



Universidade Federal do Ceará
Instituto de Cultura e Arte
Curso de Comunicação Social

**“Cenas Bônus”: um estudo sobre a transmídiação na
narrativa da telenovela “Lado a Lado”.**

Marcella Macena Lima Pereira

Fortaleza
2013

MARCELLA MACENA LIMA PEREIRA

“Cenas Bônus”: um estudo sobre a transmediação na narrativa da telenovela “Lado a Lado”.

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, sob a orientação do Prof. José Riverson Araújo Cysne Rios.

Fortaleza

2013

MARCELLA MACENA LIMA PEREIRA

“Cenas Bônus”: um estudo sobre a transmídiação na narrativa da telenovela “Lado a Lado”.

Esta monografia foi submetida ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

A citação de qualquer trecho desta monografia é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Monografia apresentada à Banca Examinadora:

Prof. Ph.D. José Riverson Araújo Cysne Rios (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Ricardo Jorge de Lucena Lucas (Membro)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Naiana Rodrigues da Silva (Membro)

Dedico este trabalho à minha família, aos meus amigos e à amiga Ana Cíntia Lima, pois representam pedacinhos da minha alma que habitam outros seres.

AGRADECIMENTOS

Escrever agradecimentos não é uma tarefa muito fácil. É, inclusive, mais um dos tantos desafios que enfrento durante a graduação. Isso porque não dá pra expressar em palavras o real sentimento de gratidão que tenho por tantas pessoas que fazem parte da minha história de vida. As minhas pessoas e Deus, minha razão de existir e amar.

Ao longo de quatro anos de curso, tive a sorte de construir maravilhosas amizades dentre os quase cinquenta alunos que ingressaram naquela primeira turma de novos “bixos” do ano de 2010. Inclusive, nem fui tão “bixo” assim já que não participei da recepção que os veteranos fazem questão de preparar. Eu e Raissa Sampaio éramos uma dupla que de início parecia fora de contexto, pois não conhecíamos quase ninguém. Agradeço então, primeiramente, a ela por ter sido meu porto seguro naqueles primeiros momentos como universitária e hoje por ser uma amiga tão querida. Mais tarde, depois de conhecer melhor os novos colegas de faculdade, fui descobrindo amigos que foram meus alicerces durante minha trajetória no curso de Jornalismo e, por que não dizer, são na vida também. Agradeço a Marcello Soares, Larissa Sousa, Thaís Brito, Fernanda Valéria, Clarissa Augusto, Vandecy Dourado e Nathanael Filgueiras por terem construído junto comigo amizades que são tão importante em minha vida. Somos eternamente responsáveis por quem cativamos, como falou Antoine de Saint-Exupéry. E cada um cativou a mim de uma forma única e bela.

Quero agradecer também a alguns professores que foram essenciais na minha formação como jornalista e sem os quais não conseguiria dar esse primeiro passo para a vida profissional. Especialmente, agradeço a Riverson Rios, o melhor orientador que alguém poderia ter. E agradeço também a Agostinho Gósson e Ronaldo Salgado, dois grandes jornalistas que tive a honra de ser aluna.

Como não poderiam deixar de estar em meus agradecimentos, também preciso agradecer aos meus pais, minha irmã e toda minha família por serem os pilares que sustentam toda a minha vida. Foram eles que me ensinaram o que é amar e o que é ser “humano”. Um pedaço de cada um habita em mim. Da mesma forma, agradeço a amigos como, Kenya Cardoso, Jeísa Vogado, Pamella Cardoso, Marcela Quitara e Sara Samla que deixaram um pedacinho de si morando comigo.

Agradeço, por fim, à minha amiga Elane Clayce que é uma irmã que nasceu em outra família. Seu companheirismo, lealdade e amor fazem de mim um ser humano melhor a cada dia. Sou grata por compartilhar de sua amizade por quase vinte anos.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise das "cenas bônus", originadas da telenovela "Lado a Lado", produzida pela Rede Globo em 2012, que foram publicadas na internet. O material analisado faz parte da experiência transmidiática que os produtores da novela proporcionaram ao público ao disponibilizar na rede complementos da narrativa de um produto televisivo. A intenção do estudo realizado é de compreender como ocorre em "Lado a Lado" o fenômeno da transmidiação, a partir dos conceitos de Henry Jenkins, ao considerar as cenas bônus como um caso singular de manifestação desse fenômeno no Brasil. De início, é exposto um panorama histórico sobre as novelas brasileiras, como se dá a estrutura das telenovelas e a modernização pela qual passaram, inclusive em suas narrativas. Em seguida, é feita uma discussão sobre as narrativas dentro do contexto do ciberespaço definido por Pierry Lévy e da transmidiação. Por fim, as cenas bônus juntamente com todos os capítulos da novela são analisados a partir dos métodos de análise de filmes de Uwe Flick, da análise de narrativas audiovisuais de Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira e do aporte teórico apresentado ao longo do trabalho. Como conclusão, é perceptível que as cenas bônus enquanto um produto transmidiático agrega à narrativa de "Lado a Lado" apenas maior riqueza de detalhes, já que não chegam a constituir um universo narrativo capaz de se traduzir em uma narrativa transmidiática.

Palavras-chave: *novela, narrativa, cultura da convergência, ciberespaço, transmidiação e cenas bônus.*

ABSTRACT

This paper presents an analysis of the bonus scenes originated from the telenovela "Lado a Lado", produced by Rede Globo in 2012, which were published on the Internet. The material analyzed is part of the transmedia experience that the producers of the soap opera provided to the public by posting on the Internet complements the narrative of a television product. The intent of the study is to understand how the phenomenon of the transmedia happens in "Lado a Lado" inside the concepts of Henry Jenkins, in considering the bonus scenes as a singular event of the occurrence of this phenomenon in Brazil. At first, a historical overview is exposed on Brazilian soap operas, how is the structure of soap operas and modernization through which they passed, even in their narratives. Then, a discussion of the narrative is taken within the context of cyberspace defined by Lévy Pierry and transmedia. Finally, the bonus scenes along with all the chapters of the novel are analyzed using the methods of film analysis by Uwe Flick, the analysis of audiovisual narratives Lucia Miranda Correia Marques Moreira and the theoretical framework presented throughout the work. In conclusion, it is apparent that the bonus scenes, while a transmedia product, adds to the narrative of "Lado a Lado" just greater detail, since it does not even constitute a narrative universe that will translate into a transmedia narrative.

Keywords: *soap opera, narrative, convergence culture, cyberspace, transmedia and bonus scenes.*

Súmarío

RESUMO	6
ABSTRACT	7
Lista de Figuras	9
Lista de Quadros	10
Introdução	11
Capítulo 1 - As telenovelas	15
1.1 A origem	15
1.3 Considerações do Capítulo	28
2.1 Ciberespaço	29
2.1.1 Multimídia	31
2.2 Cultura da convergência	32
2.3 Narrativas transmidiáticas	34
2.3.1 Narrativas no ciberespaço	39
2.4 Considerações do capítulo	49
Capítulo 3 – “Cenas bônus” como forma de transmidiação	50
3.1 Metodologia	50
3.2 “Lado a Lado”	52
3.3 As cenas bônus	56
3.3.1 Grupo de cenas sequenciais	60
3.3.2 Grupo de cenas “antecipatórias”	61
3.3.3 Grupo de cenas contendo flashback	62
3.4 Análise das cenas bônus como produto transmidático	64
Conclusões	72
Referências	75

Lista de Figuras

Figura 1 – Características da personagem Laura	52
Figura 2: Características da personagem Isabel	52
Figura 3: Layout do site	56
Figura 4: Capítulos da novela disponibilizados no site.....	57
Figura 5: Cenas bônus visualizadas sem texto explicativo	58
Figura 6: Cena bônus na mesma página que o texto explicativo	58
Figura 7: Cena bônus 9 no site.....	64
Figura 8 e 9: Frames do capítulo da novela do dia 15 de novembro de 2012.....	64

Lista de Quadros

Quadro 1 – Relação das cenas bônus	59
Quadro 2 – Quantidade de cenas em cada grupo	60

Introdução

Desde que os meios de comunicação passaram a se relacionar entre si, consequência de uma era de convergência das mídias, vêm surgindo diversas experiências que traduzem a necessidade de que os canais de informação, conhecimento e cultura têm de se reinventar e se aperfeiçoar com a intenção de proporcionar às pessoas o melhor uso possível dos produtos que circulam entre os diferentes meios.

As narrativas que estão presentes em produtos audiovisuais, como filmes, seriados e telenovelas, são afetadas no contexto da convergência das mídias de modo que, devido às características referentes à forma como são construídas, podem ser desdobradas, transbordadas e expandidas através de diversos meios. No caso específico das telenovelas, por exemplo, a convergência entre a TV e a internet proporciona experiências interessantes ao contar histórias em várias mídias.

A internet, hoje, é utilizada por emissoras de televisão para divulgar conteúdos extraídos das telenovelas. Nos últimos dez anos, conteúdos adicionais oriundos destes produtos televisivos vêm sendo disponibilizados rapidamente pela rede. Desde então, alguns pesquisadores e estudantes começaram a discutir sobre a interessante relação entre a TV e a internet em seus trabalhos acadêmicos.

A Rede Globo de Televisão é a emissora que vem, há alguns anos, apostando na interatividade com o telespectador por meio da internet, na figura da central de conteúdo em streaming de vídeo, o *Globo Media Center*, do portal e provedor Globo.com. Esse foi um dos passos iniciais de convergência entre os meios de televisão e internet no país. Em 2009, a Rede Globo foi a principal emissora a investir em um conceito de programação multimídia, resultado obtido através de dados do Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva (Obitel, 2010).

É importante discutir, portanto, a nova forma de consumir os produtos televisivos, tendo em vista a importância da TV no Brasil, que ainda alcança altos níveis de audiência mesmo na era da internet. Dentro desse universo televisivo, destacam-se as telenovelas que são o produto televisivo que melhor foi utilizado como exemplo de experiência transmídia no país.

Quando Henry Jenkins (2008) publica seu livro “Cultura da Convergência” e traz

o conceito de Transmídiação, é possível visualizar as características dos produtos transmidiáticos em telenovelas que não estão somente no pequeno espaço das nossas televisões. De acordo com o autor, o produto transmidiático surgiu da necessidade de satisfazer um público “que está ocupando um espaço de intersecção entre os velhos e os novos meios de comunicação”. (JENKINS, 2008, p. 51)

O presente trabalho, dessa forma, visa a estudar a atual situação das narrativas construídas na TV em meio ao processo de Transmídiação e da Cultura da Convergência, conceitos adotados por Henry Jenkins, e que estão atrelados aos estudos em Cibercultura, iniciados por Pierre Lévy e inseridos no campo da Comunicação.

Para este intento, serão utilizadas como objeto de estudo as “cenas bônus”, conteúdo presente no site da novela das 18h da Rede Globo, “Lado a Lado”, exibida de setembro de 2012 a março de 2013, de autoria de João Ximenes Braga e Claudia Lage. A novela traz um diferencial no que diz respeito ao site de “Lado a Lado” que são cenas extras postadas toda semana e assim intituladas, pois, de acordo com os produtores, “são novas emoções que não passam na TV”. O material seria produzido apenas para o site. Ou seja, apenas os internautas teriam acesso ao conteúdo extra exclusivo da internet, já que não seria divulgado na TV durante a exibição da novela.

Até o momento, não se tem notícia de novelas brasileiras ou qualquer produto que tenha um conteúdo extra, como as cenas bônus, que há muito tempo é explorado em filmes, seja produzido exclusivamente para a internet, uma outra mídia. Além disso, este conteúdo extra é retirado da própria narrativa da telenovela, o que denota possibilidades de novas narrativas surgirem a partir dessas cenas extras.

Para este trabalho não interessa a questão da recepção pelos consumidores de um produto televisivo, como a novela, no que diz respeito a conteúdos adicionais disponíveis na web. Logo, o questionamento principal que move o trabalho em questão é tentar compreender como as cenas bônus constroem um universo narrativo paralelamente à narrativa construída na novela “Lado a Lado” em meio ao processo de transmídiação na TV.

Com o intento de responder a esta questão entre outras que surgem a partir do questionamento mencionado acima, este trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro capítulo é apresentado um panorama da história das telenovelas no Brasil, com ênfase nas telenovelas produzidas pela Rede Globo. São aprofundadas algumas especificidades sobre a estrutura das telenovelas, bem como a modernização pela qual esses produtos televisivos

foram submetidos ao longo de décadas de existência.

O segundo capítulo traz um estudo sobre narrativas dentro do contexto de transmidiação. A discussão é embasada primordialmente pelas ideias de Jenkins (2008) e Lévy (2000). São explanadas as características que as narrativas assumem em meio à era da convergência de mídias, quando os consumidores não se contentam apenas em ver um filme ou novela, ou ler um livro ou uma série de livros de modo linear. Eles querem ir além das telas e das páginas. Por isso, procuram outros meios, como a internet, como acontece com “Lado a Lado” e várias outras novelas brasileiras.

No terceiro capítulo, é feita a análise das cenas bônus à luz do que foi discutido nos capítulos anteriores e da metodologia empregada. São utilizadas a análise de filmes de Uwe Flick (2004) e a análise de narrativas audiovisuais de Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira (2005). A primeira pode ser aplicada tanto em produtos televisivos como em filmes e a segunda procura observar a estrutura da narrativa de ficção audiovisual em seus diversos formatos. Além desses métodos empregados também foram assistidos todos os capítulos da novela “Lado a Lado”, assim como todas as cenas bônus publicadas no site da telenovela.

Procura-se constatar como é construída a narrativa que se vale da internet para, à primeira vista, complementar o seu conteúdo que não é suficiente estar apenas na TV. É fundamental, portanto, conferir se as cenas bônus contribuem de forma a complementar o universo criado pela narrativa original de “Lado a Lado”, que é responsável pela existência dessas cenas. Será que o conjunto dessas cenas criaria um novo universo narrativo dentro do site onde as cenas são hospedadas? Elas poderiam ser consideradas pontos de entrada de uma narrativa hipertextual, como define Janet Murray (2003), construída dentro do site da novela?

As cenas bônus poderiam ser consideradas elementos de uma história multissequencial? Esse conteúdo extra representa uma não-obediência a modelos e métricas própria do estilo narrativo na transmidiação, como aponta Jenkins (2008)?

É questionável também se com o conteúdo das cenas daria para compreender a trama que se passa na TV ou se haveria como entender a história da novela somente pelas cenas bônus. O novo conteúdo interferiria, então, de alguma na narrativa de “Lado a Lado”.

Ainda surgem questões relacionadas ao fato de as cenas bônus poderem ser aproveitadas dentro da narrativa de “Lado a Lado”, contrariando a ideia proposta de que as cenas são feitas com exclusividade para o site. E se elas são encaixadas na telenovela, como poderiam aparecer na trama? Apenas como mais uma cena ou em de outras formas?

Essas cenas poderiam, então, formar pequenas histórias a parte da novela que lhes deu origem. As cenas bônus seriam, assim, um caso único de experiência transmidiática envolvendo diretamente a narrativa de um produto televisivo no Brasil.

O que se percebe à primeira vista é uma tentativa de que produtos televisivos sejam consumidos, ainda que de forma dispersa e fragmentada como é o caso das cenas bônus de “Lado a Lado”, em outras mídias, o que se pode caracterizar como o fenômeno da transmídiação.

Como a noção de transmídiação ainda é recente nos estudos de Comunicação, o trabalho em questão propõe-se a contribuir para a disseminação de trabalhos científicos que tratem desse conceito empregado por Jenkins (2008).

Além disso, poderá contribuir na ordem científico-prática, de acordo com Lúcia Santaella (2002), pois se procura obter algumas respostas acerca de um aspecto novo apresentado pela realidade como “fruto do desenvolvimento das forças produtivas, técnicas, etc” (SANTAELLA, 2002, p.173).

A partir do que foi exposto até aqui é o momento de começar a tentar compreender melhor como o conceito de Transmídiação opera em um produto televisivo, como a novela, que possui uma narratividade própria, a partir da interferência de um conteúdo extra, as cenas bônus, produzido para outra mídia, a internet. Como será exposto no primeiro capítulo, a seguir.

Capítulo 1 - As telenovelas

Se o Brasil é conhecido pelo o mundo afora como país do futebol, deveria ser também conhecido como a nação das telenovelas. Desde o final dos anos 1990, é notável a forma como as telenovelas invadem a vida dos brasileiros, eles queiram ou não. Nos jornais, nas revistas, nas grades de programação das principais emissoras do país, esses produtos audiovisuais estão presentes. Para muitos é até mesmo um hábito bastante arraigado. Nas casas de muitos brasileiros, às 21h, a TV quase sempre vai estar sintonizada na novelas das oito, que hoje na realidade começam mais tarde.

Neste capítulo, serão apresentados um panorama da história das telenovelas no Brasil e algumas especificidades com relação à sua produção e narrativa. De início, é mostrado um breve histórico sobre as novelas, a partir de seu surgimento até a sua modernização. Em seguida, são expostas como as telenovelas são estruturadas e produzidas.

É dada maior ênfase nas produções da emissora Rede Globo de Televisão, pois as telenovelas realizadas por esse grupo midiático têm maior audiência alcançada no Brasil, além de ter sido a rede de televisão brasileira que mais investiu em telenovelas nas últimas décadas, chegando a um nível de excelência reconhecido internacionalmente por prêmios como o *Emmy Internacional*¹. Se para o mundo os melhores filmes são feitos em Hollywood, as melhores telenovelas, então, são feitas no Brasil.

1.1 A origem

A palavra “novela” vem do italiano *novella*, que deriva da forma latina *novella*, de *novellus*, um adjetivo diminutivo derivado de *novus*, *nova*, *novum*. Este gênero literário surgiu na Idade Média com as canções de gesta que eram poemas épicos recitados pelos jograis e menestréis e se baseavam nos feitos e façanhas dos cavaleiros.

Segundo Samira Youssef Campedelli (1987), em português, já que há traduções diferentes em outras línguas, *short story* em inglês e *novela corta* em espanhol significam algo que estaria entre o romance e o conto. Uma história que é usualmente curta, ordenada e

¹ Este prêmio faz parte da programação anual da Academia Internacional de Televisão, Artes e Ciências que é uma organização composta por líderes de mídia e figuras de entretenimento de mais de 50 países e 500 empresas de todos os setores de televisão, incluindo internet, móvel e tecnologia. Este ano, a novela da Rede Globo, “Lado a Lado” e a atriz brasileira, Fernanda Montenegro ganharam os prêmios de melhor novela e melhor atriz respectivamente no 41º Emmy Internacional.

completa, de fatos fictícios verossímeis. No caso da telenovela, não é bem assim. Isso porque, em média, uma telenovela se estende por no mínimo cinco meses.

Campedelli (1987) define a telenovela como um folhetim eletrônico, que vai se desenrolando de acordo com vários trançamentos dramáticos que vão sendo apresentados aos poucos como uma história parcelada. O diálogo é a base de seu discurso. É considerada, ainda, multívoca, que é uma técnica ficcional que trabalha com diversas bases dramáticas por justaposição, se assemelhando ao folhetim e diferentemente do romance.

O folhetim cumpria com a função, portanto, de contar as histórias em capítulos com regular periodicidade. Émile de Girardin, proprietário do jornal francês *La Press*, teve a ideia de popularizar o jornal, tornando-o diário para os camponeses, artesãos e operários da região. Eram histórias de amor e aventura, no estilo folhetim-miscelânea baseados na escola romântica do século XVIII e no melodrama² do teatro popular (ALENCAR, 2004).

De acordo com Mauro Alencar (2004), a base formal das telenovelas são as histórias parceladas, que remontam ao espaço reservado para esse tipo de história nos jornais franceses na década de 1830, mais conhecido como folhetim. O rodapé das páginas, antes usados para crônicas leves, charadas e músicas, era utilizado naquela época para a publicação dos folhetins.

Alguns dos primeiros romances escritos no gênero folhetim foram *La vieille fille* (A menina velha), de Honoré Balzac e *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, na primeira metade do século XIX. No Brasil, a introdução do folhetim deu-se com a publicação de romances franceses traduzidos nos rodapés das páginas dos jornais. A partir disso, todo romance começou a ser publicado dessa forma, como foi o caso de *O Guarani*, de José de Alencar.

O gênero passou posteriormente a ser usado em outras mídias e linguagens diferentes. Dessa forma, o folhetim passou a ser publicado como fotonovelas, que tiveram um bom mercado entre os brasileiros durante 25 anos. Elas eram histórias contadas através de fotos e legendas publicadas em revistas como *Ilusão*, *Contigo*, *Noturno* e *Supernovelas Capricho*, que tinham como carro-chefe as fotonovelas. Oram um sucesso entre os jovens nas décadas de 1950 e 1960. (MIGUEL, 2009)

² O termo melodrama foi introduzido por Jean-Jacques Rousseau para referir-se a um tipo de drama no qual as palavras e a música em vez de caminharem juntas se apresentam sucessivamente e onde a frase falada é de certa maneira anunciada e preparada pela frase musical. (ANDRADE, 2000, p.63)

Em 1940, as histórias divididas em pedaços passaram a ser exibidas no cinema, nas matinês dominicais. O rádio foi utilizado também para difundir este tipo de narrativa que deixa a cada capítulo uma deixa para o próximo. O ápice do sucesso do folhetim no rádio, proporcionou uma grande difusão do gênero. Isso aconteceu com a transmissão de *O Direito de Nascer*, que foi publicada em 1952 em fascículos também.

Com o passar do tempo e a chegada da televisão na década de 1950, ocorreram tentativas de adaptar a estrutura do gênero folhetim para este novo meio de comunicação. De acordo com Campedelli (1987), que cita Marcos Rey, o rádio cometeu um erro ao utilizar o termo novela para as suas histórias quilométricas, o que acabou acontecendo na televisão também. Portanto, “com relação à telenovela o correto seria chamá-la de folhetim”, já que este gênero comporta histórias mais longas que perduram por um bom espaço de tempo em meios com publicações diárias como jornais e revistas. Para Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2008) a ficção televisiva seria um gênero dentro da televisão, e a telenovela um de seus formatos.

Segundo Campedelli (1987), os anos de 1963 e 1964 foram decisivos para a implementação do gênero telenovela. O *boom* veio com *O Direito de Nascer*, no segundo semestre de 1965. A obra, do cubano Felix Caignet, foi adaptada para a televisão por Teixeira Filho e Talma de Oliveira.

No que tange a televisão, este é um meio que acabou por formar um mosaico ao incorporar outras formas de manifestações artísticas já prontas. Um mosaico que, de acordo com Murilo Luiz Ferreira e Goiamérico dos Santos, comporta a literatura, meio através do qual a televisão aprendeu como narrar.

Com o cinema ela buscou as técnicas de montagem, movimento de câmera, junção do som com a imagem, além da forma de narrar através de imagens. O enquadramento utilizado pela TV fica por conta da herança das artes plásticas, e do rádio e dos folhetins literários a TV utilizou os ganchos e as interrupções. Já por volta da década de 1980 a linguagem publicitária passa a tomar conta dos intervalos dos programas. (FERREIRA; SANTOS, 2010, p.5)

Com a junção de tantas linguagens, sendo a televisão considerada uma linguagem híbrida, já que em um mesmo produto ou em um mesmo programa, seja ele ficcional ou não, são encontradas diversas formas de arte, é necessário encontrar um ponto em comum entre elas. Dessa forma, a narrativa – principalmente a narrativa de ficção – poderia ser considerada a intersecção entre as diversas linguagens. (FERREIRA; SANTOS, 2010)

Segundo Ferreira e Santos (2010), o sucesso da televisão através de suas obras ficcionais pode ser atribuído à narrativa ficcional herdada da literatura e dos folhetins literários e também à narrativa através de imagens herdada do cinema. Tanto é que as personagens, as tramas, os cenários, passam a fazer parte do cotidiano das pessoas tornando-se algo muito próximo a eles e criando uma relação intensa entre telespectador e ficção televisiva. O que mostrar que a narrativa, principalmente das telenovelas, é responsável pelo êxito adquirido pela TV. (FERREIRA; SANTOS, 2010)

Na telenovela, não haveria apenas um *plot* principal, mas várias histórias acontecendo ao mesmo tempo. *Plot* é a denominação técnica dada para designar qualquer enredo, de acordo com Campedelli (1987). Os mais usados seriam os *plots* de amor, de sucesso, cinderela, triângulo, da volta, vingança, conversão, sacrifício e família. As histórias das telenovelas nunca contêm apenas um plot, são histórias de multiplot. (CAMPEDELLI, 1987)

Para Mauro Alencar (2004), a “telenovela tem um sabor de improviso e uma riqueza de tramas paralelas que não frequentam outros formatos, como as minisséries, os especiais e os seriados”. O autor explica que a redação desse gênero televisivo é aberta, ficando sujeita a mudanças no decorrer de sua apresentação. Inclusive, como também fala Campedelli (1987), podendo ter seu tempo de duração esticado ou encurtado seguindo o gosto do público através das pesquisas de opinião.

Se a telenovela é um gênero da televisão que se popularizou e ainda hoje é responsável pelas maiores audiências da televisão brasileira é devido à constante modernização pela qual esses produtos televisivos foram submetidos ao longo das últimas décadas, como explicado a seguir.

1.1.1 Modernização das telenovelas

As telenovelas com o passar do tempo passaram por modificações em sua forma de ser produzida e pensada. Não é à toa que esse gênero da televisão se tornou a principal produção audiovisual no Brasil e ainda permanece com esse status.

As primeiras novelas foram transmitidas pela TV Excelsior, emissora que conquistou uma hegemonia considerável entre as empresas de televisão entre os anos de 1963 e 1966. As telenovelas da TV Excelsior eram traduções de produções argentinas e mexicanas. Quando a Rede Globo surge e passa a produzir telenovela consegue “abrasileirar” o gênero,

além de conduzir uma segunda revolução da telenovela, de acordo com Alencar (2004). O que houve foi uma “revolução industrial” da ficção brasileira, assim como o início da modernização – com horários definidos para exibição dos programas e mudança na qualidade da imagem produzida a partir da absorção de inovações técnicas trazidas dos EUA e Japão – da televisão como um todo e conseqüentemente, das telenovelas.

A TV Tupi, segundo Alencar (2004), no início da década de 1970, foi responsável por uma revolução dramaturgicada da telenovela, com os seus dramalhões. As novelas *Antônio Maria* e *Beto Rockefeller*, produzidas pela TV Tupi, abriram caminho para as modernizações estética e dramaturgicada das telenovelas. Os diálogos ficaram mais verossímeis e a direção de câmara mais ágil e despojada. Com o sucesso das novelas, os produtores brasileiros passaram a apostar em histórias inspiradas nas realidades multifacetadas de diversas regiões do país.

Porém ficou a cargo da Rede Globo de Televisão a consolidação da telenovela, tornando-a um produto de consumo em território nacional e internacional por volta dos anos 1970.

Depois de telenovelas nos estilos de folhetim exótico, telenovela-alternativa e telenovela-chanchada, na década de 1970, a Rede Globo de Televisão resolveu investir na modernização de seu conteúdo, trazendo assuntos mais ousados, atuais e realistas. A primeira modernização que aconteceu foi dividir os horários de exibição das telenovelas, de acordo com os tipos de público. Salvo algumas exceções, essa divisão de horários existe até hoje: seis da tarde, sete da noite, oito da noite e dez da noite.

Segundo Campedelli (1987), no horário das seis da tarde, as novelas seriam destinadas ao público adolescente, às secretárias do lar e às donas-de-casa. Antes eram exibidos produtos em uma linha pedagógica, como desenhos animados e seriados americanos. Com a modernização passaram a ser exibidas novelas com adaptações de obras literárias para a TV. Algumas produções desse horário foram: *Senhora* (1975), *A Moreninha* (1975), *O Feijão e o Sonho* (1976), *Escrava Isaura* (1976), *Dona Xepa*, *A Sucessora* (1978), *Cabocla* (1979), *Ciranda de Pedra* (1981) e *Sinhá Moça* (1986). Porém, mais tarde a Rede Globo passou a investir em outros estilos que não fossem adaptações, como *Paraíso*, “Pão Pão Beijo Beijo” e *A Gata Comeu*.

Já no horário das sete, as histórias precisavam ser mais leves, românticas e temperadas com algum humor, estavam estabelecidas as comédias de costume. Eram voltadas a um público ainda adolescente, às donas-de-casa e para a mulher que trabalha fora. *Anjo Mau*, *Estúpido Cupido* e *Locomotivas*, *Feijão Maravilha*, *Guerra dos Sexos* são alguns dos

sucessos de audiência do horário na época, final da década de 1970 e primeira metade da década de 1980. *Anjo Mau* chegou a atingir 90 pontos nos índices de audiência do horário. Já a novela *Locomotivas* foi a primeira novela das 19h em cores.

O horário das oito, que ficou mais conhecido como horário nobre, já seria voltado para um público familiar, para a mulher madura, para o marido. Nas produções desse horário eram abordados temas rurais e urbanos, assim como histórias com enfoque no dia-a-dia ou problemas familiares. Novelas marcantes dessa faixa de horário foram: *Espelho Mágico*, *Dancin' Days*, *Baila Comigo*, *Pai Herói* e *Roque Santeiro*. *Dancin' Days* foi um campeão de audiência sendo exibida entre 1978 e 1979. A trama contava a história de uma ex-presidiária (Sônia Braga) que queria rever a filha (Glória Pires) que tinha sido criada pela irmã.

Por fim, o último horário reservado para a telenovela na Rede Globo foi o horário das dez da noite. Segundo Campedelli (1987), essa faixa comportava novelas com histórias experimentais destinadas a um público seletivo. Como afirma Alencar (2004), eram tramas adultas e que não estavam sendo vigiadas pela censura que havia na época final dos anos 1970 e início dos anos 1980. *O Cafona*, *Bandeira 2*, *Sinal de Alerta* e *Eu prometo* são algumas das produções desse horário das 22h. Com o passar do tempo e a demonstração por parte do público de que histórias menores eram mais interessantes para esse horário, a Rede Globo decidiu apostar em seriados e minisséries.

Atualmente, as modificações dos horários foram poucas. Ao invés do horário das 20h agora as novelas são exibidas às 21h. Já no caso das novelas das 22h passaram a ser exibidas às 23h, permanecendo a predominância de minisséries.

Uma segunda modernização da televisão aconteceu no nível técnico e estético. A Rede Globo investiu em inovações tecnológicas do mercado japonês, como câmeras e celuloídes de qualidade impecável juntamente com o sistema americano cinematográfico composto por locações especialmente fabricadas, escritores em tempo integral e manutenção de uma imprensa especializada. Com isso, a imagem transmitida pela emissora era realmente de uma qualidade impecável que acabou se tornando um modelo a ser seguido pelas outras emissoras (CAMPEDELLI, 1987).

Para Campedelli (1987), houve ainda uma modernização no modo de contar as histórias, ou seja, no modo de narrar. Daniel Filho (2003), produtor e diretor de novelas no Brasil, expõe que pelo fato de não gostar do modo como as novelas eram feitas, com diálogos absurdos e histórias com pouca consistência, foi necessário imitar o que era feito no cinema.

Segundo o produtor, eram usadas marcas de atores, enquadramentos, movimentos de câmera e tudo o que fosse possível adaptar do cinema para a televisão.

Com a modernização da Rede Globo houve uma renovação temática e formal da emissora, que se refletiu nas telenovelas. A composição das produções fictícias passa a possuir uma aproximação temática com a realidade brasileira. Mudanças temáticas que deram certo, pois foram atreladas a mudanças na qualidade técnica de produção muito superior a tudo o que era feito. Tudo possuía uma ágil e primorosa produção, com trilha sonora própria e incidental, novas técnicas de *close*, panorâmica e sequências mais sutis.

Todas essas mudanças implementadas pela Rede Globo na década de 1970 significavam uma virada de caráter duplo, tanto técnica quanto temática. Era importante as duas estarem intrinsecamente ligadas, pois são interdependentes. Sem certas condições técnicas é inviável modificar a estrutura de direção, como externas, cenas de velocidade, cortes e *closes* mais sofisticados.

Segundo Alencar (2004), era perceptível, também, a preocupação em trazer temas nas novelas que se aproximassem do cotidiano. Um exemplo é a novela *Véu de Noiva* cujo slogan da propaganda de apresentação dizia: “Em Véu de Noiva tudo acontece como na vida real. A novela verdade”. Da mesma forma, a novela *Verão Vermelho*, exibida no horário das 22h, trazia conflitos modernos e atuais, tratando de desquite e reforma agrária.

A estrutura dramaturgica também foi modificada e sofreu alterações que atendessem ao gosto do público, consequência de uma análise empresarial do público-alvo. Com isso, além da divisão de horários de acordo com estilo das telenovelas, houve o aumento dos núcleos dramáticos em cada uma das produções.

Antes o que havia era um núcleo básico que convergia para os conflitos amorosos do casal principal. A partir dessas renovações estruturais, passou a haver diversos núcleos que se inter cruzavam, o que permitia que diversos tipos de públicos se identificassem com a trama, uma estratégia que a Rede Globo segue até hoje (ALENCAR, 2004).

Consequentemente, os autores e diretores de telenovelas puderam ter maior liberdade para adaptar a história. Isso porque é mais fácil ir aumentando ou diminuindo a importância de algum personagem ou núcleos dramáticos, de acordo com a aceitação ou não dos telespectadores.

Outro aspecto que sofreu modificação diz respeito à duração dos capítulos das telenovelas. Antigamente, as novelas possuíam em torno de dez cenas por capítulo. Posteriormente, o número de cenas por capítulo ficavam em torno de quarenta cenas por

capítulo. Hoje, esse número, com relação às telenovelas produzidas pela Rede Globo, fica em torno de 25 cenas por capítulo.

A forma de fazer os cortes também passou por uma renovação. Nas passagens de cena ou na finalização de um capítulo há os cortes. Esse corte na narrativa em um momento-chave tem a denominação de gancho, que fica responsável por fazer o espectador esperar. Os ganchos fazem parte deste gênero e devem existir no roteiro. Já era, inclusive, utilizado nos folhetins publicados em jornais.

De acordo com Andrade (2000), os ganchos são clímax pequenos e grandes que são colocados em uma trama de modo que prendam o telespectador. Durante a exibição diária das telenovelas, são reconhecidos três ganchos de menor grau que seriam as pausas para comerciais e um maior que delimita a pausa entre os capítulos de um dia para o outro.

Já aos sábados ocorre um gancho bem maior denominado gancho do diálogo ou grande *break*. Esse grande gancho diz respeito à pausa do domingo quando não são exibidas as novelas. O grande *break* é um momento de alto suspense e planejado calculadamente para o retorno na segunda-feira. (ANDRADE, 2000)

Alencar (2004) diz que é “o gancho que determina o ritmo, o movimento no roteiro de uma telenovela”. Esse recurso narrativo é responsável por gerar no espectador um clima de dúvida, suspense e expectativa. Os ganchos começaram a ser aprimorados e ao mesmo tempo as cenas foram encurtadas para conferir dinamismo à história.

Campedelli (1987) fala que em telenovelas mais antigas este recurso não era realizado de forma muito cuidadosa pelos editores de TV. De acordo com a autora, esses ganchos eram considerados “verdadeiros *marketings* do imaginário”, já que são responsáveis por manter os telespectadores ligados e acompanhando a novela sem mudar de canal.

Aliada às condições superiores de produção das telenovelas, no novo modelo não podiam existir cenas em que não acontecesse nada. Ou seja, não podiam existir as “barrigas”. O termo é usado para se referir ao alongamento da história onde nada ocorre fazendo com que a trama dê voltas ao redor de acontecimentos já apresentados ao público. (ANDRADE, 2000)

Também começou a ser pensado em um ponto-de partida da telenovela que fosse como um pontapé inicial de colocação da trama. Esse lance inicial colocaria então a questão pela qual toda a história gira em torno. Campedelli (1987) *apud* Doc Comparato aponta que a cena inicial inclusive é importantíssima já que as personagens envolvidas irão apresentar um problema que será resolvido no final.

Na década de 1990 com a novela *Pantanal*, da TV Manchete, são realizadas inovações narrativas que são bem sucedidas em outras produções na Rede Globo, como as novelas *Renascer*, *Vida Nova*, *O Rei do Gado* e *Terra Nostra*. A estética dessas telenovelas se aproximavam muito da estética cinematográfica, com cenas mais lentas, mais tomadas panorâmicas, menos diálogos e maior quantidade de cenas externas. Nos roteiros, havia sempre espaço para o diretor pensar em cenas com belezas naturais.

Tendo em vista as modificações por quais as novelas passaram no decorrer do tempo no sentido de adaptar um produto de ficção que veio do rádio para a TV, é importante identificar o que foi modernizado em sua estrutura.

1.2 Estrutura da telenovela

Em termos estruturais, a telenovela possui uma macroestrutura que abrange a estrutura geral e a estrutura de cada semana. Alguns pontos-chave são pensados e distribuídos com a intenção de manter uma certa tensão dramática através dos capítulos. Dessa forma, os enredos ou plots que integram a história são apresentados de forma progressiva e, em alguns casos, entrelaçados. Cada unidade teria uma aparente autonomia, entretanto, depende de um conjunto que vai avançando, o que caracteriza uma característica estrutural importante da telenovela: a sucessividade. (CAMPEDELLI, 1987)

O suspense que se vai formando com o passar da trama e a possibilidade de o autor da obra televisiva mudar os rumos da história a partir da opinião do público é possível devido à sucessividade, necessária para que a narração possa acontecer e permitir que o espectador fique imerso no seu universo.

No que diz respeito à estrutura temática e formal, de acordo com Alencar (2004), a telenovela brasileira sempre esteve diretamente ligada ao estilo romântico que persiste até hoje. As primeiras telenovelas nacionais tinham como base para se estruturar os conflitos de paixões, como foi dito na seção 1.1. Quase sempre a questão amorosa era o eixo central de qualquer novela. Isso porque é o conflito que se caracteriza como elemento estruturador do enredo de qualquer narrativa como explica Cândida Vilares Gancho (1998). São os conflitos que determinam as partes do enredo: exposição (introdução ou apresentação), complicação (desenvolvimento), clímax e desfecho (desenlace ou conclusão).

Segundo Campedelli (1987), depois de *Sua vida me pertence*, que possuía algumas características do gênero televisivo telenovela, a primeira telenovela-folhetim foi 2-

5499 Ocupado, em 1963. Glória Menezes interpretou a presidiária Emily que era telefonista do presídio onde é mantida. Após realizar uma ligação telefônica para Larry, interpretado por Tarcísio Meira, inicia um romance com o advogado que se apaixona perdidamente pela voz de Emily sem saber da real condição de sua amada.

Alencar (2004) fala que as estruturas de enredo dessas novelas mantêm um paralelo com romances como *Cinco minutos* e *A viuvinha* de José de Alencar e *A moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, e que foram adaptados para a TV.

Na década de 1960, as telenovelas tinham um apelo romântico muito forte em suas estruturas. Mas carregavam também influências da programação mexicana e argentina devido à novelista cubana Glória Madagan que atuou na Rede Globo. Naquele momento, a estrutura de sucesso na teledramaturgia latino-americana era a que tinha como característica principal a evasão no tempo e no espaço. As telenovelas tinham como personagens condes, duques e ciganos. A televisão naquela década era repleta de narrativas exóticas, de personagens bons e maus, pois o maniqueísmo era quase regra.

O estilo do escritor José de Alencar era predominante na telenovela brasileira. A obra dele foi utilizada nos produtos televisivos no período que vai da década de 1960 até o ano de 1975. Antes, inclusive, em 1952, quase um ano após a implementação da televisão, *Senhora* foi exibida como telenovela pela TV Tupi. A Rede Globo mais tarde também produziria a novela que é considerada um dos grandes clássicos da televisão. Foi também a primeira novela das 18h transmitida em cores.

A autora Ivani Ribeiro, oriunda da experiência radiofônica na Rádio Nacional, depois de adaptar várias obras argentinas, cubanas e mexicanas, tornou-se a principal autora de telenovelas do horário das 19h30 entre 1965 e 1970. Ivani era exclusiva da TV Excelsior e entre adaptações e textos próprios era considerada uma “autêntica indústria de histórias”. (CAMPEDELLI, 1987)

Segundo Campedelli (1987), Ivani Ribeiro de certa forma fazia um entrelaçamento entre o melodrama e o folhetim. Isso porque as telenovelas trazem também influência do gênero dramático, melodrama.

Esse gênero foi responsável pelo desenvolvimento do drama romântico e diferentemente do folhetim conseguiu fazer o público se identificar mais. São perceptíveis algumas características que permitem a criação de intrigas e paixões gerando uma maior identificação e até mesmo cumplicidade do público. São tramas que trazem toques de humanidade, imaginação e vivacidade. (ALENCAR, 2004)

A dualidade é traço marcante no gênero melodrama. O que reflete na criação de personagens que vão de pessoas inocentes a perversos vilões, de fracos a fortes. São tipos que despertam no público compaixão ou medo. Além disso, nesse gênero, os diálogos são mesclados com música. Essas seriam alguns dos elementos que compõem o padrão inserido no desenvolvimento da telenovela no Brasil.

Aliada a fatores tecnológicos e mercadológicos, ela vai seguir uma trajetória ascendente e brilhante. Do feuilleton, da novela, de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar e do melodrama, nascia uma estrela da ficção televisiva – a telenovela brasileira. (ALENCAR, 2004, p. 49)

Durante os cinco anos em que as novelas de Ivani Ribeiro predominavam na televisão com produções que traziam *plots* encontrados em grandes clássicos do romance folhetim e no melodrama, alguns dos principais enfoques existentes nas histórias da autora eram: a falsa identidade/ dupla personalidade, o mistério do nascimento, os enganos intencionais, a perseguição da inocência, as falsas mortes, triângulos amorosos e vinganças. (CAMPEDELLI, 1987)

Além, portanto, dessas questões estruturais discutidas até aqui existem outras características mais específicas da estrutura da telenovela que precisam ser tratadas com maior detalhamento.

1.2.1 Especificidades da estrutura da telenovela e de sua produção

De acordo com Andrade (2000), nos últimos vinte anos, a telenovela brasileira tem comportado em torno de 100 a 200 capítulos resultando em um texto que leva aproximadamente de 5000 a 6000 páginas escritas e uma duração total equivalente a 150 horas de emissão. Uma produção teleficcional tão alongada revela uma característica da telenovela que se traduz em termos dramatúrgicos, que seria a necessidade de se criar histórias, ficção e enredo suficientes para preencher tantas páginas e minutos da grade televisiva.

Isso significa que para construir toda a estrutura narrativa de uma telenovela é necessário conseguir ligar e relacionar os fios da história central de modo que possa dar condição de as histórias paralelas irem se instituindo. É importante, ainda, que a história básica seja forte e possa sustentar as tramas secundárias que acabam por conduzir os conflitos paralelos. (ANDRADE, 2000)

Atualmente, segundo Andrade (2000), as novelas brasileiras ao contrário de outras produções latino-americanas, foram além do formato melodramático característicos destes produtos, o que é refletido nas tramas secundárias.

Diferentemente, das novelas colombianas, que estão mais voltadas para as co-produções e adaptações de romances latino-americanos, ou das telenovelas mexicanas (as principais concorrentes, no exterior, das telenovelas brasileiras), que são mais “lacrimogêneas” e menos “modernas”, as telenovelas brasileiras se caracterizam, hoje, pela enorme quantidade de tramas secundárias que suportam. (ANDRADE, 2000, p.79)

Outra característica apontada pela autora é o fato de a telenovela ser considerada uma obra aberta, conceito adotado por Umberto Eco para se referir-se a uma determinada modalidade das obras de arte. Porém, Andrade (2000) explica que em relação à telenovela ser uma obra aberta significa dizer que ao longo de aproximadamente seis meses o que se tem é uma criação ficcional onde o autor é informado e está ligado às respostas do público por meio de pesquisas. Com esses dados à disposição, o autor pode redirecionar ou alterar os seus núcleos, ajustar a importância dos personagens e aperfeiçoar as interpretações.

Para Andrade (2000), o escritor de telenovela-padrão, transforma-se em um falso dramaturgo e o público, em um verdadeiro coautor. Já os produtores de uma telenovela se utilizam do fato de ela possuir o status de obra aberta para combater acusações de que seja um gênero menor, com pouca possibilidade de criação e com uma narrativa que impõe valores superficiais. Uma narrativa que representa um registro de escolhas entre várias possibilidades à vista.

No que diz respeito à construção do enredo das telenovelas, sua construção se dá através da materialização de sentidos, conceitos e ideias. No caso da ação dramática ou narrativa, só existe quando já se tem um enredo por meio do qual as personagens podem se expressar e assumir uma fisionomia e um caráter. É dessa forma que a ação se desenvolve através das situações geradas a partir da variação de comportamentos humanos. A estruturação da ação, portanto, acontece quando é possível dar vida aos fatos de modo que seja criado algo verossímil. (ANDRADE, 2000)

O enredo deve apresentar acontecimentos de forma inesperada. Esta surpresa é importante para que o espectador possa se identificar com as personagens, seja antes ou depois da solução da trama. Para isso, os elementos característicos da trama devem ser

repetidos até que esta identificação possa vir a acontecer. A consequência disso é que o enredo acaba contendo amplas sequências repetitivas de forma que se tornem familiares impondo sempre acontecimentos inesperados. (LOPES, 2008)

No que tange à produção de uma telenovela, a organização desse processo respeita um fluxo de ações que se traduz em um encadeamento de tarefas que vão desde o planejamento até o momento de exibição da novela. Apesar de que, após a estreia de um produto como a telenovela, assim como a sua implantação, são necessários também uma série de cuidados, como estudos relativos à audiência e mudanças durante o desenrolar da história.

Segundo Lopes (2008), a produção de uma telenovela, no caso da Rede Globo, por exemplo, inicia-se com a sinopse da história, que é feita após encomenda à emissora de um produto ficcional que atenda ao público e da escolha do autor que se encaixe no perfil para desenvolver o projeto em andamento. O autor escolhido, então, desenvolve a sinopse e algo em torno dos seis primeiros capítulos. É definida também a linguagem que a telenovela vai ter, o perfil dos personagens onde a trama será ambientada.

Depois disso é iniciada a pré-produção com aproximadamente 120 dias de antecedência da estreia da novela. Nesse momento, também são delineados o elenco, concepção artística dos cenários, cidade cenográfica, figurinos, trilha sonora, locações, produção de arte, maquiagem e equipe técnica. Todas essas escolhas e preparativos acontecessem com 75 dias antes de a novela estrear. Começam a ser gravados nesse período, ainda, os primeiros capítulos do produto.

Geralmente, são gravados, editados e pós-produzidos algo em torno de 18 capítulos que ficam guardados como uma espécie de “gaveta” ou “frente” de três semanas de novela finalizada prontos para ser exibidos. Quando a novela já está no ar, o autor produz em média seis capítulos por semana que são entregues à gerência de produção.

Esses capítulos, depois de recebidos pela gerência, são transformados em um roteiro de gravação que é “uma escala que tem como objetivo otimizar o trabalho de gravação”. O roteiro designa em que ordem as cenas serão captadas independentemente da cronologia da trama. As cenas de determinado cenário devem ser gravadas todas de uma só vez para que se possa passar depois para o próximo. Isso ocorre também independentemente da ordem em que entram no capítulo.

É devido a essa falta de ordem durante as gravações de uma telenovela que existe um profissional chamado de continuísta. Ele é responsável por assegurar a coerência interna dos cenários, figurinos, maquiagem etc. Semanalmente, são gravadas em torno de 250

cenas. Desse total, 180 aproximadamente, são gravadas em estúdio e as restantes são gravadas externamente.

O roteiro de gravação ainda conta com indicações acerca dos recursos necessários para efeitos especiais, como dublês por exemplo. No caso de efeitos visuais, são feitos na ilha de edição através de computação gráfica, durante a etapa de pós-produção e finalização dos capítulos.

É importante ainda destacar que as histórias narradas nas telenovelas, de acordo com Campedelli (1987), apresentam uma narração linear e progressiva. O enredo é construído a partir de determinado tempo que habitualmente é cronológico, pois vai crescendo para um futuro próximo. Entretanto, em alguns momentos da trama quando necessário para um melhor entendimento ou para conferir maior emoção são utilizados recursos como o *flashback*.

Segundo Flavio de Campos (2007), o *flashback* em uma narrativa é a exibição de um incidente ocorrido antes do que está sendo narrado. De acordo com esta definição, o *flashback* está ligado ao momento presente da narrativa a partir de uma relação conceitual do narrador ou de um personagem, em linhas gerais por causa de alguma motivação, causa, lembrança ou associação de ideias. Este recurso da narrativa pode ter a função de informar algo ao espectador ou expressar a subjetividade de um personagem.

1.3 Considerações do Capítulo

A partir do que foi exposto neste capítulo, é possível perceber que as telenovelas passaram por transformações estruturais e na narrativa que possibilitaram atingir um nível de qualidade que as levaram a serem um dos produtos televisivos mais consumidos até hoje desde a década de 1960.

As narrativas das telenovelas, inclusive, sofreram muitas modificações que, como foi visto, foram imprescindíveis para possibilitar a modernização desses produtos televisivos. Mais recentemente, em um contexto proporcionado por novas mídias como a internet, as telenovelas estão passando por novas adaptações aos diferentes meios aos quais estão sendo expandidas.

Dessa forma, torna-se fundamental aprofundar os conhecimentos sobre as narrativas, de início de forma geral e posteriormente de forma mais específica, no que diz respeito às novas narrativas que se desenvolvem a partir de produções audiovisuais da televisão, como apresenta o próximo capítulo.

Capítulo 2 – Narrativas transmídias

Neste segundo capítulo, pretende-se compreender como as narrativas estão se desenvolvendo no ambiente do ciberespaço e em meio a um contexto de transmidiação. Para tanto, é feita uma abordagem de diversos conceitos tais como ciberespaço, multimídia, cultura da convergência e narrativas transmidíaticas.

A intenção é obter um panorama de alguns aspectos e entendimentos a respeito das narrativas que atualmente não se restringem mais a um único suporte ou meio. Toda a discussão têm como principal aporte teórico as formulações de Henry Jenkins (2009) sobre o conceito de transmidiação. Antes, porém, de tentar compreender este conceito, é feita uma explanação acerca do contexto em que ele surgiu. Isso porque não se pode falar em narrativas transmidíaticas, por exemplo, sem se falar sobre a revolução tecnológica por qual passaram os meios de comunicação a partir do computador e que resultou hoje em diversas formas de informar, interagir ou contar histórias.

O ciberespaço propicia, dessa forma, a criação de uma cultura da convergência que dá suporte ao surgimento de um conjunto de processos e estratégias que geram a transmidiação, dando origem, por conseguinte, às narrativas transmidíaticas. Narrativas, que, atualmente são do tamanho que os autores, produtores e consumidores tenham capacidade para criar e expandir.

2.1 Ciberespaço

Não é novidade que o computador e o mundo que ele nos apresenta por meio da internet se tornaram algo intrínseco à nossa vida. Os primeiros computadores, que eram calculadoras programáveis capazes de armazenar os programas, foram criados em 1944 na Inglaterra e nos Estados Unidos. De início, eram utilizados apenas para fins militares e científicos.

A partir da década de 70, com o desenvolvimento e a comercialização do microprocessador, foram iniciados processos econômicos e sociais que abriram a nova fase na automação da produção industrial. Nessa mesma época, surge na Califórnia um movimento social de “contracultura”, se utilizando das novas possibilidades técnicas, que culminou na invenção do computador pessoal. Com isso, o computador muda do status de ser um

processador de dados de grandes empresas e dos grandes programadores profissionais para se tornar um instrumento de criação, de organização, de simulação e de diversão para um número cada vez maior da população mundial.

Já nos anos 1980, com o aparecimento do conceito de multimídia, a informática se funde com as telecomunicações, a editoração, o cinema e a televisão. Um novo movimento sociocultural surge entre jovens profissionais das grandes metrópoles e dos campi americanos, impondo um novo rumo ao desenvolvimento tecno-econômico. Segundo Pierre Lévy (2000), nesse momento, as tecnologias digitais nascem como infraestrutura do ciberespaço, o “novo espaço de comunicação, de sociabilidade, de organização e de transação, mas também novo mercado da informação e do conhecimento”.

O termo ciberespaço surgiu na literatura, quando, em 1984, William Gibson escreveu o romance “Neuromancer”. Este termo, na história, diz respeito ao universo das redes digitais, que seriam um campo de batalha entre multinacionais, considerado como uma nova fronteira econômica e cultural. No universo de Gibson, o ciberespaço é visto sob a perspectiva da geografia móvel da informação que se torna visível. Alguns heróis do romance entram “fisicamente” nesse espaço de dados para viver diversos tipos de aventuras.

Na concepção de Lévy (2000), o ciberespaço é definido como “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial de computadores e das memórias dos computadores”. Para ele, o que distingue esse meio é o caráter virtual da informação e a capacidade de fazer com que os dispositivos de criação de informação, de gravação, de comunicação e de simulação estejam em sinergia e se “interfaceando”. O ciberespaço seria, provavelmente, o principal canal de comunicação e suporte de memória da humanidade no início deste século, tendo em vista a digitalização geral das informações.

Uma informação ao ser digitalizada é transformada em números. Da mesma forma, uma imagem ou sequência de imagens e sons também são traduzíveis em uma série de números. Quase todas as informações podem ser representadas pela linguagem binária, sob a forma de 0 e 1. (LEVY, 2000)

A digitalização, na realidade, de acordo com Lévy (2000), acaba sendo mais do que uma simples mudança de suporte. Isso porque abre espaço para a junção de vários outros meios. Imaginado que a mudança das mídias físicas como a pedra/barro para o papel foi fundamental para a distribuição de conteúdos textuais na história da humanidade, a digitalização, com todos os percalços e sucessos, pode ser considerada um advento nos processos de difusão e integração.

2.1.1 Multimídia

Lévy (2000) tece esclarecimentos acerca do que significaria considerar algo multimídia. De início, o autor define o que é mídia, modalidade perceptiva, linguagem, codificação, dispositivo informacional e comunicacional.

Como mídia ele entende qualquer suporte ou veículo de uma mensagem, como o impresso, rádio, televisão, cinema, ou a internet. Por modalidade perceptiva se compreende como um sentido que é solicitado pela recepção da informação, no caso da visão, audição, tato, odor, gosto e cinestesia, que é o conjunto de sensações através das quais são percebidos os movimentos musculares cujos estímulos são oriundos do próprio organismo.

A linguagem diz respeito a um tipo de representação, como línguas, músicas, fotografias, desenhos, imagens animadas, símbolos, entre outros. Por sua vez, a codificação é definida como princípio do sistema de gravação e de transmissão das informações, que seriam o analógico e o digital.

Para Lévy (2000), existem dois tipos de dispositivos, o informacional e o comunicacional. O dispositivo informacional remete às relações entre elementos de informação, como mensagens com diferentes estruturas (textos, música, filmes, hiperdocumentos), mundos virtuais e fluxos de informações. Já os dispositivos comunicacionais referem-se à relação entre os participantes da comunicação, como é o caso de dispositivos um-todos (imprensa, rádio e tv), um-um em rede (correio, telefone) e todos-todos (conferências eletrônicas, www).

A partir disso, o autor passa a buscar uma definição para o termo multimídia. Na visão de Lévy (2000), multimídia significa “aquilo que emprega diversos suportes ou diversos veículos de comunicação”. Também diz respeito ao movimento geral de digitalização, onde as diferentes mídias, como a informática, discos musicais, edição e fotografia, passam a se integrar, porém isso ocorreria a longo prazo. Segundo ele, a televisão, por exemplo, ainda que se tornando digital e mais interativo, continuará por um tempo sendo uma mídia relativamente distinta.

Dessa forma, Lévy (2000) alerta que multimídia é um termo que pode designar estratégias como o lançamento de um videogame, camisetas e brinquedos logo após a estreia de um filme. Entretanto, não se pode confundir com a confluência de mídias separadas à mesma rede digital, já que a noção de multimídia pode parecer apontar para uma variedade de

suportes. Ao contrário, indica interconexão e integração.

Diante disso, torna-se fundamental discutir sobre o contexto em que surge o conceito de multimídia. A seguir, são feitas considerações acerca da cultura da convergência, uma revolução quando se pensa na era digital.

2.2 Cultura da convergência

A cultura da convergência na concepção de Henry Jenkins (2009) envolve os conceitos de convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva.

Por cultura participativa, denomina-se a nova lógica que norteia a relação do público com o seu objeto de consumo. Se antes produtores e consumidores de mídia desempenhavam papéis distintos, hoje eles são uma espécie de participantes que interagem a partir de um novo conjunto de regras ainda desconhecido criado para ser dominado de forma coletiva. Nesse processo, não há, para o autor, a substituição dos velhos meios, mas a transformação das funções e do *status* desses meios com a introdução de novas tecnologias.

Quando se pensa em consumo como um todo, na visão de Jenkins (2009), se pensa em um processo coletivo. Isso porque, segundo ele, cada um de nós por meio de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático vai construindo sua própria mitologia pessoal ao passo que recursos e informações que possuímos são reunidos em um esforço para que conservemos entre nós sobre a mídia que consumimos.

A inteligência coletiva, termo criado por Lévy (2000), portanto, é entendida por Jenkins (2009) como uma fonte alternativa de poder midiático. Para Lévy (2000), o movimento social e cultural propagado pelo ciberespaço propicia a convergência não somente sobre um conteúdo particular, mas sobre uma forma de comunicação interativa, comunitária, transversal, rizomática e não-midiática. Esse conceito se caracteriza por ser um novo tipo de pensamento sustentado por conexões sociais que são viáveis através da utilização das redes.

Com relação à convergência dos meios, o autor conceitua como sendo o fluxo de conteúdos que circulam por meio de múltiplas plataformas de mídia, assim como a cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e o comportamento do público que migra para qualquer lugar onde pode obter as experiências de entretenimento que procura e deseja.

De acordo com Jenkins (2009), qualquer história importante é passível de ser contada, toda marca pode ser vendida e todo consumidor é persuadido através de múltiplas plataformas. “Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas,

mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem e do que imaginam estar falando”.

No que diz respeito ao “emergente paradigma da convergência”, o autor esclarece que, diferentemente, do que pensavam com relação ao paradigma da revolução digital, a convergência de mídias mostra que os avanços tecnológicos dos meios de comunicação, nas últimas décadas, significam que novas e antigas mídias podem conviver e interagir entre si, sem necessariamente o moderno extinguir o obsoleto.

O paradigma da revolução digital pregava que os novos meios de comunicação digital mudariam tudo o que conhecíamos. Entretanto, o que se viu depois do estouro da bolha pontocom³ foi que as novas mídias, assim como muita coisa no atual ambiente de mídia, não mudarão nada, mas sim estarão em um meio-termo. Nota-se que os líderes da indústria midiática recorrem à convergência na tentativa de encontrar um rumo frente ao atual momento de confusas transformações.

Esse processo de convergência, segundo Jenkins (2009), reverbera diversos “mitos”, como é o caso da “Falácia da caixa preta”, onde futuramente uma caixa preta serviria de suporte para todos os conteúdos midiáticos. Entretanto, o que se vê hoje é o surgimento de diferentes aparelhos que procuram se acomodar às necessidades imediatas das pessoas. Inclusive, essa proliferação de suportes reflete a falta de conhecimento sobre que tipo de funções devem ser combinadas, fazendo com que sejamos cercados de uma série de aparelhos especializados e incompatíveis.

Com isso, nota-se, que a convergência refere-se a um processo e não a um ponto final. Nesse sentido, muitas empresas midiáticas distribuem seus conteúdos por meio de vários canais, ao invés de um único suporte. A cultura das mídias está vivendo um momento de transição, onde tudo é inesperado e imprevisível e que representa um impacto forte na forma como produzimos e consumimos os meios de comunicação. (JENKINS, 2009)

A partir disso, Jenkins ressalta a nova relação do público com os meios de comunicação. Hoje, a vida social é diretamente influenciada pelos conteúdos midiáticos ao ponto que muitos consumidores mudaram o seu perfil, de passivos passam para produtores ativos desses conteúdos.

Dessa forma, a interação do público gera conhecimento por parte de quem está

³ No final da década de 90, criou-se uma bolha especulativa que se caracterizou pela alta das ações de novas empresas de tecnologia da informação e comunicação, as chamadas “ponto.com”, que tinham como base a internet.

do outro lado dos meios de comunicação, um conhecimento que pode significar poder nessa transição pela qual a cultura e a tecnologia estão passando.

Na realidade, a convergência passa a ser vista como um conceito antigo que vai assumindo novos significados. Para Jenkins (2009), a convergência é uma mudança na forma como encaramos as nossas relações com a mídia. Essa transformação está se dando inicialmente no nível das relações com a cultura popular. Contudo, as habilidades adquiridas neste processo têm implicações importantes no modo como estamos aprendendo, trabalhando e nos conectando com pessoas em várias partes do mundo.

Inclusive, as narrativas são afetadas também quando se fala em cultura da convergência, tendo em vista que elas podem se tornar narrativas transmidiáticas, como veremos na próxima seção.

2.3 Narrativas transmidiáticas

As narrativas, como visto na seção 1.1, estão presentes em filmes, novelas, séries de TV, livros, quadrinhos, games e até mesmo em uma conversa entre amigos. Elas estão em toda parte e em constante transformação. Recentemente assumiram uma nova forma de se apresentar. Na última década, as narrativas se tornaram transmidiáticas.

As narrativas transmidiáticas surgem em meio à era da convergência das mídias, uma estética que, de acordo com Jenkins (2009), exige dos consumidores a adoção de uma postura participativa e ativa na comunidade do conhecimento. Para o autor, “a narrativa transmídia é a arte de criação de um universo”, onde só é possível viver uma experiência plena dentro de um universo ficcional quando os receptores assumem o papel de caçadores e coletores.

Nesse contexto, os consumidores saem perseguindo pedaços da história através de diferentes meios e canais compartilhando suas observações e indagações com outros fãs, em grupos de discussões on-line por exemplo, ou colaborando para que outras pessoas que busquem por uma experiência de entretenimento mais rica possam encontrar o que procuram. (JENKINS, 2009)

Jenkins (2009) se utiliza da franquia *Matrix* para tecer a conceituação de narrativa transmidiática. De acordo com ele, uma história transmídia vai sendo contada por meio de múltiplas plataformas de mídia, que fornecem novos textos que vão contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Dessa forma,

Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game e vice-versa. (JENKINS, 2009, p. 138)

Ou seja, cada produto que for consumido é considerado um ponto de acesso à franquia como um todo. Com isso, a compreensão que se obtém através de diversas mídias serve como base para uma experiência profunda que motiva cada vez mais o consumo. Segundo Jenkins (2009), a partir de novos níveis de revelação e experiência renovam a franquia e sustentam a fidelidade do consumidor.

Pensando assim, é que a lógica econômica da indústria de entretenimento integra horizontalmente o fluxo de conteúdos pelas mídias, já que mídias diferentes atraem nichos de mercado diferentes. No caso dos filmes e da televisão, o público é mais diversificado ao contrário dos quadrinhos e *games*, que têm um público mais restrito.

Logo, para se ter uma boa franquia transmídia, para Jenkins (2009), é necessário atrair diversas clientelas procurando adequar o tom do conteúdo de acordo com a mídia. Porém, havendo material suficiente para abastecer as diferentes clientelas, na condição de a obra permitir novas experiências, é possível contar com um mercado de intersecção que pode expandir o potencial de determinada franquia.

No que diz respeito às narrativas imersas no contexto da transmidiação, vê-se que estão passando por um momento no qual o público não se contenta apenas em ver um filme ou novela, ou ler um livro ou uma série de livros. Os consumidores querem ir além das telas e das páginas. Por isso, procuram outros meios, como a internet, games, ou quadrinhos por exemplo. É o caso da novela “Lado a Lado” da Rede Globo, entre outras novelas da emissora, como será visto no capítulo 3 mais adiante.

Mais recentemente, as plataformas passaram a ser utilizadas para mostrar detalhes da produção (figurinos, cenários, objetos de cena), preparação do elenco ou comentários dos personagens, extras em DVD’s. Como apontam Cecília Almeida Rodrigues Lima e Diego Gouveia Moreira (2012), as emissoras, no Brasil inclusive, produzem sites para suas produções ficcionais. Há conteúdo estático, como sinopses e matérias sobre bastidores da

produção, e conteúdo interativo, como *blogs*, além da disponibilização, em alguns casos, da íntegra dos capítulos. O que ocorre tanto em sites de grandes estúdios como *ABC*, *Universal Channel*, e *Warner* ou como nos sites de novelas da Rede Globo por exemplo.

Na TV, esse processo de entrecruzamento de narrativas teve início com a música, através da produção de trilhas sonoras específicas para programas de TV e com a criação de programas a partir de livros, por exemplo (LIMA; MOREIRA, 2012).

Com a internet mais tarde, os recursos utilizados para o bom desenvolvimento das narrativas transmidiáticas ficcionais só passam a ter um papel efetivo quando contam histórias que podem ter uma gama de possibilidades e alternativas que incentivem os consumidores a buscar elementos para incrementar e enriquecer essas narrativas que estão, na sua essência, no plano do imaginário e do entretenimento. Esses recursos como foram ditos são perfis de personagens nas redes sociais, blogs com histórias paralelas, jogos.

As telenovelas são um exemplo de produto que tem realizado uma tentativa de imergir no universo transmidiático, mas ainda não permitem que o usuário possa interagir de forma mais ativa. O que é possível, por enquanto, para os usuários é apenas ler e comentar nos blogs e realizar postagens no *Twitter* e *Facebook*. Além disso, alguns conteúdos narrativos extras são disponibilizados no site da emissora. Contudo, essas ferramentas aplicadas pelas narrativas transmidiáticas podem ser muito úteis, por exemplo, na manutenção das próprias telenovelas, mesmo depois do seu término ou ainda num amadurecimento dessa participação do público diante da narrativa.

Já o caso da franquia *Matrix* ilustra muito bem o conceito das narrativas transmidiáticas imerso na era da convergência de mídias. O produto criado pelos irmãos Wachowski integra múltiplos textos na intenção de criar uma narrativa tão ampla que não pode ser contida em uma única mídia. Inicialmente, é lançado o filme que estimula o interesse pela história que é narrada na mídia de “origem”.

Após isso, alguns quadrinhos são disponibilizados na web e um anime é publicado antes do segundo filme, o que vai saciando a fome de informações dos fãs mais exaltados. Com o lançamento do segundo filme, também é lançado um game para computador. Por fim, depois do terceiro filme é criado um jogo on-line para múltiplos jogadores em massa (MMOG – Massively Multiplayers Online Game). Então, para que a história seja compreendida de forma completa é importante consumir todos os produtos da franquia.

Segundo Jenkins (2009), todos esses produtos são pensados e se baseiam no produto anterior, ao mesmo tempo que novos “pontos de acesso são oferecidos”. É uma forma

bastante eficiente de oferecer uma experiência transmídia de sucesso.

A partir da relação encontrada entre as histórias que são contadas em vários meios surge uma característica interessante da transmidialidade, segundo Cleusa Albilá de Almeida e Lúcia Helena Vandrúsculo Possari (2011). Um aspecto que exige do consumidor a possibilidade dele de se situar no contexto do enredo independente de em qual mídia ele esteja acompanhando a narrativa.

Logo, as narrativas devem estar construídas de forma independente uma das outras. Sem a necessidade de uma estar condicionada à outra. Dessa forma, o público tem como entender a história sem estar obrigatoriamente inserido dentro do contexto inicial da narrativa. De acordo com esse entendimento, uma narrativa transmidiática é estabelecida quando são criados novos meios independentes.

Além disso, a narrativa transmidiática fica atenta aos “caçadores e coletores de informações”, que buscam novos enlaces e fazem ligações entre os meios, onde cada um fica encarregado de continuar a história de seu modo, através de uma narrativa própria.

Yvana Fachine *et al.* (2013), em conjunto com outros pesquisadores do Obitel (Observatório Iberoamericano da Ficção Televisiva)⁴, já trazem uma definição de transmidiação voltada para o contexto das produções televisivas de países da América e a Espanha. Diferentemente de Jenkins (2009), que tem seus estudos apoiados na análise de experiências bem localizadas na indústria de entretenimento norte-americana, Fachine (2013) fala sobre entender a transmidiação como

um modelo de produção orientado pela distribuição em distintas mídias e plataformas tecnológicas de conteúdos associados entre si e cuja articulação está ancorada em estratégias e práticas interacionais propiciadas pela cultura participativa estimulada pelo ambiente de convergência”. Por envolver uma cadeia criativa multiplataforma, esse modelo de produção é adotado mais frequentemente por corporações que atuam em distintas mídias. (FACHINE *et al.*, 2013, p. 27)

A partir desse entendimento, os fenômenos transmídia poderiam ser pensados de acordo com uma lógica comercial e posteriormente como uma forma cultural que refletem não apenas a convergência de conteúdos, mas também de propriedade. Seguindo esse pensamento, surge a ideia dos “conteúdos transmídias” que são originados da articulação sinérgica entre diferentes mídias ou plataformas e do esforço efetivado pelos consumidores

⁴ É um projeto que reúne uma rede internacional de pesquisadores que estudam sistematicamente e comparativamente as produções de ficção televisiva de alguns países ibero-americanos. Foi criado em 2005, na cidade de Bogotá, e atualmente é composto por pesquisadores dos seguintes países: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos (de língua hispânica).

como parte de um projeto de comunicação desenvolvido por determinado produtor ou instância produtora.

Esses conteúdos ainda são classificados como “conteúdos televisivos transmídias”, pois são oriundos de um texto de referência veiculado pela TV que, como sendo a mídia de base, conduz os seus desdobramentos e complementações em outros dispositivos. A produção desse material transmídia ocorre, portanto, ancorada em duas estratégias, segundo Fecine *et al.* (2013), a propagação e a expansão.

As estratégias de propagação tem o objetivo de “reiterar e repercutir conteúdos das telenovelas entre plataformas”. Essa repercussão vai promovendo um circuito de retroalimentação de interesse e atenção entre TV e internet no caso das telenovelas. É formado, portanto, um ciclo sinérgico no qual um conteúdo chama atenção e são propagados por distintos meios de um determinado universo narrativo.

Já as estratégias de expansão dizem respeito aos procedimentos que complementam ou desdobram o universo narrativo para além da televisão, o que inclui, por exemplo, extrair elementos deste universo narrativo para o cotidiano do público através de conteúdos que o estimule a vivenciar e entrar em um jogo de “faz de conta” à medida que se envolve com os personagens e as situações apresentadas. Pode haver também a proposição de estender o texto da narrativa do universo criado como ocorre na construção das narrativas transmidiáticas de Jenkins (2009).

Fecine *et al.* (2013) identificou também duas categorias de conteúdos dentro das estratégias de expansão, conteúdos de extensão textual e lúdica. E subdividiu a categoria de conteúdos de extensão textual em várias outras divisões, dentre elas a de extensão narrativa, que seriam os mais próximos daqueles que Jenkins (2009) descreve ao formular o conceito de *transmedia storytelling*.

Esses conteúdos de extensão narrativa dizem respeito a novas narrativas que são desenvolvidas em outros meios, geralmente a partir de recuos ou avanços na narrativa principal exibida na TV. Dessa forma, a narrativa pode ser prolongada, explorando ações subsequentes àquelas que foram mostradas na TV, ou, pode ser feito uma “volta no tempo”, onde seriam apresentadas situações com poder para complexificar os conflitos e comportamentos mostrados no texto original.

Exemplos dessa extensão narrativa são muito poucos no Brasil, segundo Fechine *et al.* (2013). Os pesquisadores da Obitel citam o caso de *Os Normais*, série da Rede Globo exibida entre 2001 e 2003 e escrita por Fernanda Young e Alexandre Machado. Após a saída do programa do ar na TV aberta, o produto televisivo foi desdobrado em dois filmes.

Em 2013, foi lançado o filme “Crô” baseado no mordomo gay Crô (Marcelo Serrado), personagem secundário, que se destacou na novela *Fina Estampa* de Aguinaldo Silva, exibida em 2012. O mesmo acontecerá com as três empregadas domésticas da novela *Cheias de Charme*, Penha (Taís Araújo), Cida (Isabelle Drummond) e Rosário (Leandra Leal), que formavam a banda “Empreguetes” e serão protagonistas de um filme que deve estrear em 2014 (FECHINE *et al.*, 2013).

2.3.1 Narrativas no ciberespaço

Voltando-se para as narrativas que circulam no ciberespaço, de acordo com Janet Murray (2003), os textos que as compõem resultam do encontro da literatura com o computador, sendo as histórias contadas por eles consideradas multiformes. O termo história *multiforme* é usado pela autora para descrever “uma narrativa escrita ou dramatizada que apresenta uma única situação ou enredo em múltiplas versões”. (MURRAY, 2003, p.43)

Murray (2003) acredita que a narrativa multiforme procura dar existência simultânea a várias possibilidades de histórias paralelas que existem em filmes e livros, por exemplo, e que são uma forma de percepção que caracteriza o século XX. Logo, a maneira multiforme de narrar permitiria ao consumidor ter em mente, ao mesmo tempo, múltiplas e contraditórias alternativas.

Segundo a autora, nas narrativas imersas no ciberespaço a combinação de texto, vídeo e espaço navegável produziriam um micromundo baseado em computador que não necessita ser matemático, mas sim um universo ficcional dinâmico, com personagens e eventos. Com isso Murray (2003) resgata a noção de “micromundo” desenvolvida por Seymour Papert em 1980 na obra *Mindstorms*.

A autora expõe uma visão inicial para o conceito de “micromundo” que seria o de ambientes arquitetados pela virtualidade do computador voltados para estudantes. Estes por sua vez se utilizariam deste universo para um processo de imersão no intuito de executarem

suas pesquisas. Entretanto, para Murray (2003), este conceito vai além da comunicação educacional como um micromundo narrativo.

Estas narrativas do ciberespaço trazem ainda outras questões como é o caso da dispersão dos elementos de uma mesma história como característica de uma história “multissequencial”. Esta definição seria algo preliminar ao conceito de narrativa transmidiática, que de acordo com Murray (2003) apresenta uma fragmentação organizada em janelas.

Este aspecto, segundo a autora, é uma característica natural de um ambiente composto por um hipertexto, gerando uma “composição caleidoscópica”. Por hipertexto, entende-se “um conjunto de documentos de qualquer tipo (imagens, textos, gráficos, tabelas, vídeos) conectados uns aos outros por links”. (MURRAY, 2003, p. 64)

No caso de histórias escritas em hipertexto, elas podem ser divididas em “páginas” que se desenrolam ou em “fichas” do tamanho da tela, ou como a autora descreve, estas histórias são segmentadas em blocos de informação genéricos denominados “lexias” (unidades de leitura). As lexias seriam como páginas e fichas de papel que foram transpostas para a tela do computador. Elas ocupam um espaço virtual onde existe a possibilidade de serem antecedidas por outra lexia, precedida por outra ou colocada lado a lado de um número infinito de lexias.

As lexias podem se conectar através dos hiperlinks. Uma única lexia, por exemplo, pode conter vários links ou nenhum, mas o que a autora tenta formular é que com o surgimento do hipertexto, os escritores foram apresentados com a oportunidade de usufruir de outras formas de segmentação, justaposição e encadeamento lógico. Isso porque, “histórias escritas em hipertexto geralmente têm mais de um ponto de entrada, muitas ramificações internas e nenhum final bem definido”. Para Murray (2003), as narrativas hipertextuais são intrincadas teias de fios emaranhados.

O ambiente da Internet permite mesmo uma gama de possibilidades no que diz respeito ao ato de narrar. Entretanto, a autora alerta para um fato corriqueiro quando se fala de novas tecnologias. De acordo com ela, não há a exploração da capacidade expressiva das mídias. Murray (2003) fala do surgimento de termos como “fototeatro”⁵, e multimídia, que demonstram que os meios se encontram ainda em seus estágios iniciais de desenvolvimento,

⁵ Uma junção de fotografia mais teatro que se referia à “arte” de apontar uma câmera estática para um cenário como um palco de teatro.

dependendo de formatos derivados de tecnologias anteriores e não atentam para usufruir de todo o potencial que as novas mídias oferecem.

A autora expõe um exemplo de uma novela na web onde um grupo de amigos, que reside em Nova York, disponibilizam páginas diárias de texto com fotos. Porém, não há nada a mais que faça o leitor experimentar de alguma ação além de acompanhar a história contada ou passar de uma tela a outra. Não há mais nada para se fazer, nem ao menos um link que leve à alguma novidade.

Murray (2003) atenta para o fato de que uma novela na web mais sofisticada em termos digitais deve explorar mais as funções do computador, como a função de arquivar uma infinidade de dados. Por exemplo, cada novo episódio poderia fazer alusão a passagens anteriores por meio palavras destacadas com links. Dessa forma, a navegação do consumidor seria motivada não pela curiosidade de ver outras opções de mídia, como um videoclipe, mas estaria interessado no enredo que está se desenrolando.

A apresentação do computador proporcionaria, assim, um prazer que não está no alcance das novelas televisivas. Por exemplo, poderíamos seguir apenas uma cativante trama secundária, ignorando o conjunto de enredos capaz de nos enlouquecer, ou poderíamos acessar a história em qualquer tempo, revendo importantes eventos passados em toda sua riqueza dramática. Em vez de usar o áudio de uma maneira redundante, para encenar diálogos num registro o diário, uma sofisticada novela da web poderia oferecer esse recurso como parte integrante da narrativa. (MURRAY, 2003, p. 75)

Segundo a autora, fazer uso dos recursos disponíveis na internet é algo inevitável no processo para superar os formatos das antigas mídias em direção a novas formas de interagir com o ambiente digital que desperta no público desejos próprios do ciberespaço. A consequência disso é o aparecimento de “prazeres narrativos intrínsecos ao próprio ciberespaço”.

É interessante, portanto, identificar as propriedades essenciais do meio digital, que permitem ver o computador não apenas como uma conexão telefônica multimídia, como entende Murray (2003), mas como um poderoso veículo para criação literária. Para Lévy (2000), o computador é, além de uma ferramenta a mais para a produção de textos, sons e imagens, um operador de virtualização da informação. A imagem de uma cerejeira, por exemplo, codificada digitalmente pode ser modificada com mais facilidade e, principalmente, tornar-se visível através dos programas de computadores de inúmeras formas. A cerejeira

pode ser exibida com ou sem folhas, em tamanhos diferentes, com as cores das flores modificadas e assim por diante.

A informação ao ser digitalizada, de acordo com Lévy (2000), passa a ser processada de forma automática, rápida, com precisão e em uma grande escala quantitativa. Segundo o autor, nenhum outro processo, que não seja o processamento digital, possui ao mesmo tempo as quatro qualidades mencionadas acima. Ele cita o exemplo de um romance de trezentas páginas que tenha sido digitalizado. Através de um programa de processamento de textos é possível ordenar ao computador que a palavra “Durand” seja substituída por “Dupont” em todo o documento dentro de poucos segundos.

Além disso, o suporte digital proporcionou ao hipertexto⁶ possibilidades incríveis. Segundo Lévy (2000), operações como a pesquisa nos sumários, o uso de instrumentos de orientação ou a passagem de um nó a outro são feitas em poucos segundos. Da mesma forma, a digitalização proporciona em uma mesma mídia a mixagem precisa de sons, imagens e textos.

O autor propõe, ainda, que com os hipertextos as funções de leitura e escrita se misturam. Ele considera um hipertexto como um espaço de percurso para leituras possíveis. Assim, o leitor pode participar da escrita do texto que lê.

Já para Murray (2004) os ambientes digitais são procedimentais, participativos, espaciais e enciclopédicos.

O computador tem a capacidade de ser procedimental por ser uma máquina que executa uma série de regras, um motor que foi projetado para incorporar comportamentos complexos e aleatórios. Ao mesmo tempo, o meio digital possui a propriedade participativa, que lhe confere o poder de induzir comportamentos, na medida em que eles reagem às informações que são inseridas neles. Logo, dizer que os computadores são interativos é dizer que eles “criam um ambiente que é tanto procedimental quanto participativo (MURRAY, 2003, p.80).

Os computadores, ou, melhor dizendo, os ambientes digitais ainda possuem a capacidade de representar espaços navegáveis. Se os livros e filmes retratam espaços por meio da descrição verbal e por imagens, os meios digitais têm o poder de oferecer um espaço

⁶ Lévy (2000) define hipertexto como sendo um texto estruturado em rede. É constituído pelos nós, que são os parágrafos, páginas, imagens e etc, e os links entre esses nós, assim como referências, notas, ponteiros, ou “botões” que indicam a passagem de um nó a outro.

através do qual é possível se mover. De acordo com Murray (2003), essa qualidade espacial do computador se apresenta devido ao processo interativo gerado pela navegação do usuário.

A última propriedade dos ambientes digitais diz respeito à capacidade enciclopédica do computador, o que é algo promissor quando se pensa na criação de narrativas. É um meio que permite a utilização de infinitos recursos, já que pode armazenar e recuperar grandes quantidades de informações. Além de possuir o caráter enciclopédico, considerando que o ambiente digital ou a rede já é detentora de dados que se equiparam a várias bibliotecas pelo mundo.

A partir dessa propriedade, é mais nítida a capacidade que os meios digitais têm de possibilitar a expressão da arte narrativa. Isso porque, com essas características intrínsecas ao ambiente digital, torna-se possível a utilização de uma riqueza de detalhes, que se traduz na representação do universo criado pelas narrativas de uma forma tanto abrangente quanto particular.

Segundo Murray (2003), essa expansão ilimitada de gigabytes representa para o contador de histórias uma “vasta tabula rasa” que implora para ser preenchida com tudo que o interessar. Esse ambiente digital acaba oferecendo para os escritores a oportunidade de contar histórias através de múltiplas perspectivas e de compartilhar com o público de narrativas entrecruzadas que produzem uma rede densa e de grande extensão.

A autora tece considerações interessantes acerca da adequação de narrativas ao ambiente digital, como é o caso dos fãs-clubes que “tietam” os populares seriados televisivos. Segundo ela, a internet, juntamente com a transmissão televisivas das séries, vem atuando como um quadro de avisos, onde arcos narrativos de longa duração são acompanhados, assim como os episódios de diversas temporadas podem ser igualmente acompanhados e comparados.

Murray (2003) utiliza o drama espacial “Babylon 5”, como exemplo de um seriado que possui um site na web. A página reúne imagens do elenco e resumos dos roteiros que documentam as várias histórias entrelaçadas que são exibidas durante as várias temporadas. Esse recurso facilita para o espectador que está começando a acompanhar a série o entendimento sobre quais são os personagens, quais raças alienígenas fazem parte do universo da trama e a história dramática como um todo.

Outro produto televisivo que a autora cita é a série “Wings”. O site e o “newsgroup” na internet da série são muito utilizados pelos espectadores para rastrear o desenvolvimento do enredo que já dura alguns anos, como as idas e vindas do casal Joe e Helen. Acompanhando a série apenas pela TV não teriam como ter essa visão da série. O público também compartilha clipes digitalizados dos melhores momentos da série. Para a autora, o grande envolvimento dos grupos de fãs ou espectadores dos seriados contribui para que o produto permaneça por mais tempo no ar.

Murray (2003) acredita que, com a entrada da internet em cena para atuar na complementação do conteúdo de produtos televisivos, como as séries, os roteiristas e produtores destes programas se tornaram mais cientes de uma audiência que está mais sofisticada e capaz de acompanhar a história em maiores detalhes e durante mais tempo. A internet se torna assim um suplemento padrão para seriados, novelas e filmes. De certo modo, os “dramas televisivos parecem ter ultrapassado a capacidade de transmissão como um todo”.

Se tentarmos acompanhar, por exemplo, “Babylon 5” a partir de sua segunda ou terceira temporada, é necessário ter que retornar a episódios anteriores e a internet aparece como o meio que apresenta espaço suficiente para os dramas seriados do que o disponibilizado pelas emissoras de TV.

A autora, ainda, adverte que essa natureza enciclopédica do ciberespaço pode se tornar um obstáculo. De acordo com ela, a propriedade de armazenar tantas informações estimula o surgimento de narrativas de “grande fôlego e sem formato definido”, deixando os leitores ou telespectadores tentando imaginar qual dos pontos finais apresentados, muitas vezes, é realmente o final e se teria algo mais para ver visto.

Segundo Murray (2003), muito do que é exibido em formato de hipertexto na rede, sendo ficção ou não, apresenta uma escrita linear conectada a links em seu sumário. Inclusive, os documentos que são concebidos apenas para apresentações digitais, sendo ficcionais ou não, geralmente exigem muitos cliques desnecessários até que se encontre o que está sendo procurado ou vários cliques na barra de rolagem pra cima e pra baixo, que o espectador ou leitor chega a esquecer onde se encontram.

A autora questiona que se os parâmetros de segmentação e navegação ainda não foram bem definidos para o hipertexto em geral, logo com as narrativas não é diferente. Se a divisão de um livro impresso em capítulos foi fundamental para o romance moderno, para a

ficção hipertextual ainda falta o desenvolvimentos de convenções formais de organização que permitam ao público explorar um meio como a internet sem ser esmagado por ele.

Voltando para as histórias multiformes, citadas acima, e que perpassam o ambiente digital, elas teriam ramificações, que por mais que fossem multissequencias, se dariam em um único meio, diferentemente das transmídiações. Este é o entendimento de Alan Mascarenhas (2012) a partir do que é exposto por Jenkins (2010) em uma situação de convergência.

De acordo com ele, a característica transmidiática se apresenta como um espaço de publicitação de fenômenos na esfera narrativa conferindo esta especificidade para produtos com essência massiva, como a telenovela, por exemplo.

Para Mascarenhas (2012), a transmídiação segue uma “lógica de certo transbordamento, de ramificações e da criação de micromundos diante de um estilo narrativo composto por janelas que aparecem em ambientes - antes opacos - proporcionando a imersão”.

Ainda de acordo com ele, o estilo narrativo na transmídiação não obedece a modelos e a métricas e pode inclusive ter uma estrutura por parte da instância de produção, entretanto não se pode esquecer da apropriação do público do produto cultural.

Na transmídiação, um fluxo narrativo pode ocupar um ambiente adequado, mas também pode transbordar seu conteúdo, gerando ramificações desta narrativa. É importante ressaltar que esse fluxo transbordado não contém uma pura repetição de uma história já contada em outro meio. O que existe é a reafirmação de conteúdo ao invés de sua repetição. (MASCARENHAS, 2012, p.22)

Cada meio que esteja envolvido em uma narrativa transmidiática dá o melhor de si para a história. No caso das ramificações, elas terão características de um meio e de outros que também colaborem com a narração e fruição da narrativa.

Essas ramificações são vistas em um meio diferente como uma nova janela integrante do micromundo que cada narrativa cria. Uma história contada apenas em um livro está arquivada somente neste suporte, ainda que tenhamos a necessidade de recorrer a outras fontes para ter uma compreensão melhor. Logo, o livro é uma janela que proporciona imersão toda vez que é aberto e lido.

É dada ao público a opção de permanecer nessa janela sem sair dela, no caso de o

leitor continuar lendo a obra ininterruptamente. No caso da narrativa transmidiática, se houver várias ramificações, então há múltiplas janelas e, conseqüentemente, entre elas há um espaço opaco. Sair de um episódio de uma série televisiva quando ele se encerra e depois entrar no *site* de uma empresa fictícia onde trabalha o personagem principal da série e após isso conversar com o personagem em tempo real no *Twitter* no dia seguinte, quer dizer que existe uma narrativa que é contada por meio de várias janelas. (MASCARENHAS, 2012, p.23)

Teresa Bellón Sánchez de La Blanca (2012), corroborando com Robert Pratten (2011), acredita que as narrativas transmidiáticas não tem fim. No caso de um seriado encerrar sua exibição, ou seja, com o fim das temporadas é possível que o espectador continue a experiência de estar em contato com o produto através, por exemplo, do blog oficial, de “websodes”, episódios para a internet, “videogames”, ou de páginas desses produtos no *Facebook*.

Blanca (2012) fala que cada nova extensão de uma narrativa deve ser uma “entrada” nova e valiosa para o todo da história, podendo ser consumida de maneira independente, como entende também Jenkins (2009). De acordo com ela, é fundamental para este tipo de ficção transmidiática a experiência proporcionada ao público. O que não remete apenas à experiência com os elementos da narrativa, em termos de personagem, enredo e gênero, mas outros aspectos como o contexto da história, a plataforma utilizada, o local onde ocorre o consumo e até mesmo a interatividade que se vai sendo estabelecida com a narrativa.

Um produto considerado como narrativa transmidiática acaba reforçando o compromisso com o espectador, também, quando consegue manter o interesse dos fãs durante os períodos de produção de um seriado, ou antes do início de uma novela. É interessante que nesse ínterim o público seja levado a outros meios de comunicação.

A série americana “The Walking Dead”, segundo Blanca (2012), é um exemplo deste tipo de narrativa transmidiática. No seriado que conta a história de um grupo de sobreviventes que vive em um mundo pós-apocalíptico repleto de zumbis, duas semanas antes da estreia da segunda temporada na televisão, foi lançado no seu site⁷ uma “websérie” com seis episódios.

Blanca (2012) ainda explica ainda que, apesar de uma das características das narrativas transmidiáticas ser a participação do público, não é necessário que haja uma real interação dos espectadores com o produto, como séries e novelas, quando ocorre, por exemplo, quando o consumidor faz um comentário em um blog de um personagem na

7

www.amctv.com

internet. A participação pode ocorrer quando o espectador é levado a tornar-se cúmplice do diálogo. É interessante, às vezes, que seja feito uma espécie de aceno aos fãs no intuito de jogar com eles nos limites entre a realidade e a ficção.

Inclusive, Robert Pratten (2011) em seu livro “Getting Started with Transmedia Storytelling” afirma que a narrativa transmidiática ou a “Transmedia storytelling” é uma forma de contar histórias através de vários meios de comunicação e, ainda que nem sempre possa ser possível, com um certo grau de participação, interação ou colaboração do público. De acordo com o autor, o envolvimento de cada mídia vai aumentando com a audiência.

Pratten (2011) fala que o sucesso de uma narrativa transmidiática se dá com a incorporação da história em cada mídia de forma que a apreciação que o consumidor tenha em uma mídia seja mais prazerosa do que a que ele tem com a soma das partes. A partir disso, ele elabora duas perguntas que considera importantes: Por que você quer contar histórias? E por que contar histórias através de vários meios de comunicação?

As duas perguntas ele responde de forma bastante simples. A primeira ele responde dizendo que contamos histórias para entreter, convencer e explicar. Para Pratten (2011), nossas mentes não gostam de fatos aleatórios, e, portanto gosta de criar as suas próprias histórias para dar sentido a eventos isolados. É como se estivéssemos sempre procurando ligar os pontos dos fatos que nos são apresentados. A junção desses pontos ou a conexão que fazemos deles resultam no que chamamos de grandes histórias. Grandes histórias conquistam corações e mentes.

No caso da resposta sobre a indagação de porque contamos histórias por meio de várias mídias, o autor diz que uma única mídia hoje não satisfaz mais a nossa curiosidade ou o nosso estilo de vida. De acordo com ele, estamos cercados por um oceano de conteúdos, produtos e oportunidades de lazer. Pratten (2011) explica que as pessoas a quem são dirigidas essas histórias transmidiáticas possuem a tecnologia necessária para navegar nesse oceano, podendo optar por navegar ou parar.

Em alguns artigos e textos publicados em revistas acadêmicas ou apresentados em eventos, é perceptível que os autores de artigos científicos buscam inserir as novelas, por exemplo, no ambiente da transmídiação analisando, geralmente, os sites das novelas ou redes sociais ligadas a elas. É recorrente se utilizarem, principalmente, de blogs que são criados pelos produtores dos sites das telenovelas como objetos de estudo. Isso porque esses blogs são de personagens da novela, que mantêm um relacionamento com o público como se fossem

peças reais. O que denota colaboração dos consumidores de um produto originalmente da TV, mas que está sendo consumido em outra mídia.

A partir disso, nota-se a ênfase na questão da interatividade a nível de colaboração do público de produtos midiáticos que estão na TV e na Internet. No artigo “Viver a Vida no limiar da tela: a narrativa transmídia chega à novela”, a autora, Maíra Valencise Gregolin (2010), se propõe a analisar o blog da personagem Luciana da novela “Viver a Vida” no intuito de estudar o fenômeno da narrativa transmidiática como incentivadora de uma nova relação entre a telenovela e os seus consumidores, na medida em que o internauta passa a ser produtor de conteúdos.

É o que retrata também Diego Gouveia Moreira (2011) em seu artigo “Expansão da linguagem ficcional na TV Globo: uma análise da série Norma”. O autor através de uma série de TV discute a questão de formatos da dramaturgia, atualmente, serem estruturados de forma a privilegiar a colaboração do público e o lançamento de conteúdos em múltiplas plataformas. No mesmo caminho, Issaaf Santos Karhawi (2011) no artigo, “Afinal, o que querem as mulheres?”: O caminho transmidiático e a produção de sentidos no ciberespaço”, pela perspectiva da transmidiação, busca desvelar sentidos produzidos entre as instâncias da audiência e da produção da minissérie por meio do blog do personagem principal.

Na dissertação de pós-graduação em Linguística de Rafael Rodrigues da Costa (2010), intitulada “A TV na web: percursos da reelaboração de gêneros audiovisuais na era da transmídia”, por exemplo, é tratada a questão da reelaboração de gêneros audiovisuais televisivos devido aos processos transmidiáticos aos quais são submetidos hoje em direção a plataformas digitais de comunicação, como o Youtube. Um estudo que se propõe a evidenciar as mudanças dessa nova realidade aos gêneros discursivos: telenovela e o telejornal. Porém, não discute a transmidiação afetando de alguma forma a narrativa da novela.

O início desse tipo de estudo envolvendo as narrativas transmidiáticas surge com as publicações do Obitel (Observatório Iberoamericano da Ficção Televisiva), mais especificamente no terceiro volume da coleção “Teledramaturgia”, que é intitulado “Estratégias de Transmidiação na Ficção Televisiva Brasileira”. O objetivo dos estudos dos pesquisadores que compõem o Obitel é de buscar responder a desafios teóricos e metodológicos que têm caracterizado a investigação da ficção televisiva no contexto da cultura da convergência e da transmidiação. No primeiro capítulo da primeira parte da publicação, “Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo”, vê-se que no Brasil são muito

poucas as formas de transmídiação que afetem a narrativa das novelas. O que se observa é o foco dos trabalhos acadêmicos em perceber as estratégias de transmídiação que as emissoras utilizam ou como o público pode participar do universo transmidiático criado a partir de telenovelas.

Em 2009 a autora Glória Perez criou para “Caminho das Índias” um personagem blogueiro, Indra, cujo blog ganhou vida também fora da trama. Na novela seguinte, “Viver a Vida”, de Manoel Carlos, aconteceu o mesmo com o blog criado pela personagem Luciana. No artigo “Quando a ficção se faz real: A Interação entre as telenovelas e os usuários de internet”, de Nayana Monteiro Siebra *et al.*, é feita a análise do blog “Sonhos de Luciana” e dos perfis no Twitter de personagens das novelas Tititi e Passione com a intenção de perceber como acontece os processos de interação e os impactos nos telespectadores quando se estabelece um diálogo com elementos ficcionais.

Já em 2011, é a vez dos blogs dos personagens principais de Ti-Ti-Ti participarem da trama e saltarem das telas das TVs para as telas dos computadores do público. Mais recentemente, no primeiro semestre de 2012, a novela “Cheias de Charme”, trouxe o blog do personagem, Tom Bastos, um empresário de artistas famosos da música.

Inclusive, a novela “Cheias de Charme” foi objeto de estudo de alguns estudantes de Comunicação que apresentaram trabalhos no Intercom (Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação). O artigo “Operações do conceito de hipertelevisão na novela Cheias de Charme: a criação de universos transmídias na TV Globo” de Cecília Almeida Rodrigues Lima (2012) e Diego Gouveia Moreira (2012) procura entender as operações do novo estatuto da TV a partir da análise dos universos transmídias que ocorrem na novela “Cheias de Charme”. É observado que as estratégias desse novo estatuto da TV, a hipertelevisão, são incorporadas pela emissora, além do destaque do fã como peça fundamental que dá unidade e sentido aos diversos elementos que compõem um universo transmidiático.

2.4 Considerações do capítulo

O mercado da tecnologia atualmente permite níveis sem precedentes de personalização e capacidade de resposta do público. Dessa forma, contar histórias através de vários meios de comunicação permite para o consumidor de produtos televisivos, impressos ou do cinema estar em contato com um conteúdo que oferece uma experiência cada vez mais rentável, coesa e gratificante.

As narrativas, a partir do que foi exposto até o momento, podem ser expandidas de diversas formas em outros meios, o que se tornou recorrente no Brasil a partir das telenovelas que são o principal produto audiovisual consumido. Através de redes sociais e dos sites oficiais, as telenovelas são expandidas, transbordando seus conteúdos. Com o passar do tempo, as manifestações de transmídiação vão se diversificando e a cada nova novela surgem outros criados caminhos através dos quais a experiência das narrativas transmidiáticas sejam fruídas da melhor forma possível.

No próximo capítulo, é feita a análise de cenas extras publicadas na internet, que se originaram da telenovela “Lado a Lado”, produzida pela emissora brasileira Rede Globo.

Capítulo 3 – “Cenas bônus” como forma de transmídiação

Este capítulo tem o intuito de apresentar e analisar um caso de transmídiação no contexto da convergência de mídias. Para este intento serão utilizadas como objeto de estudo as “cenas bônus” da novela “Lado a Lado” recentemente exibida pela emissora Rede Globo.

Neste capítulo, inicialmente, será apresentada a metodologia com base na qual a análise foi sustentada. Antes de realizar a análise propriamente dita serão expostas algumas informações acerca da telenovela, assim como a divisão em grupos das cenas bônus, com o intuito de compreender qual a função das cenas na narrativa de “Lado a Lado”. Por fim, é feita a análise das cenas a partir do que já foi apresentado em capítulos anteriores.

3.1 Metodologia

A metodologia empregada neste estudo é focada na análise de filmes proposta por Uwe Flick (2004) e na análise de narrativas audiovisuais abordada por Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira (2005). Para este intento, será utilizado como material de análise o objeto em estudo, as cenas bônus da novela “Lado a Lado”.

A novela “Lado a Lado” foi acompanhada em sua totalidade pelo site durante e após o seu término, tendo sido assistidos todos os 155 capítulos da novela na íntegra. Isso porque os capítulos são disponibilizados no site da novela e permanecem lá mesmo após o término do folhetim. As 30 cenas bônus publicadas no site durante a exibição da novela que esteve no ar por seis meses, de setembro de 2012 a março de 2013, também foram assistidas na íntegra.

Com relação à análise de filmes, de acordo com Flick (2004), esse método, que é empregado tanto para a televisão como para os filmes, deve seguir algumas etapas. A primeira delas seria a que o autor chama de “assistir e sentir”. Nesta etapa são anotadas impressões, questões e padrões de significados no filme como um todo.

Na segunda etapa, é necessário anotar as cenas-chave, que podem vir a responder às questões formuladas na pesquisa. No caso deste estudo essas cenas estariam dentre as cenas bônus. A terceira passa a fazer “microanálises estruturadas” de cenas e sequências individuais, pois podem levar a descrições e a padrões detalhados na exposição desses fragmentos.

A última etapa consiste em buscar por padrões a partir de toda a extensão da obra a fim de redigir uma interpretação final. Isso se dá após responder à questão de pesquisa do estudo e terminada a busca por padrões em todo o filme.

O outro método a ser empregado diz respeito à análise de narrativas, no caso do objeto em questão, narrativas audiovisuais. Moreira (2005) procura observar a estrutura da narrativa de ficção audiovisual, a fim de estabelecer alguns parâmetros que possam ser utilizados como base teórica de análise aos estudos da narrativa audiovisual nos seus diversos formatos: cinema, telenovela, seriados e filmes produzidos para TV.

Segundo Moreira, o formato audiovisual pressupõe “todo o conjunto de linguagens e respectivos operadores que se lançam à tarefa de construir um artefato artístico a que chamamos de narrativa audiovisual”. Dessa forma, a autora fala sobre alguns elementos narrativos peculiares das narrativas audiovisuais que são importantes no momento de analisar tais obras.

Um deles diz respeito ao ato de narração que é compartilhado, já que a história no formato audiovisual é resultado de um ato narrativo que passou por vários operadores de linguagens⁸. Deve ser considerado neste processo, por exemplo, o papel do roteiro e da direção do filme.

Outro elemento peculiar das narrativas audiovisuais é a imagem, que requer um narrador específico, com uma função idêntica à do narrador literário. Essa necessidade denota a questão do exercício narrativo de contar histórias por meio de diversos operadores de linguagem, que a organizam, selecionam e editam.

Já o ponto de vista ou focalização, para Moreira (2005), que na narrativa literária estão ligados ao narrador, na narrativa audiovisual estão atrelados a vários contadores

⁸ De acordo com Moreira (2005), quando se fala em formato audiovisual, fica pressuposto que há todo um conjunto de linguagens e respectivos operadores que são encarregados de construir a narrativa audiovisual.

também. Dessa forma, por exemplo, a atuação dramática e as imagens conferem um desempenho narrativo que não acontece num conto ou romance.

A autora cita o exemplo da minissérie homônima *Os Maias*, produzida pela Rede Globo em 2001, que é uma adaptação do romance de Eça de Queiroz. A linguagem audiovisual deste produto utilizou dois narradores, um em *off* e o outro como movimento de câmera. O primeiro narrador era a voz do ator Raul Cortez que intervinha em vários momentos introduzindo textos inspirados nas palavras do romance de Eça de Queiroz. O segundo narrador, a câmera, tinha uma movimento lento e demorado, assim como as descrições do narrador literário e fazia com que fosse possível assimilar cada angústia vivida pelos personagens.

Além dos métodos utilizados, as cenas bônus foram categorizadas em três grupos: grupo de cenas sequenciais, grupo de cenas antecipatórias e grupo de cenas com *flashback*. Isso porque à medida que os capítulos da telenovela iam sendo assistidos, as cenas bônus também eram assistidas e comparadas com eles. A partir disso, foi possível organizar este conteúdo extra de “Lado a Lado” disponível no site em categorias de acordo com as funções que exercem dentro da experiência transmidiática em estudo.

3.2 “Lado a Lado”

“Lado a Lado” é uma novela com 155 capítulos que foi exibida na faixa das 18h pela emissora Rede Globo. A autoria é de João Ximenes Braga e Cláudia Lage e a direção de Dennis Carvalho e Vinícius Coimbra. O produto estreou dia 10 de setembro de 2012 e foi exibida até o dia 8 de março de 2013. “Lado a Lado” conta a história de Laura (Marjorie Estiano) e Isabel (Camila Pitanga) que ficam amigas em situações quase improváveis. Em pleno início do século XX, “Lado a Lado” aborda assuntos como a urbanização de uma cidade grande, a formação das favelas, o surgimento do samba e a situação dos negros, em um país que tinha libertado os escravos há apenas 15 anos.

A telenovela é ambientada no Rio de Janeiro do início do século XX, em 1903, quando se passa a primeira fase da história. Nessa época, a cidade vivia a sua *Belle Époque*. Sonhava em ser uma Paris nos trópicos quando se viu capital da jovem república brasileira. Após 32 anos da criação da lei do Ventre Livre e com a Abolição da Escravatura completando 15 anos, a primeira geração de negros livres do país e ex-escravos egressos do campo criavam espaços de convivência nos grandes centros urbanos, celebrando as raízes africanas e criando uma cultura própria. É nesse momento que surgem as favelas cariocas.

A novela traz como trama principal a história de amizade das personagens Laura (figura 1) e Isabel (figura 2). As duas heroínas vêm de lados opostos da realidade que existia no país no início do século passado. A luta dessas duas mulheres à frente de seu tempo vai nortear toda a história de Lado a Lado.



Figura 1: Características da personagem Laura⁹ presente no espaço “Personagens” do site após o término da novela. Fonte: <http://tv.globo.com/novelas/lado-a-lado>. Acesso em: 23/10/13.

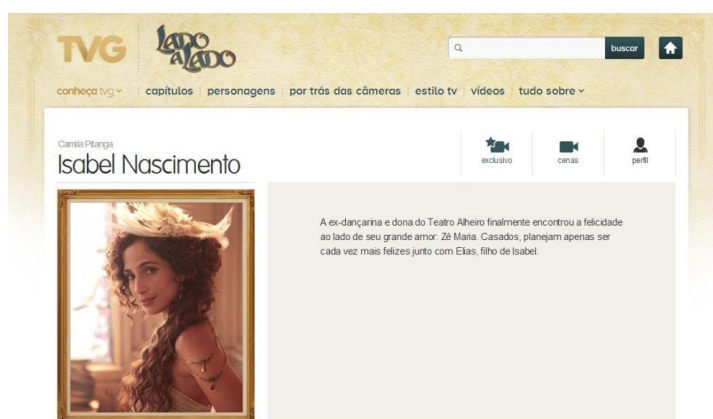


Figura 2: Características da personagem Isabel¹⁰ presente no site de “Lado a Lado” depois do fim da novela. Fonte: <http://tv.globo.com/novelas/lado-a-lado>. Acesso em: 23/10/13.

Laura é branca, filha de ex-barões do café, Constância (Patrícia Pilar) e Assunção (Werner Schönemann). Ela, diferentemente de muitas mulheres da elite da época, tinha uma

⁹ Texto presente no perfil de Laura no site de “Lado a Lado”: “A transgressora e pioneira Laura finalmente se livrou das maldades da mãe e vive feliz ao lado de seu marido Edgar Vieira. É dona de uma escola no morro da Providência e já anda planejando a chegada do herdeiro do casal”.

¹⁰ Texto do perfil de Isabel no site da novela: “A ex-dançarina e dona do Teatro Alheiro finalmente encontrou a felicidade ao lado de seu grande amor: Zé Maria. Casados, planejam apenas ser cada vez mais felizes junto com Elias, filho de Isabel”.

formação na escola normal e trabalhava voluntariamente escondida de sua mãe, uma mulher autoritária e sem escrúpulos. Laura está noiva de Edgar (Thiago Fragoso), filho do senador Bonifácio (Cássio Gabus Mendes), advogado, e mora há alguns anos em Portugal. O noivado dos dois, inclusive, foi todo a distância por meio de cartas.

Essa união é a última esperança da mãe de Laura, que deseja reconquistar o status social perdido com o fim da monarquia. Entretanto, Laura não tem certeza se ainda quer casar com Edgard, já que sonha em ser professora e escritora.

Ao contrário de Laura, que teme ser infeliz em seu casamento, Isabel está realizando seu sonho, que é casar com Zé Maria (Lázaro Ramos), o amor de sua vida. Isabel é negra, nascida livre e trabalha desde os quatorze anos na casa de Madame Besançon (Beatriz Segall) com quem aprendeu a falar francês. É elegante e encanta a todos que veem dançar nos cordões de carnaval. Ela e o noivo almejam vencer na vida e um dia serem respeitados em uma sociedade muito preconceituosa. Laura e Isabel se conhecem no dia de seus casamentos.

A partir do encontro dessas duas mulheres de origens tão distintas nasce uma grande amizade. Suas histórias de vida após esse encontro mudarão completamente e serão muito diferentes do que elas imaginam.

Ao longo da novela, as duas estão sempre ligadas uma a outra. O que se reflete nas tramas secundárias que se formam na novela, uma característica fundamental das telenovelas brasileiras, como foi visto na seção 1.2.1. Segundo Andrade (2000), as produções brasileiras foram além do formato melodramático e apostaram em dar destaque também às tramas secundárias. Dentre as histórias paralelas que compõem “Lado a Lado” estão a do irmão de Laura, Albertinho (Rafael Cardoso); de Dona Constância; da tia de Laura, Celinha (Isabela Garcia) e do amigo de Edgar, Carlos Guerra (Emílio de Mello); da prima de Laura, Alice (Juliane Araújo) e do amigo de Guerra, Jonas (George Sauma); da inimiga de Isabel, Berenice (Sheron Menezes) e de Caniço (Marcello Melo Jr.); da filha de Edgar, Melissa (Eliz David) e de sua mãe Catarina (Alessandra Negrini); entre outras que formam as tramas secundárias da novela.

Albertinho engravida Isabel que, depois de ser abandonada pelo pai, Afonso (Milton Gonçalves), e terminar o seu romance com Zé Maria, tem o seu bebê roubado pela avó paterna de seu filho e vilã da história, Dona Constância. Depois de sucessivas desgraças, Isabel decide se mudar para Paris, onde vive por sete anos, período quando se inicia a segunda fase da novela, em 1910.

Laura, por sua vez, depois do casamento com Edgar, para sua surpresa, acaba vivendo uma linda história de amor com ele. Um romance que é interrompido pela descoberta de que Edgar tem uma filha “fora do casamento”, Melissa, com a cantora lírica Catarina. Laura não suporta a convivência com a mãe da filha de seu marido e pede o divórcio a Edgar, indo morar no interior. Após uma passagem de tempo na novela, ela volta para a cidade e tenta retomar a vida como uma mulher divorciada em pleno início do século XX ao lado de Isabel, que também está retornando para o país. É um paralelo que parece dar nome ao produto televisivo, já que as vidas das duas amigas estão sempre uma se cruzando e ao lado uma da outra.

“Lado a Lado” é uma novela que trouxe um diferencial, não na sua forma original, enquanto produto televisivo, mas no site que passou a dar mais informações aos espectadores da novela. Há alguns anos, a Rede Globo vem apostando na interatividade com o telespectador por meio da internet, na figura da central de conteúdo em *streaming* de vídeo, o *Globo Media Center*, do portal e provedor Globo.com. Esse foi um dos passos iniciais de convergência entre os meios de televisão e internet no país.

No que diz respeito ao site da novela “Lado a Lado”, o [“tvg.globo.com/novelas/lado-a-lado”](http://tvg.globo.com/novelas/lado-a-lado), este possui algumas características semelhantes aos sites das demais novelas da emissora, como os capítulos na íntegra da novela (figura 4), informações sobre bastidores e os personagens, fotos e vídeos. Os espaços do site são: capítulos, personagens, vem por aí, por trás das câmeras, estilo tv, vídeos e tudo sobre a novela. Porém, há também conteúdos específicos que são próprios do site disponíveis no espaço “tudo sobre a novela”, em destaque na figura 3.



Figura 3: Layout do site, com destaque para o local onde é possível acessar as cenas bônus. Fonte: <http://tv.globo.com/novelas/lado-a-lado>. Acesso em: 23/10/13.



Figura 4: Os capítulos da novela são disponibilizados no site. Fonte: <http://tv.globo.com/novelas/lado-a-lado>. Acesso em 24/10/13.

Neste espaço, o “tudo sobre a novela”, encontram-se os seguintes conteúdos: cenas bônus, cidade virtual, música e naquele tempo. Para efeito do trabalho de pesquisa que será realizado, as cenas bônus são o foco do estudo, pois até o momento não houve nenhuma novela brasileira que hospedasse cenas extras de sua trama em um site na internet. Apenas, em DVDs que são produzidos e comercializados pelas emissoras de televisão.

3.3 As cenas bônus

As cenas bônus, o objeto de estudo da pesquisa, são curtos trechos da novela postados toda semana assim intituladas pela própria emissora, pois de acordo com os produtores do site¹¹, “são novas emoções que não passam na TV”. Afirmam, também, que o material é produzido apenas para o site. Ou seja, apenas os internautas teriam acesso ao conteúdo extra exclusivo da internet que não é ou não deveria ser exibido durante a novela. A primeira cena bônus foi postada no dia de estreia da novela, 10 de setembro de 2012.

As cenas bônus são publicadas geralmente toda semana com exceção de algumas postagens que foram feitas mais de uma vez na semana ou com intervalo de quinze dias. As

¹¹ <http://tv.globo.com/novelas/lado-a-lado>

cenias são acompanhadas de um texto explicativo que fala sobre os acontecimentos da cena. Elas têm duração bastante variável, indo de 39 segundos a 3 minutos e 21 segundos.



Figura 5: As cenas bônus são visualizadas sem texto explicativo ou na mesma página em que aparecem com o texto. Fonte: <http://tv.globo.com/novelas/lado-a-lado>. Acesso em 24/10/2013.

Data	Tempo	Descrição
07 MAR	19h25	Cena Bônus: Sandra se despede da família, mas promete estar sempre com Ângelo.
01 MAR	19h09	Cena Bônus: Edgar teme reação dos sogros Eulália arma para garantir o futuro de sua neta, Sandra (Foto: Lado a Lado / TV Globo)
14 FEV		Cena Bônus: Alzira chega ao Alheira para pressionar a filha, Diva Celeste
08 FEV	18h24	Cena Bônus: Teodoro impede Sandra de cuidar de Ângelo, e...
05 FEV	19h18	Cena Bônus: Indignada com preconceito de Fernando,...

Figura 6: Cena bônus na mesma página que o texto explicativo. Fonte: <http://tv.globo.com/novelas/lado-a-lado>. Acesso em 24/10/13.

Na análise feita neste trabalho, as cenas serão divididas em três grupos, de acordo com características comuns encontradas entre as cenas bônus e são numeradas de 1 a 30. A classificação nesses grupos é resultado da etapa três do método de análise de filmes de Flick (2004). Isso porque as cenas bônus fazem parte da novela, ainda que em outra mídia. Dentro do contexto da análise feita neste trabalho e à luz do método empregado, estas cenas seriam as

cenar-chave a partir das quais padrões foram encontrados, originando as categorias de cenas sequenciais, antecipatórias e com *flashback*.

Essa divisão é importante a fim de ajudar na compreensão das funções que as cenas exercem enquanto conteúdo extra da telenovela. Ao longo do trabalho será feita referência a elas a partir da numeração que recebem de acordo com a tabela (Quadro 1) construída, onde as cenas bônus são descritas, numeradas, recebem classificação e traz a duração de cada uma. Abaixo segue a tabela com todas as 30 cenas assistidas para a análise.

Quadro 1. Relação das cenas bônus:

Nº	Cena bônus	Duração	Postagem	Grupo
1	Apática, Laura se prepara para o seu casamento	1:04	12/09/12	Cena sequencial
2	Afonso reza para que Isabel e Zé possam ser felizes juntos	0:56	21/09/12	Cena sequencial
3	Veja antes o que dona Eulália esconde no misterioso baú	2:23	27/09/12	Cena antecipatória
4	Constância prepara sua vingança contra Bonifácio	1:41	3/10/12	Cena com flashback
5	Fernando descobre que está sendo processado e teme reação	0:45	9 ¹² /10/12	Cena antecipatória
6	Guerra enaltece o heroísmo de Zé Maria	0:52	17/10/12	Cena sequencial
7	Isabel fica arrasada após despedida de Zé Maria	2:17	24/10/12	Cena com flashback
8	Eulália fala demais e desperta desconfiança de padre Olegário	1:39	31/10/12	Cena sequencial
9	Laura e Edgar se reencontram diante do juiz	3:21	7/11/12	Cena com flashback
10	Guerra quer ver Albertinho preso e ameaça Praxedes	1:09	8/11/12	Cena sequencial
11	Isabel escreve para Laura avisando que vai voltar ao Brasil	0:59	15/11/12	Cena sequencial
12	Caniço arruma emprego de mascate e deixa o povo embasbacado	1:10	15/11/12	Cena antecipatória
13	Após bombardeio, padre Olegário apela para saída inusitada	0:52	15/11/12	Cena sequencial
14	Etelvina aconselha Afonso a dar queixa do roubo do dinheiro de Isabel	0:39	16/11/12	Cena sequencial
15	Celinha fofoca com Alice à noite e quase provoca incêndio	0:47	16/11/12	Cena sequencial

¹² A CB 5 foi postada novamente acompanhada de um texto explicativo no dia 11/10/12. O mesmo ocorre com outras cenas, como a CB 6 que foi postada de novo no dia 18/10/12 e a CB 7 no dia 25/10/12. Todas acompanhadas de um texto.

16	Zé não tira Isabel da cabeça, mas garante: 'Ficou no passado'	1:48	21/11/12	Cena com flashback
17	Isabel decide se tornar empresária e comprar o Alheira	1:11	30/11/12	Cena antecipatória
18	Albertinho passa noite em claro e faz as malas para ir embora de casa	2:27	6/12/12	Cena com flashback
19	Zé Maria descobre que João Cândido foi preso e largado em solitária	0:40	11/12/12	Cena sequencial
20	Isabel sofre de ansiedade antes de divulgar espetáculo no jornal	1:19	18 ¹³ /12/12	Cena sequencial
21	Estafeta dá com a língua nos dentes e quase entrega Fernando	1:17	18/12/12	Cena antecipatória
22	Albertinho fica de queixo caído ao saber que Fernando é bastardo	1:06	27/12/12	Cena sequencial
23	Constância fica arrasada com sumiço de Elias	1:29	17/01/13	Cena com flashback
24	Luciano foge de Diva antes da estreia	0:48	25/01/13	Cena sequencial
25	Percival bate pé e proíbe os filhos de estudarem na escola de Isabel	1:08	31/01/13	Cena sequencial
26	Indignada com preconceito de Fernando, Margarida quer revirar o passado	1:38	05/02/13	Cena antecipatória
27	Teodoro impede Sandra de cuidar de Ângelo, e ela fica agoniada	0:57	08/02/13	Cena sequencial
28	Alzira chega ao Alheira para pressionar a filha, Diva Celeste	1:17	14/02/13	Cena antecipatória
29	Edgar teme reação dos pais de Laura ao saberem de Paulo Lima	1:05	28/02/13	Cena sequencial
30	Sandra se despede da família, mas promete estar sempre com Ângelo	2:24	7/03/13	Cena antecipatória

Abaixo, o Quadro 2 resume a quantidade de cenas bônus em cada grupo, divididas a partir das funções que exercem enquanto produto transmidiático:

Quadro 2: Quantidade de cenas em cada grupo

Grupo	Quantidade de cenas
Cenas sequenciais	16
Cenas antecipatórias	8

¹³ A CB 20, como aconteceu com outras cenas bônus, foi publicada novamente acompanhada de um texto explicativo no dia 20/12/12. A CB 21 foi postada de novo no dia 27/12/12, assim como a CB 22 no dia 01/01/13 e a CB 29 no dia 01/03/13. Todas acompanhadas de um texto.

Cenas com flashback	6
---------------------	---

Com relação aos grupos, o primeiro, grupo de cenas sequenciais, diz respeito às cenas que nitidamente foram deletadas do capítulo da novela que foi ao ar no dia da postagem da cena bônus. Nota-se isso facilmente pela clara continuidade que a cena possui com as outras cenas exibidas.

O segundo grupo, o de cenas antecipatórias, traz cenas bônus que antecipam acontecimentos que vão ocorrer em capítulos que ainda iriam ao ar na TV, entretanto, logo no dia seguinte à postagem da cena no site, o conteúdo desta já é revelado na novela, porém de outra forma, através muitas vezes de personagens ou situações diferentes. Com algumas exceções, como foi o caso de informações que foram antecipadas pelas cenas bônus o telespectador só ficou sabendo dias depois.

O terceiro grupo, o de cenas com *flashback*, é composto de cenas que são utilizadas como flashback na novela ou que possuem cenas da novela como flashback na cena bônus.

Cada um dos grupos de cenas com suas especificidades e exemplos serão detalhados a seguir nas próximas seções deste tópico.

3.3.1 Grupo de cenas sequenciais

As cenas que compõem este grupo têm clara continuação em outras cenas do capítulo que foi ao ar no dia da postagem no site, trazendo informações ou resquícios destas. Essa continuidade é refletida no conteúdo das cenas, nos assuntos comentados pelos personagens, nas roupas e ambientes em que foram gravadas. É o caso, por exemplo, da primeira cena bônus da novela, a cena bônus 1 (cf. Quadro 1). Nota-se que ela poderia ter ido ao ar na TV no capítulo do dia em que a cena foi postada.

Nesta cena bônus 1, a personagem de Laura se prepara para seu casamento e enquanto isso pensa em diálogos que foram falados em capítulos anteriores da novela. A cena bônus 1, como acontece com todas as outras, pode ser visivelmente encaixada entre as cenas dos capítulos da novela. A cena em questão poderia ter sido exibida entre a cena 9 e a cena 11

do capítulo do dia da postagem no site. Porém, é perceptível que por motivos que cabem aos diretores e produtores da novela explicar, a cena não foi aproveitada para a telenovela.

Outro caso é o da CB 10 (daqui por diante as cenas bônus serão referenciadas desta forma), onde é apresentada a denúncia de um atropelamento que o personagem Afonso sofre. No capítulo que foi ao ar na TV, os telespectadores não veem como a denúncia foi feita. É mostrado apenas o momento em que os jovens culpados do acidente são presos.

É possível perceber a continuidade na sequência de cenas deste grupo como no caso da CB 22 que foi postada no dia 1º de janeiro de 2013. Nesta cena, os personagens Albertinho e Fernando conversam no escritório e Fernando diz que vai se encontrar com o personagem Caniço dentro de pouco instantes. A cena 3 do capítulo do dia em que a cena foi postada é esse encontro.

A mesma continuidade ocorre na CB 27, onde o personagem Teodoro acaba de voltar do médico após sofrer uma contusão em um jogo de futebol. Claramente, é uma cena que poderia ter sido exibida antes da cena 9 do capítulo da novela que foi ao ar no dia 5 de fevereiro de 2013.

Dessa forma, as cenas sequenciais contribuem em “Lado a Lado” no sentido de fornecer à trama informações adicionais, ainda que dispensáveis do ponto de vista da narrativa, sobre o enredo da novela que passa na TV.

3.3.2 Grupo de cenas “antecipatórias”

Uma característica peculiar deste grupo de cenas é a antecipação de conteúdos que ainda irão ao ar. Estas cenas revelam acontecimentos que serão exibidos com pouco intervalo de tempo entre a postagem da cena bônus e a apresentação do conteúdo para os telespectadores de forma diferente da que ocorreu na cena bônus.

Isso acontece na CB 3. O próprio texto explicativo da postagem traz a informação de que o conteúdo da cena é algo que está sendo antecipado aos telespectadores pelo site. O texto da postagem é claro: “Segredo só será revelado na TV amanhã. Mas aqui no site você confere primeiro”. Na história a personagem de Dona Eulália esconde algo em um baú. O que tem no baú é revelado para os telespectadores no capítulo do dia posterior ao da postagem da cena. No caso dessa cena bônus quem acompanha as atualizações do site da novela teve acesso exclusivo a algo da trama que ainda não havia ido ao ar na TV. Dona Eulália faz

menção na cena bônus à visita do padre que ocorreu anteriormente. Ela diz: “Rezar, rezar...Só rezar não adianta nada”.

Na trama que é exibida na TV, o público só fica sabendo realmente do conteúdo do baú no dia seguinte e de outra forma. A personagem Teresa consegue olhar o que tem lá dentro e revela o conteúdo do baú.

A mesma situação ocorre na CB 11. A personagem Laura descobre por meio de uma carta e de uma chave enviadas para ela por Isabel que informa estar retornando ao país depois de morar por seis anos na França. Inclusive, na novela não se descobre que Isabel está voltando ao Brasil desta forma, o público fica sabendo desta informação quando Laura, Matilde e Jurema estão arrumando a nova casa de Isabel no dia posterior ao da postagem da CB 11.

A CB 5 também traz um conteúdo que antecipa algo de que o público ainda terá conhecimento na trama que vai ao ar na TV. O dia de postagem desta cena foi 9 de outubro de 2012. Porém, ela foi postada novamente no dia 11 de outubro de 2012 acompanhada de um texto explicativo. No capítulo da novela do dia 12 de outubro de 2012, o personagem Fernando fala de um processo que está sofrendo para o irmão Edgard. O momento em que Fernando descobre que será processado é o que mostra a cena bônus. A cena bônus havia, portanto, antecipado algo que só iria ao ar dias depois para os telespectadores.

No caso da CB 22 que foi postada no dia 1º de janeiro de 2013, os personagens Albertinho e Fernando conversam e este diz que vai se encontrar com o personagem de Caniço dentro de instantes. Em seguida Fernando menciona um segredo que até o momento na novela não havia sido contado para Albertinho. Segredo de que o público só fica ciente quando Albertinho o descobre no capítulo que foi ao ar nove dias depois.

Outra cena que antecipa conteúdo da novela é a CB 23. Além de a cena fazer referência a alguns acontecimentos que foram ao ar na novela (esta cena também poderia fazer parte do grupo 1) no dia da postagem no site, a personagem Margarida diz que vai entrar em contato com alguém, adiantando um acontecimento da trama. O personagem Edgar comenta que vai se encontrar com o personagem de Fernando em um bar, também antecipando o que se passou na cena 6 que foi ao ar na TV no dia posterior à postagem.

3.3.3 Grupo de cenas contendo flashback

No caso da narrativa da novela “Lado a Lado”, o flashback, recurso da narrativa explicitado no capítulo na seção 1.3, tem as funções de informar algo ao espectador ou expressar a subjetividade de um personagem e está presente tanto nas cenas da novela que vão ar na TV como nas cenas bônus. Com base no método de análise de narrativas audiovisuais, é possível ver que os flashbacks colaboram ao narrar também a história de “Lado a Lado” no momento em que aparecem para esclarecer um sentimento de um personagem, a sua reação diante de algum acontecimento ou até mesmo para informar algo que passou despercebido na trama, como foi o caso do exato momento do divórcio de Laura e Edgar.

Essa cena, inclusive, foi o único caso de uma cena bônus que foi exibida na novela como *flashback* do personagem Edgar. Outros casos foram de cenas da própria novela que foram usadas como *flashback* nas cenas bônus. É possível ver como ocorreu o uso da CB 9 na telenovela através das figuras 7,8 e 9 abaixo:



Figura 7: Cena bônus 9 postada no dia 7 de novembro no site da novela. Fonte: <http://tv.globo.com/novelas/lado-a-lado>. Acesso em 24/10/13.

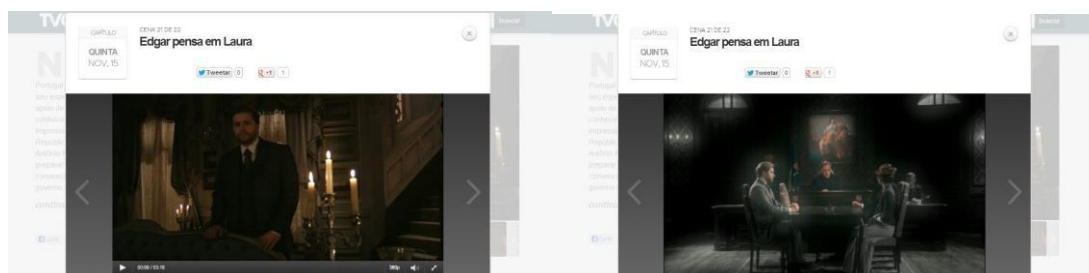


Figura 8 e 9: Frames do capítulo da novela que foi ao ar no dia 15 de novembro de 2012. Edgar lembra do dia do divórcio que é o conteúdo da cena bônus 9. Fonte: <http://tv.globo.com/novelas/lado-a-lado>. Acesso em: 24/10/13.

Assim como as outras, as cenas bônus deste grupo também poderiam fazer de capítulos da novela que já foram ao ar ou ainda irão. A CB 3, postada no dia 3 de outubro, traz o momento em que a personagem de Constância tem um *flashback* de uma cena que foi ao ar na TV no capítulo do dia em que a cena foi postada no site. Logo após o *flashback*, a mãe de Laura pensa em como poderá se vingar do personagem de Bonifácio. Na cena bônus, Constância está acordando pela manhã em sua cama com os papéis que podem arruinar o senador e os esconde quando o marido aparece. No capítulo posterior na TV, a personagem já aparece na casa de sua irmã com os papéis com os quais estava logo mais cedo quando acordou.

Outra cena nos mesmo moldes é a CB 7. Postada no dia 24 de outubro é relativamente longa em comparação com as demais. Isabel lembra da conversa que teve no momento da despedida com Zé Maria. Essa conversa aparece como um *flashback* e em seguida ela conta para a personagem Diva que Zé Maria foi se despedir dela na noite anterior. A conversa de que Isabel se lembra acontece apenas no capítulo que foi ao ar na TV no dia posterior, o dia 25 de outubro. Essa cena bônus também foi postada neste dia acompanhada de um texto explicativo.

O mesmo acontece ainda na CB 16 que foi postada no dia 21 de outubro, entretanto faz referência ao capítulo que foi ao ar no dia 20 de outubro na TV. Na cena bônus em questão, há *flashback* do personagem de Zé Maria que é uma cena que foi ao ar no mesmo dia relativo ao momento em que Isabel retorna ao Morro da Providência, onde morava antes ir viver em Paris. A CB 18 também se utiliza de flashbacks do personagem Albertinho, que são cenas exibidas na TV no dia da postagem da cena no site, 6 de dezembro.

Dentre as cenas bônus deste grupo, uma cena que se diferencia é a CB 9. Ela é uma cena longa, com duração de 3 minutos e 21 segundos, onde os personagens principais, Laura e Edgard, estão na audiência de separação. A cena claramente faz parte da sequência do capítulo que foi ao ar na tv no mesmo dia da postagem da cena bônus, 7 de novembro. Entretanto, na tv não houve menção ao momento da separação diante do juiz, apenas se sabia que Laura e Edgard haviam se separado. Isso até o capítulo 21 que foi ao ar na tv no dia 15 de novembro, exatamente uma semana depois da postagem da cena bônus. Neste capítulo, o personagem Edgar tem uma lembrança de Laura. Essa lembrança é um *flashback* da

separação, especificamente da audiência de separação do casal que é a CB 9, única cena bônus que foi ao ar na tv.

A partir desta classificação e depois de assistidas todas as cenas bônus e os capítulos da telenovela através do site de “Lado a Lado”, as cenas bônus, objeto de estudo deste trabalho, serão analisadas. A análise é embasada ainda no que foi estudado nos capítulos anteriores.

3.4 Análise das cenas bônus como produto transmidático

A análise do conteúdo das 30 cenas bônus em um conjunto total revela inicialmente que elas foram visivelmente deletadas durante o processo de edição pelo qual as telenovelas passam hoje. Notadamente, todas podem ser encaixadas no enredo da novela como se outrora tivessem feito parte do conjunto de cenas dos capítulos que foram ao ar. O que reforça mais ainda essa questão de elas serem restos da edição é que elas trazem informações ou conteúdos que são exibidos de outras maneiras na TV. Logo, os acontecimentos presentes nas cenas bônus não acrescentariam ou modificariam nada na trama de “Lado a Lado” caso fossem inseridas na telenovela. Algumas cenas bônus chegam a antecipar conteúdos que ainda serão revelados na telenovela. Entretanto, antecipam por um curto intervalo de tempo. Logo, são exibidos na trama que passa na TV, ainda que de outra forma, por outros personagens ou em outras ocasiões.

É notável, também, o “cuidado” com que as cenas bônus são produzidas. Como já foi mencionado, algumas trazem até *flashbacks*. Essas cenas são tão bem pensadas, filmadas, atuadas e editadas que não parecem ser exclusivamente feitas para o site, como é mencionado na página da novela. Parecem cenas que foram realmente excluídas na edição dos capítulos da trama. Aliás, a música de fundo é utilizada como recursos para contar o que acontece nestas cenas da mesma forma que acontece na novela.

Em “Lado a Lado”, a trilha sonora, como é comum em narrativas audiovisuais, ajuda a contar a história do produto televisivo. As músicas “O mundo é um moinho”, de Cartola, e “Sei”, de Nando Reis, que estão presentes em várias cenas da novela surgem em momentos em que é necessário ter uma carga dramática mais densa ou de emoção. As letras das músicas dizem muito sobre os personagens. A música de Cartola fala sobre as decepções amorosas de uma mulher, que se encaixam às vezes com a personagem Isabel. Já a música “Sei”, fala sobre a necessidade de encontrar com a pessoa com a qual não pode mais viver

sem. É um pouco da história de Laura e Edgar, que se perdem um do outro em vários momentos da trama, mas acabam sempre se reencontrando.

O mesmo acontece com os movimentos de câmera, lentos em alguns momentos ao acompanhar demoradamente o corpo dos atores, durante as lutas de capoeira do personagem Zé Maria e das apresentações de dança da personagem Isabel, que também participam do ato de narrar a história de “Lado a Lado”. Os passos de dança de Isabel e os golpes de capoeira de Zé Maria são expressões, muitas vezes, do que os personagens estão vivendo na trama.

Porém, como citado acima, apesar de as cenas bônus terem a mesma qualidade das cenas que são exibidas na TV, muitas delas trazendo como elementos de narração, músicas e *flashbacks*, o que demonstra que as cenas bônus são deletadas é o fato de que todas elas, sem exceção, poderiam estar dentro da novela e ser facilmente encaixadas dentro das sequências de cenas dos capítulos. No início do capítulo, é mencionado que o site da novela disponibiliza todas as cenas da novela que são organizadas por números e um título, por exemplo: Cena 5 de 20 – “Guerra avisa Laura que Antônio Ferreira aceitou encontrá-la”.

Se uma cena bônus é postada no dia 26 de novembro, ela provavelmente fazia parte do capítulo que foi exibido nesse mesmo dia. É visível como a maior parte das cenas podem ser posicionadas entre as cenas que são transmitidas na TV. Logo, esse conteúdo extra disponibilizado na internet para o público, não acrescentaria nada de novo, e também não complementaria a narrativa da novela. Com exceção de uma única cena que foi utilizada em um capítulo da novela como *flashback* do personagem Edgar, como explicado na seção 3.3.3.

Tomando esse caso como exemplo, há também outras cenas bônus que trazem situações passíveis de serem aproveitadas na novela como quando o personagem Fernando, irmão de Edgar conta para Albertinho, irmão de Laura, que não é filho de D. Margarida, na CB 22. Esta cena antecipatória poderia ter entrado na novela como forma de explicar a forma como Albertinho tomou conhecimento desse segredo. Isso porque quem assistiu apenas pela TV só fica sabendo que o irmão de Laura sabe sobre o segredo de Fernando em uma conversa que Albertinho tem com sua mãe, D. Constância.

Da mesma forma, quando o pai de Isabel, Seu Afonso, é atropelado, não é mostrada para o público a denúncia que ele faz ao delegado, o personagem Praxedes, quando ele passa toda sua indignação com o acidente que sofreu, além de o personagem Guerra, que é jornalista, estar presente no momento e também se mostrar inconformado com a situação. Inclusive, o delgado demonstra não querer fazer a queixa, pois o acusado é filho de um

senador. Somente com a pressão do jornalista, Praxedes se convence a aceitar a queixa. E este é o conteúdo de uma cena bônus sequencial, já que em seguida o delegado vai à casa do atropelador com o mandado de prisão.

Na novela, ficamos sabendo da denúncia somente quando o delegado já chega à casa do acusado para prendê-lo. Cenas bônus como essas que foram mencionadas possuem um potencial de complementar a narrativa da novela muito interessante, ao trazer informações que em um primeiro momento podem ser repetitivas, mas acrescentam algo à trama no sentido de deixar o espectador a par de detalhes que teriam impulsionado um personagem a tomar determinada atitude ou reagir a uma situação de determinada maneira.

Essas cenas extras possuem um potencial transmidiático, porém, não foram aproveitadas de nenhuma forma como aconteceu com a cena bônus usada como *flashback*. As cenas bônus parecem ser uma forma de o narrador (que poder ser o diretor da novela ou o editor das cenas tendo em vista que o ato de narração na narrativa audiovisual é compartilhado) apresentar mais sobre o enredo, deixando o internauta, que seria o principal receptor, mais a par do que levou tal personagem a tomar algumas decisões ou atitudes.

Por exemplo, na cena antecipatória em que Laura descobre que Isabel está voltando para o Brasil, o público não sabia que as duas amigas se correspondiam por carta durante os anos que viveram distantes. Isso é mostrado na cena bônus em que Laura lê a carta de Isabel que comenta sobre o tempo que ficaram separadas e mantinham contato por correspondência. Na telenovela, essa informação fica subentendida quando Laura já aparece ajeitando a casa em que Isabel vai morar e comenta que ela avisou isso por carta, mas sem mencionar e transmitir para o telespectador que esse hábito de se corresponderem foi o que as manteve unidas apesar de longe. Esse papel coube à cena bônus.

Nota-se de forma bastante clara que as cenas bônus não foram pensadas para interferir ou criar, quem sabe, uma nova narrativa à parte da novela. Aparentemente, são postadas toda semana como uma forma de fidelizar o público que acessa conteúdos adicionais sobre a novela no site e atrair novos visitantes para ele. Uma estratégia multimídia da Rede Globo que se inicia antes mesmo do começo das telenovelas. Semanas antes de “Lado a Lado” estrear, já eram divulgadas notícias no site da novela sobre gravações e um pouco da história dos personagens. A primeira postagem no site aconteceu em 8 de agosto do ano passado aproximadamente um mês para o início da trama.

É uma estratégia bem pensada no sentido de que, como visto no capítulo 1, a pré-produção de uma novela acontece com aproximadamente 120 dias de antecedência da estreia.

Durante esse tempo, é gerado conteúdo suficiente para alimentar um site. São gravados vídeos de como estão sendo as gravações das primeiras cenas da novela, depoimentos dos diretores e atores, começam a ser apresentados os personagens da trama, entre outras notícias que vão envolvendo um público da novela que passa a se inteirar sobre o produto televisivo muito antes de iniciar sua exibição na TV.

Outras novelas da Rede Globo também tiveram sites próprios que serviam como uma forma de dar ao público conteúdos exclusivos sobre a novela, seus personagens ou capítulos. Porém até o momento nunca foram postados conteúdos extras que remetessem à narrativa da novela nem na Rede Globo nem em outra emissora brasileira, já que as cenas bônus diretamente são desmembramentos da trama de “Lado a Lado”.

Ao observar o conjunto total das cenas bônus, é perceptível também que não há relação entre elas no sentido de uma complementar o conteúdo da outra ou de possuírem uma narrativa própria. Até mesmo dentro dos grupos de cenas propostos nesta análise, é notável como elas mesmas não se relacionam entre si. O motivo é devido às cenas bônus em um conjunto total serem aparentemente trechos deletados da narrativa da novela. Simples cenas descartadas no processo de edição pelo qual uma narrativa audiovisual necessita passar.

A conclusão a que se pode chegar com relação a este produto específico é de que as cenas bônus são mal aproveitadas como produto transmidiático. A qualidade que algumas delas possuem, com riqueza dramática, ótima interpretação dos atores, o texto, trilha sonora, além de todo um conjunto de elementos da narrativa audiovisual conferem às cenas o potencial de serem uma novela originada da narrativa de “Lado a Lado”, não fosse impossibilidade disso devido a não-sequencialidade dessas cenas.

Ainda que fosse possível juntar somente as cenas bônus que dizem respeito à vida de um personagem especificamente, não seria criada uma nova narrativa. No caso da personagem Laura, que é a protagonista, a primeira cena bônus em que ela aparece é a CB 1 quando ela está sendo preparada para seu casamento. A cena seguinte em que ela surge é a CB 11, que é o momento em que ela está se divorciando. A próxima cena é quando ela recebe uma carta de Isabel informando que a amiga comprou uma casa e está retornando ao Brasil. Ao juntar essas cenas, tentando estabelecer relação entre elas de continuidade ou de narratividade, ou seja, contando uma história, não conseguimos compreender algumas informações sobre a personagem de Laura essenciais para ver o que a levou a tomar algumas decisões. Não é estabelecida uma lógica nos acontecimentos, um tempo ou lugar onde eles se desenrolem que permitam que seja identificada uma narrativa.

Se lembramos das propriedades do ambiente digital de Murray (2003), mencionadas na seção 2.3.1, é notável que a capacidade enciclopédica do computador é utilizada pelos narradores de “Lado a Lado” apenas como o nome já diz para armazenamento de informações, como em uma biblioteca. Entretanto, não são exploradas as possibilidades de expressão narrativa que o ambiente da internet permite, enquanto um meio que possibilita a utilização de infinitos recursos, já que pode armazenar e recuperar grandes quantidades de dados.

A partir dessa característica da internet, é possível pensar que as cenas bônus agregam à narrativa de “Lado a Lado” apenas maior riqueza de detalhes. Elas não representam um universo narrativo capaz de se traduzir em uma narrativa transmidiática.

Os grupos de cenas são representativos das funções que as cenas bônus possuem na narrativa de “Lado a Lado”, sendo resultado de microanálises, segundo o método de análise de filmes utilizado neste capítulo, realizadas das cenas individualmente e que originaram os padrões que culminaram nos grupos. Elas antecipam algum conteúdo por um curto intervalo de tempo, são simples sequências de cenas dos capítulos da telenovela, ou contém flashbacks de cenas que foram ao ar na TV. A partir deles, percebe-se que a transmidiação ocorre de forma bastante tímida.

Logo, é possível partir do princípio que ocorre transmidiação quando se fala nas cenas bônus da novela “Lado a Lado” na medida em que são um conteúdo que não está na mídia original da trama da novela, mas sim em outra mídia e complementa a história contada na novela ao fornecer informações adicionais sobre personagens e situações do enredo. Todavia, não criam uma narrativa a partir da novela. Não chegam a ser extensões narrativas, como foi exposto no capítulo 2 de acordo com Fechine (2013), já que os produtores não criaram possibilidades de prolongamento da narrativa gerando conflitos ou situações capazes de gerar o surgimento de novas histórias a partir das cenas.

O que parece acontecer é que as cenas bônus são como elemento de uma história multissequencial, como define Murray (2003), exposto na seção 2.3.1, que é caracterizada, dentre outros aspectos, pela dispersão dos elementos de uma mesma história. Esta definição é preliminar ao conceito de narrativa transmidiática. No caso de “Lado a Lado”, as cenas bônus representariam pedaços dispersos de uma história que está sendo contada sem uma sequencialidade na internet também.

Apesar de não ser um conteúdo capaz de criar uma nova narrativa a partir da novela, de acordo também com os estudos de Jenkins (2009) sobre narrativas transmidiáticas,

ele reafirma o conteúdo do produto televisivo como fala Mascarenhas (2012) quando explana sobre a transmídiação. Se uma narrativa gera ramificações em outras mídias, ou seja se ela não contém e transborda o seu conteúdo, o fluxo narrativo que transbordou não vai representar uma repetição da história principal, mas sim uma reafirmação de conteúdo.

Mascarenhas (2012), ainda, expõe que o estilo narrativo na transmídiação não obedece a modelos e a métricas. Logo, uma narrativa transmidiática pode ter uma estrutura por parte da instância de produção, adquirindo um modelo a partir das necessidades do produto em questão. Em “Lado a Lado”, as cenas bônus, que infelizmente não chegam a apresentar uma narrativa, fazem parte da experiência transmidiática proposta pelos produtores da novela ao disponibilizar conteúdo extra na internet. Essas cenas são um exemplo dessa desobediência a modelos, já que são fragmentos da novela depositadas na rede sem, a princípio, ter uma função definida dentro da narrativa de “Lado a Lado”.

É possível considerar, também, que as cenas bônus fazem parte de toda uma “franquia”. “Lado a Lado” engloba desde o produto que está na TV até o site na internet e DVDs que são lançados depois do término da novela com todos os capítulos. Como foi apontado na seção 2.3, Jenkins (2009) fala que a partir de novos níveis de revelação e experiência, os consumidores se tornam mais fiéis à franquia. Isso porque quando se tem um produto que é consumido em várias mídias, a compreensão que se obtém do todo serve como base para uma experiência mais profunda que vai motivando o consumo.

Inclusive, de acordo com Murray (2003), a audiência está mais sofisticada e com capacidade de acompanhar as histórias em maiores detalhes e por mais tempo. Para o autor, quando a internet passa a atuar na complementação do conteúdo de produtos televisivos, os produtores e roteiristas se tornam mais cientes dessa mudança na audiência e passam a tornar esta mídia um suplemento padrão de seriados, novelas e filmes.

O que não ocorre, porém, é o oferecimento ao público de recursos ou a possibilidade de que outras narrativas sejam criadas a partir das cenas bônus. Os espectadores e internautas, portanto, não podem participar em nenhum momento do universo criado no site para as cenas bônus. Um universo que é limitado a ser o repositório de dados deletados de um produto televisivo. Não há comentários dos internautas, por exemplo.

A participação do público nem sempre é possível, como fala Pratten (2011), em uma experiência de narrativa transmidiática. Já para Jenkins (2009) as narrativas transmidiáticas exigem dos consumidores uma postura participativa, pois eles devem assumir

o papel de caçadores e coletores no universo narrativo criado para que possam viver uma experiência plena.

Apesar de as cenas bônus estarem postadas em um site, com recursos de links para levar a informações dentro do próprio site ou de agrupar as cenas de acordo com os personagens envolvidos a fim de fornecer ao público algo além de um local onde cenas extras são amontoadas, não é criado um ambiente propício a qualquer desenvolvimento de uma narrativa que seja originada do enredo da novela.

As cenas bônus presentes no site de “Lado a Lado” são quase como as narrativas hipertextuais de que Murray (2003) fala na seção 2.3.1, ao se apresentarem como teias de fios emaranhados, onde é possível ter acesso ao hipertexto através de mais de um ponto de entrada, no caso qualquer uma das 30 cenas que são acessadas por meio de links. Essas narrativas devem possuir, ainda, ramificações internas e não ter um final bem definido. É o que as cenas bônus não oferecem.

Não se observa possibilidades de entrada ou de ramificações a partir das cenas individualmente ou em conjunto. Dentro do espaço reservado para elas não há qualquer recurso por meio de links, por exemplo, que faça referência a qualquer conteúdo extra presente no site da novela, como os perfis dos personagens ou notícias relacionadas aos capítulos da novela, dentre outras informações.

Além disso, para Murray (2003), uma história escrita em hipertexto necessita que o enredo da narrativa construída tenha um encadeamento lógico, segmentação e justaposição que permitam a concepção de uma história que seja compreendida pelo público. O que não é observado quando o conjunto das cenas bônus é analisado. Elas não possuem um encadeamento lógico, por exemplo.

Interessante observar também que não é aproveitado o caráter que as narrativas de ficção têm de ser um ponto em comum entre diversas linguagens. No caso da televisão, a linguagem própria deste meio é híbrida, pois em um mesmo produto ou programa, seja ele ficcional ou não, são encontradas várias formas de arte, como visto na seção 1.1, que precisam de um ponto em comum. Para Ferreira e Santos (2010), essa intercessão pode vir a ser a narrativa.

Pensando a televisão e a internet como meios que possuem suas linguagens próprias, as narrativas que surgem a partir de um deles e transbordam para o outro seriam o elo de ligação que fariam a experiência transmidiática ser usufruída pelo consumidor de forma mais completa. No caso de “Lado a Lado”, infelizmente, não se concretiza uma narrativa

paralela à narrativa da novela que vai ao ar na TV. As cenas bônus seriam o mais próximo de uma narrativa, porém não chegam a ter narratividade como foi falado anteriormente.

O que se sabe é que até o momento é que não existe nenhum estudo que aprofunde a questão das narrativas transmidiáticas a partir de um site de novela brasileira que produza cenas extras exclusivamente para a internet ou pelo menos veiculadas exclusivamente na internet. A novela “Lado a Lado” é a primeira novela brasileira com cenas bônus como uma forma singular de ocorrência da transmídiação no Brasil.

Conclusões

Inicialmente, a intenção do estudo era de situar as “cenas bônus” da novela “Lado a Lado” dentro do contexto de Transmídiação pelo qual as narrativas de muitas telenovelas estão inseridas ao longo dos dez últimos anos. Um lugar que é ocupado pela telenovela em questão devido às cenas extras que representam um desmembramento da trama da novela que passa na TV.

Logo, é possível afirmar que as cenas bônus estão em uma categoria de primeiro produto transmidiático que deriva diretamente da própria narrativa de um produto televisivo no Brasil. Apesar de não ser explorado todo o seu potencial transmidiático, as cenas extras de “Lado a Lado” representam o início de uma nova forma de se pensar a transmídiação em telenovelas brasileiras.

Como foi discutido no segundo capítulo deste trabalho, o conteúdo de diversos produtos audiovisuais, como filmes, seriados e novelas são encontrados também em outras mídias, diferentes das que lhes deram origem. Os consumidores, dentro do contexto das narrativas transmidiáticas, anseiam em ter acesso a informações adicionais sobre seu filme ou telenovela favoritos. Hoje, o ciberespaço, com suas ferramentas e propriedades, tornou-se o principal meio de divulgação de novas narrativas ou conteúdos oriundos de outros meios.

Se antes se pensava em blogs, conteúdos adicionais referentes a personagens e assuntos da trama ou filmes que derivam de personagens de destaque nas telenovelas, com as cenas bônus é possível pensar em construção de narrativas paralelas ao roteiro da novela ao mesmo tempo em que esta vai ao ar na TV.

O que não quer dizer que isso aconteceu com as cenas bônus de “Lado a Lado”. Infelizmente, esse material, que foi depositado durante os meses de exibição da novela na internet, acabou servindo apenas como mais um conteúdo extra postado no site oficial da novela a fim de munir os receptores de informações necessárias para criar um universo transmídia de “Lado a Lado” na rede.

Porém, não é possível identificar recursos pensados pelos produtores para permitir que o público consiga criar novos universos narrativos, que é o principal foco deste trabalho, formando assim uma narrativa transmidiática que engloba um produto originário da TV e um derivado da internet. Isso se for levado em conta o que os produtores do site de “Lado a Lado” afirmam que “as cenas são feitas exclusivamente para o site”.

Essa, inclusive, é uma questão que claramente não é de todo verdadeira. Ainda que seja declarado nos posts do site que as cenas bônus são feitas para a internet, é perceptível que essas cenas são oriundas da edição da telenovela e portanto, são restos ou *outtakes* que foram aproveitados para produzir um conteúdo para a internet que fosse novidade para o público que acessa os sites de novela do portal “redeglobo.globo.com”.

Nota-se que as cenas não foram depositadas no site com a intenção de que fossem criadas novas narrativas ou que interferissem de alguma forma na trama da novela que passa na TV. Entretanto, elas têm seu valor, pois contribuem no sentido de serem pensadas como elementos da narrativa de “Lado a Lado” que esclarecem situações, complementam informações acerca de alguns momentos da trama ou simplesmente dão ao público mais conteúdo sobre a novela. Desempenham um papel similar ao que recursos narrativos como o *flashback*, a música e os movimentos de câmera assumem na telenovela em questão. Eles ajudam a contar a história de “Lado a Lado”.

Aliás, essa parece ser uma das estratégias da Rede Globo, quando aposta nesse tipo de ação transmidiática. Não basta estar contando histórias apenas na TV. Hoje, é importante também que elas sejam contadas em outros meios, de preferência, que sejam mídias onde a emissora tenha acesso exclusivo ao conteúdo que é produzido. Tanto é que as cenas bônus são postadas no portal da Rede Globo, o “redeglobo.globo.com”, criado, especialmente, para hospedar conteúdo extra sobre os produtos televisivos da emissora, incluindo as telenovelas globais. É um conteúdo tão exclusivo que em abril deste ano foi proibido que links dos portais da emissora fossem compartilhados no Facebook, por exemplo, segundo notícia veiculada no site “www.baboo.com.br”.

A partir das cenas bônus, surge então, um novo caminho para se pensar as experiências transmidiáticas envolvendo telenovelas no país. Futuramente, será possível quem sabe que os internautas possam ter uma participação mais ativa na criação de universos narrativos ou transmídia, que atualmente são monopolizados, de certa forma, pelos produtores.

O objeto de estudo deste trabalho, ainda, contribui para os estudos acerca da Transmídiação no Brasil de forma singular, dado o caráter de novidade representado pelas cenas bônus. Faz-se necessário, ainda, que os conhecimentos nessa área sejam sempre atualizados com as diversas manifestações da convergência de meios, transformação cultural e técnica, que tem como resultados conceitos como o das narrativas transmidiáticas de Jenkins

(2008). Manifestações que, inclusive, vêm modificando a forma de consumir narrativas presentes nos produtos audiovisuais.

Futuramente, a partir da discussão e análise de cenas extras de uma telenovela feita neste trabalho, é relevante que continuem sendo estudados casos de transmídiação quando se pensa em telenovelas brasileiras. Assim como, surgiram as cenas bônus como inovação dentro da experiência transmidiática que “Lado a Lado” proporcionou, ainda haverão outras formas únicas de expandir as narrativas de novelas no Brasil, já que as estratégias, principalmente, da Rede Globo neste campo são renovadas a cada novo produto da emissora. Da mesma forma, analisar conteúdos que de início são considerados restos de algum produto audiovisual que foram depositados em outra mídia pode revelar algumas surpresas interessantes. Quem sabe cenas extras encontradas em DVDs de filmes não escondem possibilidades ainda não exploradas.

Contar histórias sempre foi um hábito intrínseco à vida do homem. No caso dos brasileiros, as narrativas das telenovelas estão presentes há anos no cotidiano deles. Seja através da internet ou de um aparelho de TV de plasma, LCD ou até mesmo aqueles mais antigos com tubo de imagem, ou então por meios dos dois meios e de quantos mais forem necessários, as histórias precisam ser contadas. Histórias de mocinhas, príncipes encantados, vilões, heróis, ou de gente como a gente. Enfim, as narrativas estarão sempre perpassando as mídias e as mentes dos homens. Porque, afinal de contas, como fala Pratten (2011), “grandes histórias conquistam corações e mentes”.

Referências

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.

ALMEIDA, Cleusa Albilia de; POSSARI, Lúcia Helena Vendrusculo. **Transmídiação: a saga Crepúsculo do impresso à internet**. In: I Congresso Mundial de Comunicação Iberoamericana, São Paulo, 2011.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fim do mundo: imagens e representações na teledramaturgia**. Fortaleza: Annablume Editora, 1997.

BLANCA, Teresa Bellón Sánchez de la. Nuevos modelos narrativos. Ficción televisiva y transmediación. **Revista Comunicación**, Vol.1, 2012, n. 10.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A Telenovela**. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

COSTA, Rafael Rodrigues da. **A TV na web: percursos da reelaboração de gêneros audiovisuais na era da transmídia**. Dissertação de Mestrado em Linguística- Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Ceará, 2010.

FECHINE *et al.*, Yvana; LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (Org.). Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. **Estratégias de transmídiação na ficção televisiva**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

FERREIRA, Leonardo. **Matrix Incunabulum: Ciberdrama e as Possibilidades Narrativas da Cibercultura e da Cultura da Convergência**. Monografia – Curso de Comunicação Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

FERREIRA, Murilo Luiz; SANTOS, Goiamérico F. C. dos. **A Arte da Narrativa: um estudo da adaptação entre literatura e televisão**. In: XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, Goiânia, 2010.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. 2. ed., revista. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à Pesquisa Qualitativa**. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

GOSCIOLA, Vicente. A Máquina de Narrativa Transmídia: transmídiação e literatura fantástica. **Revista Comunicación**, v.1, nº10, 2012.

GREGOLIN, Maíra Valencise. Viver a Vida no limiar da tela: a narrativa transmídia chega à novela. **Revista Geminis: Ficção Seriada Brasileira**. Ano 1, 2010, n. 1.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

KARHAWI, Issaaf Santos. “**Afinal, o que querem as mulheres?**”: **O caminho transmidiático e a produção de sentidos no ciberespaço**. In: XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, Cuiabá, 2011.

LADO A LADO. Site oficial da novela. Disponível em <http://tv.globo.com/novelas/lado-a-lado/index.html>. Acesso em 2 de agosto de 2013.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. 2. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2000.

LIMA, Cecília Almeida Rodrigues; MOREIRA, Diego Gouveia. **Novas narrativas televisivas e universos transmídia**. In: XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Recife, 2012 A.

LIMA, Cecília Almeida Rodrigues; MOREIRA, Diego Gouveia. **Operações do conceito de hipertelevisão na novela Cheias de Charme: a criação de universos transmídias na TV Globo**. In: XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Fortaleza, 2012 B.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **A telenovela como narrativa da nação - Notas para uma experiência metodológica em comunidade virtual**. In: XVII Encontro da Compós na UNIP, São Paulo, 2008.

MASCARENHAS, Alan; NICOLAU, Marcos (Org.). **Transmídiações e telenovelas: espaços imersivos e uma (possível) reconfiguração das mídias de funções massivas. Reconfiguração das práticas midiáticas na cibercultura**. João Pessoa, 2012.

MEDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi. **Globo Media Center: Televisão e Internet em processo de convergência midiática**. Disponível em: <<http://www.unicap.br/gtpsmid/artigos/2005/Ana-Silvia.pdf>> . Acesso em: 21 de maio de 2012.

MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. **A revista Capricho como um “lugar de memórias” (décadas 1950 – 1960)**. Tese de Doutorado em Ciências Humanas - Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

MOREIRA, Diego Gouveia. **Expansão da linguagem ficcional na TV Globo: uma análise da série Norma**. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Recife, 2011.

MOREIRA, Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira. **Narrativas literárias e Narrativas audiovisuais**. In: FLORY, Suely Fadul Villibor (org.). **Narrativas ficcionais: da literatura às**

mídias audiovisuais. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck – O futuro da narrativa no ciberespaço.** São Paulo: Editora Unesp, 2003.

PRATTER, Robert. **Getting started in transmedia storytelling.** 2011. E-book: Kindle Store, 2001. Disponível em: < <http://www.slideshare.net/ZenFilms/getting-started-in-transmedia-storytelling>>. Acesso em: 31 de maio de 2012.

SANTAELLA, Lucia. O projeto de pesquisa e seus passos. In: **Comunicação e Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado.** São Paulo: Hacker Editores, 2001.

GANCHO, Candida Vilares. **Como analisar narrativas.** 5. ed. São Paulo: Ática, 1998.

SIEBRA *et al.*, Nayana Monteiro. **Quando a ficção se faz real: a interação entre as telenovelas e os usuários de internet.** In: XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Maceió, 2011.