

**ÕALGO DIFERENTE NESSE VERÃOÖ: A CARNAVALIZAÇÃO E A  
VIRALIZAÇÃO EM GÊNEROS AUDIOVISUAIS AMADORES DO  
YOUTUBE**

**Rafael Costa<sup>1</sup>**

**Júlio César Araújo<sup>2</sup>**

**RESUMO:** Considerando a carnavalização como o nascituro do romance polifônico, apresentamos uma análise por meio da qual argumentamos que o fenômeno da viralização no *YouTube* pode ser explicado à luz desse conceito. Os resultados permitem a conclusão de que carnavalizar é assumir o *status* de uma ação colaborativa, orientada pela necessidade de interação com outrem. Desse ponto de vista, esses gêneros emergentes parecem dialogar com uma tradição literária marcada pela polifonia, tal como Bakhtin percebeu em relação a Dostoievski.

**Palavras-chave:** carnavalização; gêneros; *Youtube*.

**ÕSOMETHING DIFFERENT IN THIS SUMMERÖ: THE CARNIVALIZATION AND  
VIRALIZATION OF AMATEUR AUDIOVISUAL GENRES FROM YOUTUBE**

**ABSTRACT :** Considering carnivalization as the unborn polyphonic novel, we present an analysis in which we argue that the viral phenomenon in *YouTube* can be explained in light of that concept. The results led to the conclusion that carnivalizing is to assume the status of a collaborative action, guided by the need to interact with others. From this point of view, those emerging genres seem to dialogue with a literary tradition remarked by polyphony, as Bakhtin already saw concerning to Dostoyevsky.

**Keywords:** carnivalization; genres; *YouTube*.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Linguística pela Universidade Federal do Ceará. Professor Assistente-A do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. CE, Brasil. rafaelrg@gmail.com

<sup>2</sup> Pós-doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor Adjunto do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará. araujo.ufc@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Todo tipo de linguagem possui um atributo fundador. Seja porque permite o estabelecimento da comunicação num dado contexto, seja porque faculta a seus usuários o reconhecimento de sua própria condição humana, num plano mais amplo. Por linguagem, entende-se aqui a assunção de todo tipo de semiose como instrumento de produção de significados (conforme defendem KRESS, 2010; VAN LEEUWEN, 2005). Essa consideração elementar acerca da natureza da linguagem nos encaminha para o entendimento de que, para se constituir sujeito, o homem toma para si os atributos inerentes à intervenção linguística: falar, escrever e manejar outros sistemas significativos não necessariamente baseados na oposição entre escrita e oralidade.

Evidentemente, nenhum indivíduo está sozinho nessa empreitada, tampouco poderia se considerar artífice isolado de atos criadores, quando se trata dos usos da linguagem. Como bem esclarecem alguns analistas de discurso (MAINGUENEAU, 1997; AUTHIER-REVUZ, 2004), é impossível precisar, em muitos casos, a origem dos ditos, conceitos e ideias correntes na sociedade. Eles figuram num espaço difuso, inapreensível muitas vezes, denominado de interdiscurso: uma espécie de gatilho da própria noção de discursividade, que serve de condição do dizer, ou melhor, circunscreve as possibilidades desse dizer. Subjacente a essa ideia, está a constatação de que estamos atravessados pela presença, ora bem-vinda, ora incômoda, de uma memória precedente, manifesta consciente ou inconscientemente.

Argumentando a favor da linguagem como fato social, Ferdinand de Saussure (2006) é, reconhecidamente, o estudioso que lança as bases para uma visão mais incisiva acerca da relação entre sujeitos e seus Outros. Contudo, ao definir, com precisão cirúrgica, o sistema da língua como fenômeno por excelência da nascente ciência linguística, sob uma perspectiva estrutural, ele acaba, de alguma maneira, limitando as potencialidades do estudo da língua em uso, em ato. Essa dimensão tem sido reabilitada, com propriedade, por diversas disciplinas do campo linguístico, ao longo de mais de um século.

No entanto, não é preciso avançar tanto no tempo, em relação a 1915<sup>3</sup>, para um entendimento adequado dessa progressiva entrada em cena das condições e implicações socialmente partilhadas pelos sujeitos das práticas de linguagem. Basta que lancemos um

---

<sup>3</sup> Ano da publicação póstuma de Curso de Linguística Geral, de Ferdinand de Saussure.

olhar para os anos 1920, quando o filósofo russo Mikhail Bakhtin divulgou alguns de seus ensaios ó cuja importância tem se mostrado capital para reafirmar o valor da linguagem como espaço constituído por acordos humanos e trocas socialmente validadas.

Neste artigo, intentamos lançar um olhar para uma das formulações de Bakhtin que, como diversas outras, demonstra a fertilidade de um pensamento caracterizado pela aguda percepção do dinamismo das práticas discursivas humanas. É a noção de carnavalização dos gêneros discursivos, tratada em *Problemas da Poética de Dostoievski* (2002 [1929]). Aqui, ela será entendida como pano de fundo para discutirmos aquilo que chamamos de òviralizaçãoö dos gêneros, a partir de evidências flagradas no repositório de vídeos *YouTube*. Dessa maneira, esperamos apontar a atualidade do pensamento bakhtiniano, esperando, ao mesmo tempo, fazer justiça a suas formulações.

## 1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A obra *Problemas da Poética de Dostoievski* é, antes de tudo, uma leitura crítica que Bakhtin (2002 [1929]) fez do texto literário. Sua análise funda uma abordagem segundo a qual há gêneros cujas bases estão sob o signo da carnavalização. Para o filósofo russo, a carnavalização seria um desvio de estilos que se realiza por meio da subversão de valores e normas estabelecidos socialmente. Dessa maneira, um gênero carnavalizado opera como amálgama entre o sagrado e o profano, reúne a um só tempo o velho e o novo, distancia-se das normas criando outras.

Segundo Bakhtin (2002 [1929]), o equilíbrio da tensão entre o velho e o novo é o que caracteriza o gênero do discurso que preserva em si o que o autor chama de *elementos imorredouros* ou *archaica* do gênero. Conforme Paulo Bezerra, ao comentar a tradução que fez da obra *Problemas da Poética de Dostoievski*, a etimologia do termo *archaica* procede do grego e quer dizer òtraços característicos e distintos dos tempos antigosö (p. 106). Ao estender esse sentido para explicar o fenômeno da carnavalização dos gêneros do discurso, Bakhtin ([1929] 2002, p. 106) defende a ideia de que, ao guardar consigo traços de seu passado, todo

gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. [...] Por isso, não é morta a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente

viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente, mas *recorda* o seu passado, o seu começo [...]. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento [itálicos do autor].

Para justificar que Dostoievski criou um novo tipo de romance, marcado pela carnavalização, Bakhtin procede a uma análise diacrônica do gênero romanesco. Ao examinar as páginas do Antiquidade Clássica e do Helenismo, o autor se deparou com um conjunto muito especial de gêneros que se desenvolveram nessas épocas. Ainda que se mostrassem distintos entre si, Bakhtin considerou que esses gêneros eram cognatos, pois havia aspectos que os irmanavam entre si. A esse grupo de gêneros, ele denominou campo do sério-cômico. A própria dinâmica de seu estudo lhe impôs a seguinte questão: o que consistem as particularidades características dos gêneros do sério-cômico? (BAKHTIN[1929] 2002, p. 107), o que mostra claramente que Bakhtin seguiu o critério funcional. Subsequentemente, disponibilizamos a Figura 1 para ilustrar nossa compreensão das palavras de Bakhtin.

Fig. 1 Os gêneros do sério-cômico



Fonte: Autor (ano, p. 62)

A carnavalização é uma espécie de marca mãe que irmana todos os gêneros que compõem essa figura, sendo, portanto, a carnavalização um dos principais eixos organizadores do gênero do sério-cômico. Esta característica se triparte para atender à

heterogeneidade do campo literário que originou o gênero romanesco. Assim, o aspecto carnavalesco, que está no topo da figura, desencadeia um movimento cíclico anti-horário que parece determinar as características destes gêneros: um novo tratamento da *realidade*, o qual está baseado na *fantasia livre* para criar e realizar combinação e *transmutação* de outros gêneros e de outros estilos. Pelo que se pode inferir da leitura que fazemos de Bakhtin, todas essas características operam em conjunto, de maneira que as separações que faremos no parágrafo subsequente devem servir unicamente para que se vislumbrem suas tênues e entrelaçadas fronteiras.

Em relação ao novo modo de tratar a realidade, Bakhtin ([1929] 2002, p. 108) mostra que os gêneros do sério-cômico reinterpretem os mitos, os quais são deliberadamente atualizados. Para o autor, pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação séria (e simultaneamente cômica) é dado com os contemporâneos vivos e não no passado absoluto dos mitos e lendas. Imediatamente correlata à primeira, a segunda característica é destacada porque ela realça a natureza da reinterpretação que esses gêneros fazem das lendas e mitos. Como informa o autor, o modo como os gêneros do campo sério-cômico tratam o mito chega a ser *teatral-desmascarador*<sup>4</sup>, o que representa, para a época, uma verdadeira reviravolta na história da imagem literária. A terceira e última característica é a transmutação. De acordo com Bakhtin ([1929] 2002, p. 108), os gêneros do campo do sério-cômico transmutam e, por vezes, subvertem outros gêneros, como cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródias, etc. Em alguns deles, observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos. Por conta disso, a conclusão do estudioso é a de que

esses gêneros estão conjugados por uma profunda relação com o *folclore carnavalesco*. Variando de grau, todos eles estão impregnados de uma *cosmovisão carnavalesca* específica e alguns deles são variantes literárias diretas dos gêneros folclórico-carnavalescos orais. A *cosmovisão carnavalesca*, que penetra totalmente esses gêneros, determina-lhes as particularidades fundamentais... (Id., Ibid.).

Não seria anacrônico olharmos para certas práticas discursivas emergentes no meio digital, como os vídeos do *YouTube*, com lentes bakhtinianas. Um vídeo que é postado na *web* passa a ser resignificado graças à capacidade carnavalizante que os usos da tecnologia permitem. A capacidade que tem de renovar-se se dá em função da viralização que o

---

<sup>4</sup>O fato de esses gêneros subvertem os cânones das lendas e mitos, remete-nos, de certo modo, ao que Maingueneau (1997, p. 104) denomina de subversão. Para o linguista francês, no mecanismo da subversão [...] as condições genéricas são respeitadas, mas o texto as desqualifica em sua própria enunciação.

acompanha quase sempre. A cada paródia que emerge do vídeo matriz, quem o faz evoca a *archaica* primeira da matriz a qual é retomada comumente por meio de traços que recordam aspectos composicionais, estilísticos e temáticos do vídeo original.

## 2 METODOLOGIA

Consideramos que se apropriar de uma epistemologia bakhtiniana para o estudo de fenômenos de linguagem requer um posicionamento metodológico capaz de permitir vislumbrar a potência responsiva dos atos de discurso, a recorrência a uma memória discursiva e, no caso específico de um trabalho que se propõe discutir a carnavalização de gêneros, a mobilização criativa de seus sujeitos. Dessa maneira, uma primeira opção ocorre no sentido de aceitarmos os preceitos da pesquisa qualitativa, naquilo que ela tem de preocupada com a descrição, com os processos subjacentes aos produtos e também com a ênfase nos significados (BOGDAN; BIKLEN, 1994). Também nos apoiamos nos preceitos da Teoria Fundamentada (conforme Fragoso *et. al.*, 2011), que prevê a observação do campo como procedimento de operacionalização da pesquisa e a codificação de dados de modo a possibilitar a emergência de categorias e o estabelecimento de motivações para as ações descritas.

Demarcado esse posicionamento, assumimos como estratégia de construção de dados e análise, inicialmente, as diretrizes bakhtinianas acerca do estudo dos gêneros do discurso (2006 [1929]), as quais consistem na consideração do tema, do estilo e da estrutura composicional de um discurso como índices de genericidade. Nesse sentido, tema e estilo são discutidos com mais ênfase, pois são traços que já nos permitem observar o trânsito e a reapropriação de discursos, que, supomos, balizam a carnavalização como fenômeno absoritivo de gêneros.

A esse arcabouço, permitimo-nos somar as contribuições da semiótica social (KRESS, VAN LEEUWEN, 2006 [1996]), cuja epistemologia comunga com as formulações bakhtinianas em diversos aspectos, como, por exemplo, a consideração da valoração social das práticas discursivas e a importância das interações como constituintes dessas práticas. Objetivamente, observamos a recorrência de alguns atributos da metafunção interpessoal, a partir dos quais se pode perceber como são constituídas, nos vídeos analisados, as representações dos participantes e eventuais presunções acerca dos interlocutores.

Foi à luz dessa perspectiva que o *corpus* desse trabalho foi constituído. Os dados, portanto, são quatro vídeos retirados do *YouTube*. Em conjunto, eles formam uma espécie de diacronia informal do percurso de um *viral*<sup>5</sup> da *internet*, no caso, aquele surgido a partir da publicização de dois vídeos protagonizados pela transexual brasileira Luísa Marilac ó e sua posterior retomada por outros internautas, em outros vídeos que, de algum modo, referenciam elementos dos originais. Naqueles dois vídeos iniciais ó que constituem uma mesma sequência de ações, porém separada em dois *uploads* distintos ó Luísa apresenta, em tom bem-humorado e descontraído, momentos de um dia seu na cidade de Madrid, na Espanha.

De feição amadora<sup>6</sup>, os vídeos tiveram, desde junho de 2010, cerca de 2,5 milhões de exibições no repositório de vídeos *YouTube*<sup>7</sup>, e tornaram Luísa uma figura notória dentre muitos internautas e também em espaços da mídia ãconvencionalö. A escolha por esse *viral* decorre de alguns fatores: a) seu frutífero desenvolvimento ao longo de um ano, o que nos permite vislumbrar a possibilidade de analisar um ciclo de vida, abrindo portas para uma possível diacronia em ambiente *online*; b) a familiaridade dos autores, haja vista termos acompanhado, ao longo desse ano, parte da repercussão e dos subprodutos surgidos a partir dele; e c) a peculiaridade do jogo paródico/satírico estabelecido a partir do tema e do estilo dos vídeos originais, que, a nosso, habilitam esse viral a ser analisado sob o prisma da carnavalização de gêneros.

### 3 ANÁLISE DE DADOS

*õEssa é a vista da minha casa. Do meu apartamento. Eu estou em... Espanha. Roqueta Del Mare. Ó... Lindo. Não é?õ* Foi dizendo tais palavras<sup>8</sup>, que a transexual brasileira Luísa Marilac começou sua jornada rumo à popularidade nos meios digitais (e eventualmente fora deles) e também, pode-se dizer, criou mais um exemplar de produção audiovisual amadora que tem mobilizado reinterpretações de diversos usuários da *internet*, ao longo de cerca de um ano. Ela consiste em dois vídeos (LUIA CASAA, 2010; LUIA CASAB, 2010)

---

<sup>5</sup> Viral refere-se ao atributo de alguns discursos, sobretudo na *internet*, de se propagarem de maneira intensa e em geral ágil, tal qual uma endemia. Diz-se de vídeos, textos, músicas e outros arranjos semióticos que partilham dessa capacidade. A analogia biológica que funda essa categoria é comum a outro termo comum na *internet* (e algo próximo de um sinônimo para viral), *meme* (DAWKINS, 1976), uma unidade de sentido capaz de se replicar, como um gene nos organismos vivos.

<sup>6</sup> Isto é, aquele que se caracteriza pelo pauperismo técnico (ausência de domínio aparente em técnicas de enquadramento, iluminação, edição etc.) e também pela abertura à participação do público. Tais categorias são apresentadas por Felinto (2005) na caracterização dos *spoofs*, ou seja, das paródias amadoras *online*.

<sup>7</sup> Dados obtidos a partir da contagem de visualizações de cada um dos vídeos (que estão disponíveis em <http://youtu.be/ikzC29rV75A> e <http://youtu.be/M--nNVQvSzo>), realizada em 25 de julho de 2011.

<sup>8</sup> No vídeo intitulado õluisa casa roqueta.028ö, disponível em <http://youtu.be/M--nNVQvSzo>.

nos quais, com uma câmera amadora, a transexual registra momentos de um dia seu na cidade de Madrid, Espanha. Ela mesma é responsável pelos registros que faz de si, primeiramente no parapeito de uma sacada de um edifício, e em seguida numa piscina, localizada nessa mesma sacada.

Nesses vídeos, que ela diz ter feito para amigos para mostrar que não estava ãna piorö (LUIA CASAb, 2010) e que decidiu fazer ãalgo diferente nesse verãoö (LUIA CASAb, 2010), Luísa realiza ações como mostrar a área circunvizinha ao prédio (onde diz viver), tomar um *drink* e também mergulhar na piscina. Os dois vídeos, que seguem uma sequência de ações (o vídeo ã028ö é o primeiro, e o ã029ö vem em seguida), são finalizados com um clique, da própria Luísa, no botão da câmera fotográfica, demarcando o fim da gravação.

Fig. 2 ó Luísa Marilac em cena de um vídeo no *YouTube*



Fonte: *YouTube*

Se a carnavalização não almeja, prioritariamente, a consecução de efeitos verossímeis, estando mais vinculada ao exercício da fantasia livre, então é compreensível que as releituras dos vídeos originais lancem mão de artifícios que os desqualificariam como produções ãcríveisö ou ãverdadeirasö, mas que servem adequadamente às ambições do discurso carnavalizado ó a fantasia livre, a liberdade transmutadora, e o registro que se pretende cômico, em dada medida.

Não apenas nos exemplos analisados, mas em diversos outros, o atributo até certo ponto desmoralizador da produção audiovisual amadora emerge como traço capaz de



reafirmar um posicionamento que se pode considerar político, em alguma medida. Político no sentido de demarcar um lugar de fala em que é permitido subverter os efeitos de sentido originalmente pretendidos por uma dada enunciação, em direção àquilo que Bakhtin chama de cosmovisão carnavalesca ó isto é, sustentada pela permissão da brincadeira, da troca ou assunção de papéis, da imitação jocosa, da ressignificação transgressora de papéis sociais normatizados durante o restante do ano (quando não é Carnaval).

A esse respeito, vejamos como ocorre a aparição do participante representado (aquele que de fato aparece, segundo Kress, 2010) no vídeo ãOSAMA MARILACö<sup>9</sup>, protagonizado pelo humorista brasileiro Marcelo Adnet. Na figura abaixo, observamos o humorista mimetizando ó sem de fato almejar uma reprodução exata ó a cena em que Luísa encontra-se na piscina e relata seus planos para aquele dia de verão. Nota-se que ele ostenta elementos cênicos ausentes dos originais, tais como a toalha na cabeça ó que passa por turbante ó e a barba falsa. São elementos a concorrer para um disfarce do terrorista Osama Bin Laden ó possivelmente fora de contexto, numa enunciação que se pretendesse documental ou não nos exigisse a suspensão da descrença ó, mas compreensíveis, numa lógica regida pela cosmovisão carnavalesca.

A isso, acresça-se a *performance* corporal de Adnet, que emula os trejeitos de Marilac, de uma maneira que não se distancia das brincadeiras carnavalescas em que homens fantasiam serem mulheres. A Figura 3, a seguir, mostra o participante representado do vídeo ãOSAMA MARILACö, o humorista Marcelo Adnet. Em termos de estrutura composicional, embora a *mise-en-scène* dos originais seja evocada ó por meio de elementos como a piscina e o copo de bebida ó é ao mesmo tempo transgressora, na medida em que se permite apelar a referências intertextuais capazes de gerar efeitos cômicos, no caso, a alusão à figura do terrorista Osama Bin Laden, que à época do vídeo havia sido dado como morto, após uma operação da marinha norte-americana. Num contexto carnavalesco, o tratamento de temas como a morte ou o terrorismo parece ignorar as fronteiras do bom ou do mau gosto, tornando tal tipo de alusão aceitável. Isso pode ser comprovado a partir de uma checagem rápida nas representações dos participantes interativos que se manifestam por meio de comentários ao vídeo<sup>10</sup>. Eles, em boa parte, demonstram se divertir com a imitação, por meio de sinais gráficos do ãinternetêsö (como as risadas simbolizadas por ãKKKKKKKKKKKKKKö).

<sup>9</sup> Disponível em <http://youtu.be/xRjx6RIRqzc>.

<sup>10</sup> Tal abertura à participação corrobora a caracterização do amadorismo feita por Felinto (2005).

Fig. 3 ó ãOsama Marilacö

Fonte: *YouTube*

Outro elemento irmanador da carnavalização, no contexto dos dados observados, é o registro amadorístico, intencional ou não. No vídeo ãOSAMA MARILACö, ele se manifesta em alguns índices, tais como a manutenção de um único plano para captação de imagens e a interferência, logo ao início, de uma voz *off* que diz ãGravando!ö, deixando ãescaparö o bastidor da enunciação ó o que seria considerado uma falha técnica num contexto de produção audiovisual profissional.

Prosseguindo no entendimento de que as estratégias intertextuais são mais um elemento a corroborar a orientação carnavalizada de tais tipos de enunciação, chegamos a outro vídeo, intitulado ãChica Luíza Marilac (a paródia que parou tudo)ö<sup>11</sup>. Nesse vídeo, é possível observar, mais uma vez, a manutenção dos elementos cênicos que demarcam a temática do vídeo: a piscina e um copo de bebida. O título da produção, assim como o vídeo OSAMA MARILAC, nos ancora à referência prévia dos vídeos originais, a partir da menção ao sobrenome ãMarilacö. O participante representado ó também um homem que se utiliza de trejeitos femininos surge dentro de uma piscina plástica, de tamanho reduzido, e ali recita um texto, adaptado de um dos vídeos originais de Luíza Marilac, no qual fala que decidiu ficar em casa, na sua piscina, curtindo ãesse verão maravilhoso da Bahia, aqui em Salvador, na boca do rioö. O deslocamento espacial, propositalmente anunciado, é um traço que, como já destacado, orienta-se pela lógica de que a mimetização, em contexto carnavalesco, é pautada na fantasia livre, isto é, na flexibilidade para a inserção de elementos estilísticos e composicionais ausentes de um enunciado original.

<sup>11</sup> Disponível em <http://youtu.be/oWhJZxiRXVI>.

Na releitura da fala de Marilac, notam-se comutações de expressões e vocábulos, reforçando esse entendimento da existência de um espaço (re)criador no ato de parodiar, mas que não descaracterizam por completo a estrutura composicional ó ainda mais levando-se em conta que elementos salientes do original, como a piscina, são mantidos, ainda que com adaptações.

Mais uma vez, a execução pode ser considerada amadora: a iluminação é variável, a captação ocorre em um único plano, a caracterização do participante representado é incompleta e desleixada. Assim, a paródia não almeja ocupar um lugar mais profissional que os originais; ela assim o faz, em nossa opinião, como uma estratégia de comunicabilidade análoga àquela utilizada pelos originais, provavelmente como uma pista para que os espectadores-usuários possam dar-se conta da relação que os irmana.

A inclinação cínico-desmascaradora de que fala Bakhtin, ao buscar balizar a compreensão da carnavalização, evidencia-se a partir da adesão a um tema comum por parte dos vídeos, qual seja, uma recriação da *mise-en-scène* retratada por Luísa Marilac, e também pelos traços de estilo e estrutura que os permeiam, concorrendo para satirizar a situação e/ou a personagem originais. São exemplos daquilo que Maingueneau (1997) chamaria de subversão, isto é, um certo respeito às condições genéricas, mas que são desqualificadas na enunciação.

Mais do que isso, porém, o posicionamento cínico-desmascarador pode ser atribuído à percepção que os espectadores-usuários do *YouTube* desenvolveram acerca dos vídeos originais. Se observarmos os comentários feitos por alguns participantes interativos a esses vídeos, veremos que lá já se esboça uma postura jocosa, e em alguns casos assumidamente agressiva (lembrando-nos que o humor faz tênue fronteira com o que é considerado ofensa ou õmau gostoö), em relação ao que é mostrado. São recorrentes comentários sobre o uso incorreto do português por parte de Luísa Marilac (*bons drink*), sua aparência ó tocando em questões sobre a visibilidade de minorias como os transexuais ó e seus modos de se portar, ao longo do vídeo, já sugerem, numa construção colaborativa, aquele posicionamento transgressivo. Exemplos disso são os seguintes comentários:

*õIsso mesmo, aproveita traveco. Aproveita enquanto os donos da casa foram ao shopping. Só espero que vc já tenha limpado a casa.õ*

*õCorre!! A Patroa Chegou!!!õ*

*õBom, agora vou tomar meus bons drink...rsrsss Porran!õ*

Os vídeos-paródia, de alguma maneira, juntam-se a esses comentários, por partilharem semelhante viés desconstrutor. Fazem isso, contudo, valendo-se de uma mimese da *mise-en-scène* original, permitindo que aí ingressem outros elementos que concorrem para a carnavalização, como a comutação de objetos de cena e de trechos do discurso falado, de forma a criar efeitos de sentido absurdos ou cômicos.

## CONCLUSÃO

A análise aqui esboçada nos encaminha, assim, para o entendimento de que o tema dos vídeos concorre para irmaná-los num fluxo absolutamente carnavalizado. No entanto, a carnavalização ocorre justamente pelos traços de estilo e composição exibidos pelos vídeos-paródia ó esses sim, capazes de iluminar e sugerir aspectos cômicos das produções originais. São adaptações da estrutura composicional ó mudança do texto original, inclusão de elementos cênicos e referências de outras esferas discursivas ó além da individualização proporcionada pela *performance* do principal participante representado em cada vídeo.

Mesmo levando-se em conta os percalços de transpor uma reflexão forjada no contexto da obra literária de Dostoievski para gêneros emergentes da *internet*, acreditamos que a carnavalização pode nos servir como uma lente pela qual se pode olhar agrupamentos de gêneros que partilham do amadorismo e de valores associáveis a uma cosmovisão carnavalesca (como o humor e a transgressão). Carnavalizar nos parece, nesse contexto, assumir o *status* de uma ação coletiva, colaborativa, orientada pela necessidade de interação com outrem<sup>12</sup>. E, desse ponto de vista, esses gêneros emergentes parecem dialogar com uma tradição literária marcada pela polifonia, tal como Bakhtin percebeu em relação a Dostoievski.

---

<sup>12</sup> A esse respeito, ver Adami (2009) e seu trabalho de levantamento dos vídeos-resposta produzidos por usuários do *YouTube*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMI, E. *Video-Interaction on YouTube: Contemporary changes in semiosis and communication*. Tese (Doutorado em Anglofonia) ó Departamento de Anglistica, Germanistica e Slavistica della Università Degli Studi di Verona, Verona, 2009.

AUTOR. *Título do trabalho*. Instituição, ano.

AUTHIER-REVUZ, J. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAKHTIN. M. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2002.

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.

CHICA LUÍZA Marilac (a paródia que parou tudo). 1 vídeo (1 minuto e 36 segundos), son., color. Disponível em <<http://youtu.be/oWhJZxiRXVI>>. Acesso em 10 out. 2014.

DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Belo Horizonte: Companhia das Letras, [1976] 2007.

FELINTO, Erick. *A religião das máquinas: ensaios sobre o imaginário da cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FRAGOSO, S.; RECUERO, R.; AMARAL, A. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

KRESS, G. *Multimodality ó A social semiotic approach to contemporary communication*. Londres: Nova Iorque: Routledge, 2010.

\_\_\_\_\_; VAN LEEUWEN, T. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1996.

LUÍSA CASA roqueta.028. 1 vídeo (1 minuto e 11 segundos), son., color. Disponível em <<http://youtu.be/M--nNVQvSzo>>. Acesso em 10 out. 2014.

LUÍSA CASA roqueta.029. 1 vídeo (1 minuto), son., color. Disponível em <<http://youtu.be/ikzC29rV75A>>. Acesso em 10 out. 2014.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1997.

OSAMA MARILAC. 1 vídeo (49 segundos), son., color. Disponível em <<http://youtu.be/xRjx6RIRqzc>>. Acesso em 10 out. 2014.

SAUSURRE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

VAN LEEUWEN, T. *Introducing Social Semiotics*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2005.

Recebido em 21/10/2014.

Aceito em 21/11/2014.