stop motion fotográfico mesclado com filmagens normais** transformadas em *stop motion na edição*. O diretor apresenta a banda de forma bastante despretensiosa, caminhando por ruas, cafés e parques de NY, eventualmente cantando a música. Os pontos fortes são o **ritmo da edição**, a refinada **fotografia preto e branco** e a **composição desses fotogramas** na tela. (grifo nosso)

Portanto, parece que os grandes passos para os efeitos de sentido do *tema* em um videoclipe são o roteiro e a montagem. Aqui, Almada menciona questões de *estilo*, ligadas a técnicas de edição e montagem, como a escolha do preto e branco, da técnica de *stop motion*, dos tipos de tomada etc. A *forma de composição* parte dos clipes roteirizados, isto é, pequenas tomadas que vão ser mixadas na montagem e alinhadas com a música que se tematiza.

No caso de “Dor de verdade”, Araújo também escolhe o branco e preto e roteiriza tomadas com os sambistas vestidos a caráter: os autores do samba (Pagodinho sentado em uma mesa tomando cerveja e Arlindo tocando seu banjo); com as Velhas Guardas da Império Serrano e da Portela (sambando no sapatinho e tocando trombone de vara); com dançarinas de samba, de *funk* e de *rap* (que, sambando, preservam as gestualidades do *funk* e do *rap*) e, por fim, de Marcelo D2, sozinho (neste caso, sempre em *close up*, inclusive um, bem no miolo do videoclipe, com a assinatura de D2 exalando uma baforada de maconha) ou em companhia dos outros participantes, em planos gerais (caso em que Marcelo assume sempre uma postura de MC ou de diretor). Tudo se encerra com uma foto de Bezerra da Silva – pai do *gangsta* samba, que morrera no ano anterior – com a inscrição em letra cursiva “Saudade, Bezerra da Silva, 1925-2005”. O plano de fundo é uma tela neutra (branca para o samba e preta para o



*rap*), ocupada por vezes por falantes enormes e que reproduz palavras (“saudade”) ou trechos das letras, também em letra cursiva. Notamos, portanto, que o estereótipo e a fixidez (gestual, das vestimentas e posturas) caracteriza o samba em seus diversos estilos e a flexibilidade e o hibridação fica a cargo do *rap* e das dançarinas de *rap* e *funk*.

A abertura do clipe é um caso à parte e já dá o tom de “discurso citado” (o rap citando ou intercalando o samba) que a obra como um todo tem: tendo como imagem uma foto da baía do Rio de Janeiro do ponto-de-vista do Cristo Redentor que vai se aproximando, trata-se de uma fala de Marcelo D2 sobre si mesmo<sup>18</sup> e tomando para si, em forma de citação, a frase musical “eu faço samba e amor até mais tarde”. Corte abrupto para, em *close*, os gestos do DJ (DJ Primo) manipulando os equipamentos eletrônicos responsáveis pelo *beat*, neste caso arrastado, do “*rap*” (segundo D2, “à procura da batida perfeita continua”).

O estilo do vídeo – além da escolha do branco e preto – é composto sobretudo pelas tomadas, pelo vestuário dos sambistas e das dançarinas e pela gestualidade híbrida dessas últimas. As tomadas abusam dos planos: plano geral sobretudo para a Velha Guarda; *close up* reservado para Marcelo, para os instrumentos e para o baixo ventre das dançarinas de samba e o torso das de *rap*; tomadas verticais de cima para baixo (indicando relação de subordinação) dos sambistas pagodeiros. O vestuário de todos (sambistas da Velha Guarda, pagodeiros, Marcelo ele próprio e dançarinas) é bastante típico e até estereotipado: camisões largos floridos, jeans e sandalhões franciscanos para os pagodeiros; chapéu, ternos ou calça branca e camisa branca ou listrada ou saias abaixo do meio da perna com túnicas comportadas para a Velha Guarda; moleton preto abaixo das cuecas, camiseta longa e larga com boné ou mini-saias e mini-blusas pretas com muitos tachados metálicos e boné para os *rappers* e as *dancers*; minissimas saias ou *shorts* com *bustiers* em paetês, cabelos longos e alisados/aloirados com sandálias plataforma salto 10, para as passistas. A gestualidade e a dança das bailarinas (de *funk*, de *rap* e de samba) são, como já dissemos, híbridos: *dancers* dançam samba no pé e *rap* no torso; a *funkeira funkeia* no ritmo de samba. A velha guarda e as passistas sambam: umas miudinho no pé e outras largo nos quadris.

As letras das composições são intercaladas: em boa parte do clipe, trata-se do samba de Cruz e Pagodinho “Dor de verdade”, cuja letra é tratada poeticamente: escrita como redondilha

---

<sup>18</sup>Segundo a crítica de 2006 de Bárbara de Paula, publicada na *Revista* online *Paradoxo*, Marcelo “continua soletrando palavras em um *rap* ou outro, repetindo rimas que foram usadas em seu álbum anterior e tratando de temas recorrentes como o Rio de Janeiro, a malandragem, a “seda” e, claro, ele mesmo. Poucos *rappers* falam tanto de si mesmos como D2.” (<http://www.revistaparadoxo.com/materia.php?ido=3301>, acesso em 23/07/2010).

maior, em versos rimados de 7 sílabas e refrão 4/4/12, tematizando negativamente a saudade (“a saudade é má: não tem dó nem compaixão – é a dor de verdade”). O samba, musicalmente, é em estilo pagode, com uma instrumentação principalmente composta de banjo, cuíca<sup>19</sup>, pandeiro, tamborim, voz e interferências crescentes de trombone de vara para marcar a participação da velha guarda.

Este samba é intercalado ao “*rap*” composto por Marcelo, cuja “letra”, após uma introdução referida ao *beat*, é composta de discurso autorreferido e citações da letra do samba na forma de colagem:

Esse *beat* aqui oh!  
Dá pra rimar sobre tudo  
Sobre *rap*, samba, passado, futuro  
Sobre amor ou até sobre maldade,  
Mas nesse aqui vamos falar é de saudade.  
**Eu disse** vamos porque **eu não tô sozinho**  
**Tá comigo Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho.** [Introdução]

[Intercalação do samba]

Tava com saudade de **mim**?  
**Tô aqui de novo**  
Misturando *rap* com samba  
Só mais um pouco  
E **vou tá** pronto pro que der e vier.  
“Dói no coração malandro,  
No coração de mané”.  
Do tempo que **D2** jogava no Andaraí  
Saudade do que **eu** vivi,  
Saudade do que **eu** nem vi.  
“Quem nunca se sentiu sozinho? Não importa a idade.  
Quem já sentiu pode dizer o que é dor de verdade.”  
“Não tem pena, não tem dó nem compaixão.  
Só condena; a saudade  
É uma ilusão” dos versos de Arlindo e do Zeca.  
**Tô** com saudade,  
Quanto mais tempo mais camaradagem. Vem!

Saudade! Saudade!  
Hoje eu posso dizer o que é dor de verdade! (Refrão do samba, 2x)

---

<sup>19</sup>Na qual estão inscritos os seguintes dizeres em *close* de alguns segundos: “MEU SAMBA É ASSIM – SAPUCAHI 107” seguidos da pergunta: O SAMBA É O SOM DO BRASIL?”.

Logo, do ponto de vista verbal, trata-se de *intercalação* de uma letra poeticamente tratada com um discurso em ritmo de *rap* autorreferido e autolaudatório. O que *hibridiza* então a canção ou o videoclipe, para além da dança e da gestualidade das dançarinas, já que todo o resto é tipificado e intercalado? Basicamente o *beat* (“arrastado”, como diz a crítica), que, ao invés de manter o *beat* do *rap*, faz o compasso rítmico 2/4 cumprido normalmente pelos instrumentos de percussão de tambor no samba (o surdo, os diferentes tambores, o repique de mão): ele é quem dá “coesão e coerência” *híbrida* ao todo – o DJ Primo, DJ deste CD.

O *conteúdo temático* que ecoa é o da louvação à hibridação (de *rap* com samba, pois o *funk* fica apenas sugerido nas imagens, mas sem deixar de ser uma possibilidade). Mas, na realização concreta do *tema*, com sua *apreciação valorativa*, que sentidos ecoam? Em primeiro lugar, o de quem é capaz de fazer *samba-rap*<sup>20</sup> - MD2 (“A primeira frase dita por D2 no disco é a pergunta retórica: ‘Quem é que mistura *rap* com samba?’ - <http://www.pilulapop.com.br/index.php>, acesso em 23/07/2010). É o de “autoria” de uma hibridação, autolaudatória. Em segundo lugar, o da “hierarquia”: quem manda ali é MD2 (à força da patronagem). Disso são testemunhas as letras, o apagamento das autorias, as tomadas verticais de-cima-para-baixo dos sambistas-pagodeiros e a estereotipia do universo do samba *versus* a flexibilidade do “*rap*” para revozeá-lo, *aggiornato*, e com alguns acenos para o *funk*. Talvez o próximo CD tenha a coragem de misturar “*rap*” com *funk* carioca?

Como não temos mais espaço, esperamos que esta análise possa demonstrar como a teoria de gêneros de discurso do Círculo é, como dizem as idealizadoras desta coleção, “inclassificável”, ou seja, não é datada e não se restringe aos gêneros contemporâneos a seus autores, além, é claro, de superar em muito as análises propostas nas teorias contemporâneas, fragmentárias e caudatárias da linguística, que resenhamos antes, pelo fato de focar a análise da forma não por si mesma, mas em busca da enunciação dos temas.

### Referências Bibliográficas

ANDRADE, O. de. **Manifesto da Poesia Pau-Brasil**. In: \_\_\_\_\_. (1970-) **Obras Completas, Volume VI – Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1972[1924]. pp. 3-10.

BAKHTIN, M. M./VOLOCHÍNOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981[1929], 2ª edição brasileira.

---

<sup>20</sup> Como foi tratado, por exemplo, pela Revista *Paradoxo*, remetendo ao samba-rock, tão fundamental para a *black music*.

- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – O contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 2008[1965], 6ª edição brasileira.
- BAKHTIN, M. M. Os gêneros do discurso. *In:* \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1952-53/1979]. pp. 277-326.
- BAKHTIN, M. M. O problema do texto na lingüística, na filologia e em outras ciências humanas. *In:* \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, (2003[1959-61/1976]). 307-336.
- BAKHTIN, M. M. O discurso no romance. *In:* \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética** – A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988[1934-35/1975]. pp. 71-210.
- BEAUDOUIN, V. De la publication à la conversation. Lecture et écriture électroniques. **Réseaux**, 2002/6, n°119, pp. 199-225. Disponível em [http://www.cairn.info/article.php?ID\\_REVUE=RES&ID\\_NUMPUBLIE=RES\\_116&ID\\_ARTICLE=RES\\_116\\_0199](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RES&ID_NUMPUBLIE=RES_116&ID_ARTICLE=RES_116_0199)>, acesso em 26/03/2007.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas** – Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2008[1989]. 4ª edição brasileira.
- CHARTIER, R. **A aventura do livro: Do leitor ao navegador**. SP: EDUNESP, 1998[1997].
- COPE, B.; KALANTZIS, M. Designs for social futures. *In:* COPE, B.; KALANTZIS, M. (Eds). **Multiliteracies** – Literacy Learning and the design of social futures. New York: Routledge, 2006[2000]. pp. 203-234.
- KALANTZIS, M.; COPE, B. Changing the role of schools. *In:* B. COPE; M. KALANTZIS (Eds). **Multiliteracies** – Literacy Learning and the design of social futures. New York: Routledge, 2006a[2000]. pp. 121-148.
- KALANTZIS, M.; COPE, B. A multiliteracies pedagogy – A pedagogic supplement. *In:* B. COPE; M. KALANTZIS (Eds). **Multiliteracies** – Literacy Learning and the design of social futures. New York: Routledge, 2006b[2000]. pp. 239-248.
- KALANTZIS, M.; COPE, B. Multicultural education: Transforming the mainstream. *In:* MAY, St. (Ed.) **Critical multiculturalism**. London: Falmer Press, 1999. pp. 245-276.
- KRESS, G. **Literacy in the new media age**. London: Routledge, 2003.
- KRESS, G. Multimodality. *In:* B. COPE; M. KALANTZIS (Eds). **Multiliteracies** – Literacy Learning and the design of social futures. New York: Routledge, 2006[2000]. pp. 182-202.
- KRESS, G. **Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication**. London/New York: Routledge, 2010.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images: The grammar of visual design**. New York: Routledge, 1996/2006.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication**. London: Arnold, 2001.
- LAHIRE, B. **Culture écrite et inégalités scolaires** – Sociologie de l’ “échec scolaire” à l’école primaire. Lyon: PUL, 1993.
- LEMKE, J. L. Metamedia literacy: Transforming meanings and media. *In:* REINKING, D. *et al.* (Eds.). **Literacy for the 21st Century: Technological transformation in a post-typographic world**. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1998a. pp. 283-301. Disponível em <http://academic.brooklyn.cuny.edu/education/jlemke/reinking.htm>, acesso em 22/07/2010.

LEMKE, J. L. Multiplying meaning. In: MARTIN, J. R.; VEEL, R. (Eds.). **Reading Sciences**. London: Routledge, 1998b.

NEW LONDON GROUP. A pedagogy of multiliteracies: Designing social futures. *In*: B. COPE; M. KALANTZIS (Eds.). **Multiliteracies** – Literacy Learning and the design of social futures. New York: Routledge, 2006[1996]. pp. 09-37. Também publicado em **Harvard Educational Review**, 66(1), 1996.

PHILLIPSON, R. **Linguistic imperialism**. Oxford: O.U.P., 1992.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**: Sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2001, 3ª edição.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: Uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das Letras, 1989[1999].