

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MARIANA GONÇALVES MOREIRA

**É UMA VERDADE UNIVERSALMENTE CONHECIDA QUE NEM TUDO É
VERDADE: ESTUDO DO UNIVERSO NARRATIVO E PARATEXTUAL DA
WEBSÉRIE “THE LIZZIE BENNET DIARIES”.**

FORTALEZA

2017

MARIANA GONÇALVES MOREIRA

É UMA VERDADE UNIVERSALMENTE CONHECIDA QUE NEM TUDO É
VERDADE: ESTUDO DO UNIVERSO NARRATIVO E PARATEXTUAL DA
WEBSÉRIE “THE LIZZIE BENNET DIARIES”.

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, do Instituto de Cultura e
Arte, da Universidade Federal do Ceará,
como requisito parcial para obtenção do
Título de Mestre em Comunicação.
Área de concentração: Mídias e Práticas
Sócio-culturais

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Jorge de
Lucena Lucas

FORTALEZA
2017

MARIANA GONÇALVES MOREIRA

É UMA VERDADE UNIVERSALMENTE CONHECIDA QUE NEM TUDO É
VERDADE: ESTUDO DO UNIVERSO NARRATIVO E PARATEXTUAL DA
WEBSÉRIE “THE LIZZIE BENNET DIARIES”.

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, do Instituto de Cultura e
Arte, da Universidade Federal do Ceará,
como requisito parcial para obtenção do
Título de Mestre em Comunicação.
Área de concentração: Mídias e Práticas
Sócio-culturais

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Jorge de
Lucena Lucas

Aprovada em: __/__/__

Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dr. Ricardo Leite
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Dídimo
Universidade Estadual do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Luiziane e Men de Sá, e meu irmão Vitor, pelo apoio e paciência durante esses anos de pesquisa;

Ao mestre e orientador, Prof. Dr. Ricardo Jorge, pela orientação constante, livros emprestados e confiança depositada em mim e na minha pesquisa, sempre me instigando a dar um passo a mais;

À turma de mestrado da Universidade Federal do Ceará pelos conhecimentos que adquirimos juntos em sala de aula, compartilhando pesquisas e ajudando um aos outros, mesmo que indiretamente;

Aos professores Marcelo Dídimo e Ricardo Leite, pelas orientações e contribuições válidas feitas para que eu melhorasse cada vez mais os resultados desta pesquisa;

Ao corpo docente do Mestrado em Comunicação, pelo apoio pedagógico sempre disponível aos discentes;

A professora Mônica Cavalcante, do departamento de Linguística da UFC, por permitir que eu assistisse suas aulas e me aventurasse por uma área nova e instigante que é a linguística textual e a paratextualidade ;

A minha grande amiga Alissa Carvalho, colega de graduação e de mestrado – será que também de doutorado? – pela eterna ajuda e sabedoria em momentos desmotivantes;

Ao meu namorado, João, por ter “pegado o bonde andando” nessa jornada e sempre ter me motivado a continuar positiva e a ter calma que tudo ia se resolver;

Aos meus sócios e colegas de trabalho, por entenderem minha ausência em alguns períodos e acreditarem na importância que essa pesquisa tem para mim.

"Obstinate, headstrong girl."

- Lady Catherine de Bourgh sobre Elizabeth Bennet,
em Orgulho e Preconceito.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar a estrutura narrativa da websérie "The Lizzie Bennet Diaries", considerando suas características transmídiaticas e por se tratar de um produto de entretenimento adaptado. "The Lizzie Bennet Diaries" é uma websérie adaptada do romance britânico "Orgulho e Preconceito", de Jane Austen, escrito no século XVII. Um estudo de narrativa a partir de pesquisas de ABBOTT (2009), CAMPOS (2016), STAM (2003), dentre outros, foi realizado para compreender as particularidades de cada elemento narrativo analisado e sua relação com os paratextos, sob o olhar de GENETTE (2009), ALVARADO (1994) e GRAY (2010), encontrados em TLBD. Com o objetivo de verificar as funcionalidades dos paratextos na narrativa transmídia, concluímos que as relações intertextuais dessa modalidade dentro da narrativa adaptada têm um caráter essencial no qual o paratexto agrega ao processo transmídiatico da obra, tornando clara sua necessidade de acompanhar a narrativa, tanto em conteúdo quanto em processos de divulgação.

Palavras-chaves: Narrativa. Adaptação. Paratexto. Transmídia. Websérie.

ABSTRACT

The present paper seeks to analyze the narrative structure of the webseries "The Lizzie Bennet Diaries", considered as transmedia narrative, in the context of the convergence culture by Henry Jenkins. "The Lizzie Bennet Diaries" is a webseries adapted from Jane Austen's novel "Pride and Prejudice", written in the 17th century. A study of narrative based on ABBOTT (2009), CAMPOS (2016), STAM (2003), among others, was carried out to understand the particularities of each narrative element analyzed and its relation with the paratexts, under GENETTE (2009), ALVARADO (1994) and GRAY (2010), found in TLBD. In order to verify the functionalities of the paratexts in the transmedia narrative, we conclude that the paratextual relations within the adapted narrative have an essential factor that the paratext aggregates to the transmediatic process, making clear its need to accompany the narrative, both in content and in dissemination

Keywords: Narrative. Adaptation. Paratext. Transmedia. Webseries.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1: Screenshot Episódio 99, Darcy em uma de suas últimas visitas a casa dos Bennet, falando de jantares em família.

Imagem 2: Screenshot Episódio 19 – Justificativa adaptada para a tentativa da visita de Jane aos Lee

Imagem 3: Screenshot Episódio 42 – Charlotte aceita a oferta de emprego de Mr. Collins.

Imagem 4: Espaço – os cenários de The Lizzie Bennet Diaries. Da esquerda para a direita: seu quarto na casa dos pais; na Vidcon; em seu quarto durante a estadia com os Lees; em sua sala durante o tempo de pesquisa na Pemberly Digital; na Pemberly Digital; e no seu quarto depois que a sua mãe o transformou em um espaço zen.

Imagem 5: Screenshot Episódio 15 – Charlotte e Jane assumem o vlog de Lizzie sem seu consentimento.

Imagem 6: Screenshots Episódio 80 – Lizzie explicando a teoria de níveis de mediação para Darcy.

Imagem 7: Screenshot Episódio 80 – Darcy e Lizzie colocando a teoria de níveis de mediação em prática com os poucos adereços que tinham, para ter uma conversa que normalmente não teria em outras circunstâncias

Imagem 8: Screenshot do episódio 75, onde Lizzie, Jane e Charlotte pedem pra audiência mandar vídeos respostas sobre suas tradições favoritas de final de ano.

Imagem 9: Screenshot Episódio 2 – Intertextualidade explícita com a autora Jane Austen, ao citar romance “Razão e Sensibilidade”.

Imagem 10: Screenshot do episódio 4 – Referência ao filme Diário de Bridget Jones

Imagem 11: Página inicial do canal TLBD, onde há a numeração dos episódios tanto pelo título quanto no thumbnail, imagem estática que serve de “capa” para o episódio.

Imagem 12: De cima para baixo: Caixa de texto do episódio 97, que contem chamada de download e compra da websérie (presente porque já está finalizada); descrição sobre a websérie com as suas premiações e que é baseada em “Orgulho e Preconceito”; e lista técnica de atores e profissionais de produção, com as respectivas contas de Twitter.

Imagem 13: Screenshot da tela final do episódio 97, que traz links para o episódio anterior e o posterior, além de links direcionamento para uma playlist para acompanhar a websérie desde o primeiro episódio, botão para se inscrever no canal, redes sociais e loja com merchandising.

Imagem 14: Screenshot da página principal do Canal “Cadê a Chave?”, que utiliza a numeração de episódio, mesmo sendo um vlog factual.

Imagem 15: Screenshot de paratexto criado por audiência. Vídeo formato “React” onde uma pessoa se filma reagindo a alguma coisa. No caso, uma fã gravou um vídeo reagindo a um dos episódios finais e mais importantes. Na barra de relacionados ao

lado, podemos ver o vídeo original que gerou o “react” e mais dois vídeos do mesmo formato.

Imagem 16: Screenshot de tela final com os links para os vídeos da Lydia, os próximos vídeos do TLBD, além da playlist no canto direito.

Imagem 17 : Screenshot de vídeo formato “Bloopers” com erros de gravação e cenas dos atores durante o set.

Imagem 18: Screenshot de um vídeo com comentários das atrizes que interpretam Jane e Lydia Bennet.

Imagem 19: Screenshot da Homepage do canal The Lizzie Bennet Diaries.

Imagem 20: Zoom da Chamada comercial de download e compra da websérie.

Imagem 21: Screenshot da Playlist do canal de TLBD.

Imagem 22: Screenshot da vinheta do canal. Nos vídeos recomendados a direita, é possível ver um vídeo de entrevistas dos atores.

Imagem 23: Página do Twitter de Lizzie Bennet. Na biografia, à esquerda, mostra que ela “já teve um vlog diário”, o que aponta que a websérie acabou, e os perfis não estão sendo usados mais.

Imagem 24: Página do Twitter de William Darcy. O último post mostra a divulgação do último vlog de Lizzie.

Imagem 25: Screenshot do Twitter. Após Lizzie e Darcy começarem a namorar, Mr. Collins visita as Bennets para celebrar a união do casal com os amigos e família. Esse fato não é disponibilizado na websérie veiculada no YouTube, mas pode ser percebida nas redes sociais dos personagens, no caso aqui, na conta do Twitter de Lizzie Bennet.

Imagem 26: Screenshot da tela final do episódio 2, apontando os anteriores e os outros, com hiperlinks e acesso a todas as redes sociais, paratextos funcionais e independentes.

LISTA DE TABELAS

- Tabela 1:** Principais características da hipermídia. _____ p.39
- Tabela 2:** Principais características da crossmídia. _____ p.40
- Tabela 3:** Principais características da transmídia. _____ p.41
- Tabela 4:** Quadro comparativo de enredo _____ p. 67
- Tabela 5:** Quadro comparativo de espaço _____ p.72
- Tabela 6:** Quadro comparativo de tempo _____ p. 73
- Tabela 7:** Quadro comparativo de narrador _____ p. 78
- Tabela 8:** Quadro comparativo de personagens _____ p. 85-87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I – CAMINHOS MULTIMÍDIATICOS: COMO CHEGAMOS A TRANSMÍDIA.....	17
1.1 - PRODUTOS MULTIMÍDIA E SEUS TERMOS RELACIONADOS NO CENÁRIO DA COMUNICAÇÃO	25
1.1.1 - A HIPERMÍDIA.....	25
1.1.2 – A CROSSMÍDIA.....	29
1.1.3 – A TRANSMÍDIA	32
CAPÍTULO II – O CONTAR HISTÓRIAS: COMO NARRATIVA E MÍDIAS SE RELACIONAM?	42
2.1 - NOÇÃO DE ESTRUTURA NARRATIVA E SEUS PRINCIPAIS ELEMENTOS INTEGRANTES	49
2.2 – ALGUNS ELEMENTOS NARRATIVOS NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL NA ADAPTAÇÃO.....	56
2.2.1 ENREDO – COMO UM NOVO VIZINHO QUE MUDA A HISTÓRIA DOS BENNETS	60
2.2.2 TEMPO E ESPAÇO – ENTRE VIAGENS DE CARRUAGENS E TARDES LENTAS DE CAMINHADAS	68
2.2.3 NARRADOR – JANE AUSTEN <i>VERSUS</i> LIZZIE BENNET.....	75
2.2.4 PERSONAGEM – AS RELAÇÕES DOS BENNETS ENTRE O ORGULHO E O PRECONCEITO	78
CAPÍTULO III - OS TEXTOS QUE CONVERSAM.....	86
3.1 NOÇÕES DE TEXTUALIDADE E INTERTEXTUALIDADE	86
3.2 – OS TEXTOS QUE FALAM DE TEXTOS – A PARATEXTUALIDADE.....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

INTRODUÇÃO

A indústria de entretenimento vem se construindo como uma das mais moldáveis e complexas do cenário midiático. A evolução tecnológica e a possibilidade de maior interação com a audiência trouxeram novas formas de pensar, criar e interagir com o público. Se focarmos exclusivamente em formatos audiovisuais, formatos e tipos de produção que vão do cinema mudo, a filmes em preto e branco, a telenovelas, filmes longa-metragem, desenhos animados, seriados, *reality shows* e muitos outros, é possível, em pesquisa, verificar suas motivações comerciais, assim como seus objetivos direcionados para o comportamento da sua audiência.

Com o passar dos anos, a convergência de meios, a partir de uma evolução tecnológica, possibilitou maior interação entre as mídias, aumentando cada vez mais o tempo que a audiência destina a atividades de entretenimento. Quando uma forma de produzir era bem-sucedida, a narrativa proposta por aquela mídia ganhava suas continuações, iniciando uma nova era de franquias e adaptações de títulos anteriores, que já foram bem-sucedidos em outros suportes ou que poderiam se apresentar a partir de um novo posicionamento, destinado a uma audiência diferente.

A forma de distribuir conteúdo em diversos meios foi se aprimorando e se modernizando, o que nos levou a cultura da convergência, popularmente denominada por Jenkins (2012). É possível visualizá-lo em grandes franquias de grandes filmes de super-heróis e ação, como também é vista em pequenas produções, provavelmente realizadas por uma geração que já nasceu respirando a cultura da convergência, que cria conteúdo digital interativo, integrado a redes sociais, ciente do papel da audiência no seu processo criativo da narrativa. Os tempos de consumo de informação mudaram, e não vão parar por aqui.

A indústria de entretenimento trabalha em diversas esferas sócioeconômico-culturais, sempre olhando para si, acompanhando as mudanças de mercado e novos formatos de criação. Para a audiência, um dos pontos principais de toda a equação do atual cenário midiático, onde será julgada em diversos aspectos; é a própria narrativa, que deve estar coerente com sua audiência, suportes, objetivos, mundo narrativo e diversos outros fatores que trabalhamos mais à frente. Devido às mudanças

tecnológicas e socioculturais relacionadas à audiência, as formas de consumo escalaram para uma forma mais rápida e imediatista, além de exigente. Tratamos agora de um público que além de assumir o papel de receptor, também tem o desejo de produzir ou participar diretamente ou indiretamente do desenvolvimento e escolhas da produção da mídia em questão. Essa cultura participativa contrasta com a noção de passividade da recepção, tradicionalmente vista nos meios de comunicação.

Focamos nossos estudos em um objeto de pesquisa que se apresenta como transmidiático, fato que comprovaremos no decorrer desta pesquisa e que tem uma rede de paratextos bem estruturada e variada ao seu redor. Trata-se da *websérie*, disponibilizada na plataforma do YouTube, “The Lizzie Bennet Diaries” (doravante TLBD), uma adaptação do romance clássico da autora britânica Jane Austen. A escolha do objeto se deu pela sua capacidade de abordar o cenário midiático do entretenimento: o fato de ser uma narrativa adaptada de um romance literário impresso, o que nos dá a oportunidade de estudar a transposição desse suporte para a internet e como a narrativa seria adaptada a isso; e o fato dela se apresentar como *websérie* transmidiática.

A *websérie* TLBD trata do *vlog* – videoblog, formato de vídeo comum a produtores de conteúdo online, que compartilham sua vida para sua audiência – de Lizzie Bennet, estudante de graduação, terminando seu curso de comunicação, e tem como trabalho final de curso o desenvolvimento do seu primeiro *vlog* e outras tarefas que serão apresentadas durante a *websérie*. Em questões de enredo, Lizzie fala da sua vida cotidiana com a família e acontecimentos ao redor da sua casa, além de atividades com sua melhor amiga, Charlotte Lu. A chegada de um novo vizinho causa animação e discordância de opiniões na família Bennet, também vista no romance original. Essas particulares e escolhas de adaptação serão vistas e analisadas mais profundamente no terceiro capítulo desta pesquisa. A *websérie* é o primeiro produto da empresa *Pemberly Digital*, nesse formato de *vlog*. Posteriormente, novos títulos como “*Emma Approved*”, adaptado do romance “Emma”, de Jane Austen, foi lançado, assim como outros títulos, além dos que se relacionam com a autora britânica, como “Frankenstein M.D.”, adaptado do romance clássico “Frankenstein.”.

No primeiro capítulo, apoiando-nos em autores como (JENKINS, 2012), (SCOLARI, 2009), (LEVY, 2003), vamos abordar o âmbito midiático como fenômeno crescente à convergência, e como os produtos que criamos e consumimos hoje são

beneficiados e adaptados para serem bem-sucedidos nesse cenário midiático de convergência de meios de comunicação, participação ativa da audiência e inteligência coletiva . A partir daí, uma breve explanação de termos relacionados a esse cenário é apresentada, para finalizamos com um dos nossos objetivos: as particularidades da transmídia e como sua estrutura narrativa se comporta no cenário de TLBD. Apontamos aqui a necessidade de comprovar o caráter transmidiático da *websérie*, que, partir dos pesquisadores que aqui utilizaremos, mais à frente, se prova como real, sendo uma narrativa estruturada a partir de mídias diferentes, apesar de a maioria ser digital e *online*, mas que trará a complementariedade e particularidades de cada uma em prol da narrativa.

No segundo capítulo, a partir de (ABBOTT, 2009), (PROPP, 2001), (BARTHES, 1976), (CAMPOS, 2016) abordamos noções de narrativa e seus elementos básicos, que utilizaremos posteriormente para traçar paralelos entre o romance original e a obra adaptada. O entendimento desses elementos narrativos, inicialmente estudados aqui nos textos literários prova-se necessário para que possamos entender seu comportamento e adaptação. O fato de ser uma *websérie* adaptada de romance aponta diversos fatores positivos, como a familiaridade imediata com um público já relacionado à narrativa, apontando, assim, uma aceitação mais fácil ao consumo, seja qual for o veredicto sobre a qualidade da adaptação; a curiosidade pela comparação com o original garante o primeiro contato. No caso TLBD, a acessibilidade da plataforma YouTube, a escolha pelo formato de *vlog* e a proximidade com a realidade do século XXI foram decisões de produção que facilitaram o consumo e propagação da *websérie* como produto de entretenimento. A complexidade das narrativas em séries televisivas afirma que novos formatos exigem novas competências de leitura por parte dos telespectadores. Assim, reforçamos a temática da multiplicidade da convergência durante a construção da narrativa e o papel do público, que está ativo e pronto para desenvolver seu papel a partir da cultura da participação.

No terceiro capítulo, com os estudos de (HUTEÇHEON, 2013) (STAM, 2003), (ABBOTT, 2009) começamos a aprofundar mais as noções de estrutura narrativa no estudo do objeto em si, colocando em prática os paralelos entre o original e o adaptado, além de buscar entender a diferenciação sobre o consumo de obras adaptadas, e como sua aceitabilidade é naturalmente positiva no mercado. Por ser um romance clássico adaptado para um formato de *vlog*, não só estruturas são adaptadas, mas como também

seu conteúdo, que analisaremos vários exemplos de acordo com os elementos da narrativa. Esse entendimento de construção de narrativas em prol do potencial transmidiático mostra o domínio que o produtor pode ter tanto das tecnologias que surgiram nas últimas décadas como sua preocupação em entregar, de forma cada vez mais estruturada e coerente, histórias boas que possam ter a capacidade de encantar e acolher aquele espectador fiel a uma narrativa que vai garantir um bom entretenimento.

Finalmente, no quarto capítulo, a partir dos olhares de (GENETTE, 2010), (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012), (ALVARADO, 1994) e (GRAY, 2010), analisaremos a necessidade e função comunicacional dos paratextos em um produto midiático de entretenimento. Veremos que toda mensagem apresenta, para além de um nível denotativo (de conteúdo), um nível metalinguístico e um nível metacomunicativo. Trata-se de um enquadramento que vem sendo utilizado em vários estudos sociológicos, políticos, comunicacionais e psicológicos, uma vez que a noção mostra-se bastante adaptável a diferentes problemas de pesquisa e abordagens metodológicas. Discutiremos sobre as definições e aplicações do paratexto, mas vale adiantar que sua existência pode ser o ponto chave de muitos potenciais novos mundos, sujeitos a uma experiência imersiva positiva da audiência. Durante esta pesquisa, buscamos trazer a evolução de diversos termos e conceitos relacionamentos à narrativa e suas formas de consumo. Conceitos como inteligência coletiva e convergência de meios já estão bastante presentes na forma de produzir, criar e interagir com essas novas mídias e seus conteúdos.

Com base nesse cenário midiático e no nosso objeto de estudo, buscamos responder os questionamentos relativos a esta pesquisa, solucionando dúvidas pertinentes a estrutura e funcionamento de recursos e noções anteriormente citadas, e que serão desenvolvidas no decorrer dos capítulos. Sendo assim, chamamos a atenção para as seguintes questões: A *websérie* “The Lizzie Bennet Diaries” cumpre os requisitos metodológicos para ser considerada uma narrativa transmídiatica? Já que tratamos de uma adaptação cujo texto-fonte é proveniente de um suporte totalmente diferente (impresso), como essa adaptação é realizada e quais são as mudanças relativas aos elementos básicos da narrativa? Quanto ao conceito de paratextualidade, quais são suas funções relacionadas a um produto audiovisual, adaptado, e potencialmente transmidiático? Quais as características desses textos na *websérie*? Como se dá o relacionamento da audiência com esses paratextos?

Quanto à metodologia, por se tratar de um universo amplo, mapeamos todos os 100 episódios da *websérie* “The Lizzie Bennet Diaries”, além de termos assistido a todos os canais diretamente ligados ao principal, como os *vlogs* de Lydia Bennet em “The Lydia Bennet Diaries”, com 29 episódios, o canal da empresa Collins & Collins, com 8 vídeos, e o *vlog* de Maria Lu, o “Maria of The Lu”, com 7 episódios, que mostra o início do estágio da irmã de Charlotte na Collins & Collins. Com o conhecimento desse *corpus* inicial, exploramos os outros recursos paratextuais, como as redes sociais dos personagens, a loja de *merchandising*, as páginas de venda da *websérie*, do livro e do *box* de DVDs, além de termos relacionado uma pesquisa referente à reputação da série em si, sob o olhar da produção e mídia, uma vez que ela se autoproclama transmidiática.

Sendo assim, faremos uma análise narrativa, para explorar os pontos de adaptação entre a *websérie* e o romance original, a partir dos 100 episódios de “The Lizzie Bennet Diaries”, com o conhecimento da expansão de conteúdo que existe nos canais *vlogs* relacionados. Essa análise levou em consideração tanto as especificidades de cada suporte utilizado como também as características da narrativa transmídia. Vale lembrar que a adaptação histórica é bastante explícita durante a narrativa, já que se trata de uma obra britânica clássica do século XVIII. Segundo Garson (2002), entende-se a análise narrativa como um estudo cronológico com foco nos seguintes aspectos: como os elementos narrativos são sequenciados, como eles são avaliados diferentemente ou não em relação a outros; como as percepções de tempo se espelham entre si, de acordo com suas relações. (GARSON, 2002, p.1 apud GOMES, 2003,p. 64)

Como tratamos de uma adaptação, cujo conhecimento do original é necessário para estabelecer os paralelos e avaliar suas relações, observar a narrativa de forma a utilizar seus elementos básicos é um caminho metodológico que achamos válido durante o decorrer desta pesquisa e que nos ajudou a ampliar o olhar sob cada detalhe dos elementos, possibilitando a identificação e a relação dos paratextos e a avaliação da transmidialidade.

CAPÍTULO I – CAMINHOS MULTIMÍDIATICOS: COMO CHEGAMOS A TRANSMÍDIA.

Antes da expansão do computador como mídia mundial e plataforma-suporte de outras tantas mídias, De Certeau (1994) previu o futuro quando, em seu livro "A Invenção do Cotidiano", anteviu, ainda nas mídias de massas, que modos de recepção viriam a se tornar ordinários na futura cibercultura. Para ele, o consumidor "fabrica" seu consumo a partir de uma produção racionalizada, expansionista, centralizada e barulhenta. Essa produção de consumo é "astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz nota com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostas por uma ordem econômica dominante" (DE CERTEAU, 1994, p.29).

A forma de consumo e de relacionamento que construímos com a mídia como interlocutores é a verdadeira mudança que a comunicação sofreu nos últimos anos, dentre muitas outras. Mais recentemente, Carlos Scolari (2014), estudioso espanhol de mídias que vem se dedicando à transmídia nos últimos tempos, resgata as primeiras pesquisas de Jenkins e nos motiva a pensar em termos atuais como a evolução da convergência se posiciona. Ele ressalta a relevância do usuário na fórmula base da transmídia (indústria da mídia + cultura colaborativa = Transmídia Storytelling (SCOLARI, BERTETTI, FREEMAN, 2014, p. 3) Essa fórmula é comumente usada em várias pesquisas de transmídia, mas Scolari garante que o fator social e humano, mesmo que tenha um cunho comercial, que acaba ocasionando ações como a expansão de narrativa, são o que diferencia a transmídia dos demais termos que estudaremos aqui.

Jenkins (2012) “refere-se ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam.” (JENKINS, 2012, p. 29) A partir das transformações sociais e tecnológicas, a transmídia foi introduzida no cenário comunicacional e posteriormente tratada como técnica.

Com o advento da internet, a necessidade de criar espaços de mídia online e marcar presença no digital firmou-se para a maioria dos meios tradicionais que foram, de forma escalada, criando páginas online, sites que se repaginaram com o avanço das máquinas e do processo criativo (CASTELLS, 1999). Novos formatos de mídias, novas

formas de distribuição e acessibilidade, além de novas linguagens são desencadeadas a partir de novas formas de consumo. Era uma nova forma de se comunicar. Inseridos na cultura digital, esses fatores passaram a se desenvolver em uma velocidade de consumo mais rápida e mais exigente. A mídia e, para nosso objetivo, a indústria de entretenimento, apresentam-se como agentes e produtoras dessas novas e urgentes mudanças.

Como alternativa aos grandes centros e estúdios de mídia, o YouTube tem se destacado como plataforma para produtores e vem unindo uma audiência própria de *vlogs*, *youtubers*, produções desenvolvidas especialmente para a plataforma e outros formatos.

É importante frisar a mudança da forma de consumir o conteúdo a partir da mudança de plataforma – da televisiva para a digital, no caso – como já previu Orozco (2014), reforçando que as audiências se relacionam de diferentes maneiras ao consumirem um produto midiático. As dimensões do consumo televisivo apresentam pontos que podem estar ausentes ou desconstruídos dentro da forma de consumir conteúdo digital. O nível de interatividade presente na plataforma do YouTube, como a possibilidade de curtir, comentar, compartilhar, assistir ao vivo, responder com um vídeo seu na própria interface da rede social, criar links externos em canais próprios como blogs, ou canais alheios, como em outras redes sociais, traduz muito do que Nuñez (2009) chama de Economia da Atenção.

Atualmente, os produtos culturais, suas narrativas textuais, recursos visuais ou quaisquer outras variações buscam destaque em um mar de informação. Nuñez (2009) fala que vivemos em plena ‘Economia da Atenção’, onde as estratégias criadas visam a qualidade do conteúdo em prol do maior tempo que uma audiência pode oferecer para uma mídia. Na era do mobile, que o suporte, a mídia e a mensagem estão junto ao receptor potencial 24 horas por dia, a concorrência por essa atenção é alta, o que faz com que os produtores se concentrem em desenvolver novas formas de atrair e manter a atenção do seu público. Entender a forma de consumir da sua audiência é ponto crucial em qualquer briefing ou planejamento publicitário de marcas ou de criação de conteúdo para *brandedcontent*.

Voltando para a convergência, ainda para Jenkins (2012) são ressaltados três conceitos importantes: convergência de meios de comunicação; cultura participativa; e inteligência coletiva. Esses três conceitos são a base do que Jenkins vai denominar como *transmedia storytelling*.

Esses conceitos possuem vastas aplicações quando são analisados individualmente, e ainda mais aplicações como se complementam em suas análises a partir de um contexto que os justifique. Para a transmídia, é totalmente coerente a utilização desses conceitos visando a potencialização de seus objetivos, sejam para o alcance da mensagem ou para o sucesso mercadológico da narrativa. Em poucas palavras, a convergência de meios de comunicação se trata do aspecto tecnológico e logístico da convergência, além da capacidade de criar narrativas e conteúdos coerentes com cada meio; a cultura participativa trata da audiência que vai interagir com a narrativa, que vai interferir e colaborar com a narrativa durante seu desenvolvimento, sendo assim um recurso utilizado pela própria audiência; e a inteligência coletiva se trata de “[...] uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências”. (LEVY, 2003, p. 28)

Aqui vale ressaltar a nossa escolha de nos referir ao fenômeno da transmídia apenas como transmídia. O termo *transmedia storytelling* é muito utilizado por autores americanos, mas aplicado e/ou traduzido no Brasil parece ser redundante. Reconhecemos a noção de *storytelling* como técnica de contar história atrelado a um objetivo de marketing ou publicidade, o que não é distante da indústria de entretenimento.

Scolari (2009) aponta que o conceito de transmídia vem da noção de expansão das narrativas através de diferentes mídias e plataformas, mas que a adição da noção de cultura de participação é o que torna o fenômeno o que ele é hoje. Na transmídia, as histórias são apresentadas em diferentes plataformas, sendo que cada plataforma tem sua particularidade. Essa plataforma se apropria de um novo texto, o qual pode ser expandido para outras mídias e suportes. Quando falamos em apropriação, do processo de "tornar próprio algo que é novo, alheio, estranho" (THOMPSON, 1995, p. 409), buscamos apresentar novas possibilidades a partir do intercâmbio de visões de mundo que podem enriquecer um novo texto por meio dessa mudança. Quando aplicamos aos

meios de comunicação, Thompson (1995) reforça a noção de cotidiano na apropriação dos produtos de massa. A forma na qual o processo comunicacional se relaciona com determinados contextos sócio-históricos influencia diretamente vários fatores do processo comunicacional em si, sejam interferências na própria mensagem ou de seus emissores. Mas como chegamos a esse nível de complexidade de fluxos de conteúdos, que tanto intriga os pesquisadores e produtores, ávidos para criar em cima dessa estrutura que tanto promete?

Vamos iniciar um processo de desconstrução de termos para que eles possam ser melhor analisados e alocados na nossa pesquisa mais à frente e também para que esclareçam da melhor forma suas funções para outros pesquisadores. Essa pesquisa e definição de termos facilitarão o entendimento de cada fator e recurso do processo e reforçam a transmídia como técnica da área macro de estudos de mídia, e não meramente um termo “vendável” às empresas do entretenimento.

Jenkins (2012) afirma que a convergência é um processo que ocorre dentro dos cérebros dos consumidores individuais e em suas interações com outros consumidores. O processo caracterizado como convergência se dá quando cada consumidor absorve ou interpreta uma informação dentro de seu universo, de acordo com seu sistema de crenças ou contexto que está inserido, podendo assim ser coagido ou não a pensar de outra maneira. Trata-se de uma relação única e particular ao indivíduo que posteriormente pode ser expressada por ele e expandida para outros.

Apesar de só ter sido reconhecido na década de 90 a partir dos trabalhos de Jenkins, noções do fenômeno da convergência já eram discutidas por outros autores. Briggs e Burke (2006) relatam sobre plataformas informáticas possibilitando integrações entre textos, imagens inertes e em movimento, sons e outros tipos de formatos em um mesmo canal como convergência. Para eles, a convergência pode ser definida como integração dos fluxos de conteúdo, provenientes de vários canais, não necessariamente se complementando, mas sim como uma forma de aumentar o alcance da divulgação da mensagem.

Convergência foi citada pela primeira vez por Sola Pool, em 1980, quando se referiu ao avanço do desenvolvimento tecnológico dos recursos de integração de textos, imagens estáticas ou em movimento, sons e outros elementos da mídia, não exclusivos ao âmbito comunicacional, mas que acaba por refletir no mesmo.

Um processo chamado “convergência de modos” está tornando imprecisas as fronteiras entre os meios de comunicação, mesmo entre as comunicações ponto a ponto, tais como o correio, o telefone e o telégrafo, e as comunicações de massa, como a imprensa, o rádio e a televisão. Um único meio físico – sejam fios, cabos ou ondas – pode transportar serviços que no passado eram oferecidos separadamente. De modo inverso, um serviço que no passado era oferecido por um único meio – seja a radiodifusão, a imprensa ou a telefonia – agora pode ser oferecido de várias formas físicas diferentes. Assim, a relação um a um que existia entre um meio de comunicação e seu uso está se corroendo. (POOL, 1983 *apud* JENKINS, 2012 p. 37).

Já para Lisa Gitelman trata-se de desdobramentos que afirmam que os meios de comunicação não sofrem destituições a partir das inovações tecnológicas e novos sistemas de comunicação que possam aparecer. (GITELMAN, 2006 *apud* JENKINS, 2012). O que é observado é o fenômeno de deslocamento da mídia antiga, realocando seus conteúdos e audiência, mostrando que a complementação é um processo mais interessante para a criação e desenvolvimento de novos conteúdos do que a substituição dos mesmos.

Diante de toda a discussão perante o papel da tecnologia na era da convergência, Gitelman atribui sistemas de distribuição como só e simplesmente tecnologia, agregando o valor de sistema cultural aos meios de comunicação. Afirma que a convergência das mídias é muito mais do que uma mudança tecnológica. A convergência que ocorre hoje altera a relação entre as tecnologias existentes, das indústrias, dos mercados, dos gêneros e dos públicos que a encontram. A convergência altera e une a lógica pela qual a indústria midiática opera seus processos e pela qual os consumidores interpretam a notícia e o entretenimento. A convergência é um processo sem um ponto final.

Santaella (2003) reforça:

Isso se explica pelo fato de que a cultura humana existe num *continuum*, ela é cumulativa, não no sentido linear, mas no sentido de interação incessante de tradição e mudança, persistência e transformação. Os meios de produção artesanais não desapareceram para ceder lugar aos meios de produção industriais (SANTAELLA, 2003, p.57)

Os avanços da tecnologia que possibilitavam o movimento de convergência dos meios trouxeram a interação do indivíduo com as novas tecnologias. Essas novas interações trouxeram facilidades cotidianas, agilidade em realizar tarefas, dentre outros

benefícios, mas também desencadearam efeitos com o consumo desenfreado dessas mídias.

A crítica de Postman (1994) ao cenário midiático atual é a falta de equilíbrio na equação Pessoas *versus* Tecnologia. A tecnologia não se vincula mais à cultura global, sendo possível enxergar que as pessoas e as tecnologias ocupam lugares opostos no tabuleiro e que atualmente só um lado está se movendo – e ganhando, isto é, o lado da tecnologia.

Pelo contexto apontado, Postman apresenta três momentos culturais, sendo eles o uso de ferramentas, a tecnocracia e o tecnopólio. Esses momentos estão relacionados à influência da tecnologia no comportamento social, buscando entender assim o grau de interferência e poder que essa tecnologia implica no nosso cotidiano. Em sua obra “Tecnopólio: a rendição da cultura à convergência”, o autor nos direciona a entender o processo evolutivo que nos trouxe ao momento no tecnopólio. Trata-se do terceiro ponto na escala evolutiva de sua análise, onde a sociedade humana não exerce controle ou poder sob a tecnologia, e sim o contrário.

A partir de uma perspectiva cultural e tecnológica, o primeiro momento indicado por Postman é a utilização de ferramentas. A criação e desenvolvimento de ferramentas aponta o primeiro contato do homem com a ação de tomar decisões e procurar soluções para problemas cotidianos. Esses problemas surgem de uma demanda e a partir de um raciocínio crítico. Essas ferramentas foram criadas com objetivos definidos, como o arado e a roda para facilitar tarefas cotidianas, como também ferramentas de ordem simbólicas, como a língua para a comunicação e a religião como proteção ou acesso ao divino. Até aqui, as ferramentas eram de posse humana, sendo assim, inseridas e controladas dentro da cultura. Com a evolução, as culturas usuárias de ferramentas se tornaram cada vez mais ausentes e essas culturas não interferiam negativamente de forma a alterar ou destruir a integridade da cultura que foram introduzidas.

Já no segundo momento, definido por Postman como tecnocracia, as ferramentas passam a representar um novo papel dentro da cultura. Com o desenvolvimento da indústria e a evolução do maquinário para cumprir objetivos e tarefas mais sofisticadas e complexas, a máquina começa a superar o homem em força. A máquina consegue mecanizar uma função de forma praticamente autônoma, subjugando a importância do

homem para a tarefa em si. Esse movimento enfraqueceu ideologias, pois atinge a percepção do homem quanto as suas necessidades e sua aptidão para cumprir objetivos.

Quanto ao tecnopólio, a preocupação do autor é clara pelo nível de impacto social e cultural apresentado no cenário. As necessidades humanas passam a ser fator secundário diante do tecnopólio, que mostra que a cultura em que a técnica e tecnologia se sobrepõem à tradição de uma sociedade, causando assim um impacto social com o poder de desvalorizar problemas decorrentes durante a evolução tecnológica, uma vez que o foco estava sendo causado pela evolução.

[...] a informação tornou-se uma espécie de lixo, não apenas incapaz de responder às questões humanas mais fundamentais, mas também pouco útil para dar uma direção coerente à solução de problemas mundanos. Para dizer isso de uma outra maneira: o meio em que floresce o tecnopólio é um meio em que foi cortado o elo entre a informação e o propósito humano, isto é, a informação aparece de forma indiscriminada, dirigida a ninguém em particular, em enorme volume e em altas velocidades, e desligada da teoria, sentido ou propósito. (POSTMAN, 1994, p. 78)

Essa reflexão faz-se necessária para compreendemos a convergência como um processo tecnológico, porém extremamente vinculada a questões sociais e culturais que permitiram ao homem agir em prol de sua evolução, mesmo que a tenha superado de alguma forma, de acordo com a visão de Postman.

A conclusão de Postman incide na preocupação da criação de problemas que não temos para justificar soluções que a tecnologia pode nos dar. A onda de consumo desenfreado deixa de ser apenas por aparatos físicos, e no nosso caso, abrange formas de entretenimento, assunto que vamos tratar mais adiante nessa pesquisa.

As pesquisas de Sola Pool datam da década de 80, um período de debate sobre a desregulamentação de toda a mídia, a qual ele era favorável, estava em pauta e chamou de “tecnologia de liberdade”. Ele reforça que os mecanismos eletrônicos da época foram de crucial importância para alcançarmos “maior conhecimento, acesso fácil e maior liberdade de expressão do que jamais foi permitido. (BRIGGS E BURKE, 2006)

No cenário da comunicação, Santaella (2004) aponta que a revolução possibilitada pelas tecnologias digitais tem como objetivo a possibilidade de converter qualquer informação, seja texto, som, imagem ou vídeo, em uma linguagem universal.

Podemos relacionar tal fato como uma tentativa de facilitação à informação, permitindo que, por meio da digitalização e da compressão de dados que a linguagem universal proposta pela revolução tecnológica permite – a internet – todas as mídias traduzidas, armazenadas e distribuídas, de acordo com o ponto da convergência de mídias, primeiro ponto da tríade de Jenkins para a transmídia.

Santaella (2004) acrescenta:

Fenômeno ainda mais impressionante surge da explosão no processo de distribuição e difusão da informação impulsionada pela ligação da informática com as telecomunicações que redundou nas redes de transmissão, acesso e troca de informações que hoje conectam todo o globo na constituição de novas formas de socialização e da cultura que vem sendo chamada de cultura digital ou cibercultura (SANTAELLA, 2004, p. 60)

Na verdade, o acesso à informação é um bom termômetro da evolução da convergência, pois mostra, na prática, como de fato o fenômeno aconteceu. Castells (1999) aponta que a primeira década do século foi o ápice da movimentação da convergência em termos fixos de estrutura, onde fios, ondas, sinais e aparelhos foram distribuídos para aplicar a capacidade comunicativa pelas redes sem fio, multiplicando, assim, os pontos de acesso à internet.

Para Castells (2011) as mídias tradicionais estão usando blogs e redes interativas para distribuir seu conteúdo e interagir com a audiência. Significa que há um processo de convergência que gera uma nova realidade midiática cujos contornos e efeitos serão, em última instância, decididos pelas lutas políticas e comerciais à medida que os donos das redes de telecomunicação se posicionarem para controlar o acesso e o tráfego em favor de seus parceiros de negócios e de seus clientes favoritos (CASTELLS, 2011). Agora, a convergência surge como um importante ponto de referência, à medida que velhas e novas empresas tentam imaginar o futuro da indústria de entretenimento. Se o paradigma da revolução digital presumia que as novas mídias substituiriam as antigas, o emergente paradigma da convergência presume que novas e antigas mídias irão interagir de formas cada vez mais complexas. Cada vez mais, líderes da indústria midiática estão retornando à convergência como uma forma de encontrar sentido, num momento de confusas transformações. A convergência é, nesse sentido, um conceito antigo assumindo novos significados (JENKINS, 2012, p. 31) E eventualmente novos termos

relacionados, tais como multimídia, crossmídia e transmídia também surgem no cenário midiático. E é o que discutiremos a seguir.

1.1 - PRODUTOS MULTIMÍDIA E SEUS TERMOS RELACIONADOS NO CENÁRIO DA COMUNICAÇÃO

Um dos desafios para a prática de produções multimidiáticas, tais como narrativas transmidiáticas, é que o mercado produtor está testando estratégias enquanto os acadêmicos estão estudando o cerne das relações das áreas que torna essas estratégias possíveis. Logo, aparentemente, a coerência de base acadêmica nessas produções não é recorrente, porém possibilita novos caminhos a serem descobertos, uma vez que o produtor e o acadêmico andam lado a lado em busca de novas formas de fazer a transmídia acontecer. Posteriormente o que temos inúmeros “cases” com títulos hiperbólicos realizados pela indústria, muitas vezes atrativos e promissores, mas que devem ser questionados de acordo com sua eficiência.

Peter Burke (2006) aponta em sua obra "Hibridismo Cultural" que o mundo acadêmico acaba por nomear novas palavras a fenômenos já definidos e nomeados previamente, muitas vezes porque as áreas de estudos interdisciplinares se apoiam uma nas outras, mas se comunicam para informar seus estudos. Tudo está em constante transformação. Isso é natural quando estudamos aspectos comunicacionais relacionados a fatores sociais, tecnológicos e culturais.

Por isso nesse tópico, queremos explicar e buscar identificar os movimentos de criação desses termos, a fim de entender se há essencialidade em suas defesas de acordo com seus autores e em quais áreas irmãs a comunicação se apoia para justificar e produzir a transmídia. Vamos entender então o que é considerado como multimídia, crossmídia, hipermídia e transmídia.

1.1.1 - A HIPERMÍDIA

Nessa pesquisa, assumimos a hipermídia como fenômeno que utiliza hipertextos¹ e que será bastante explorada nessa pesquisa pelo seu caráter linguístico quando passarmos à análise do objeto. Por ora, vamos manter o objetivo principal do

¹Nessa pesquisa, utilizaremos o termo “hipertexto” seguindo duas vertentes acadêmicas distintas: uma mais focada na informática, e outra sob o olhar de Gerard Genette. O conhecimento das duas torna interessante a forma que analisamos suas aplicações no cenário midiático convergente.

tópico em questão que é o reconhecimento da sua definição e suas características como termo aplicado à teoria da mídia e o cenário da convergência. Como a evolução tecnológica abrange também mudanças de suporte de mídia, é natural que a noção de hipertexto venha do texto impresso. Pelo seu teor pragmático e pela sua estabilidade, o próprio texto impresso não desenvolveu uma nova nomenclatura quando assumiu novos suportes no ambiente online.

Uma analogia adequada para entender melhor a natureza do termo hipermídia é citada por Leão (2005) quando o observa como um labirinto. São caminhos e escolhas que vão sendo feitas e vão se desdobrando, apresentando novas possibilidades e links de conexão. Ela aponta que hipermídia é a tecnologia que carrega recursos multimídiaicos e os hipertextos, que definiremos com mais detalhes e visões logo a seguir, mas essa interrelação é que permite que o consumo da informação dentro da plataforma, provavelmente digital, seja bem sucedida. O caráter de interligação dos links e da expansão da mensagem como poder de distribuição são pontos bastante orientados à tecnologia da hipermídia. (LEAO, 2005, p. 16) Esse viés da definição mais tecnológico é importante para associarmos com a cultura da convergência em si, mas o termo “hipertexto”, como já falamos anteriormente, tem também um valor semântico próprio ao campo da linguística uma carga significativa de linguística presente, que iremos explorar agora.

O hipertexto foi um termo criado por Theodor Nelson, nos anos 60, onde ele afirma que o hipertexto é "um conceito unificado de ideias e de dados interconectados, de tal modo que estes dados possam ser editados em computador. Desta forma, tratar-se-ia de uma instância que põe em evidência não só um sistema de organização de dados, como também um modo de pensar. (NELSON, 1992 apud KOCH, 2007, p.23)

Koch (2009) traz essa citação de Nelson para explicar a contextualização de hipertexto como metáfora de pensamento. O ato de pensar provoca interligações, a mente humana trabalha de forma a obter e processar esses pontos de encontro, como nós que se ramificam e posteriormente vão se encontrar e formar novos nós. Pierre Lévy também escolheu essa noção de nós para apresentar sua noção de hipertexto. Para Lévy (2003) um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós são palavras, páginas, imagens, sons ou até outros textos que podem ser também hipertextos de outros. Pela era da convergência como discutimos, é uma definição válida e sensata.

Essa conexão entre os nós não é linear, mas sim ramificada, possibilitando inúmeras conexões que levam a criação de uma rede de informação mais rica e interessante.

Koch (2007) busca refletir o lugar do hipertexto, inicialmente tratado como recurso do texto impresso. Encontramos em Lévy (2003) uma análise importante ao falar que o hipertexto, configurado em redes digitais, desterritorializa o texto. Essa desterritorialização torna o texto acessível a novas interações, uma vez que não há mais fronteiras definidas em torno do texto. Isso garante um potencial de interpretações herdado do fator dinâmico do texto, que pede um trabalho contínuo de organização, seleção, associação, contextualização de informações e, conseqüentemente, de expansão de um texto em outros textos ou a partir de outros textos, fazendo acontecer, assim, a rede não linear citada por Levy. (KOCH, 2007, P.24)

Outra noção que contribui para a construção das nossas relações com o hipertexto vem de uma observação de Bolter (1991, apud KOCH, 2007, p.24), que frisa o hipertexto como um texto aberto ou texto múltiplo, reforçando isso o caráter defendido por Levy quanto à desterritorialização. Características básicas do texto múltiplo são apontadas como a não linearidade, interatividade, multicentramento e virtualidade, pontos cruciais e presente na era da convergência.

Para os pesquisadores da área de transmídia, muitos pontos aqui já podem ser observados como fatores e recursos construtivos do que vamos ver em análise mais futuramente nesta pesquisa. A pesquisa de referência que escolhemos desenvolver inicialmente nesse capítulo tem como intuito principal agregar informação e avaliar a necessidade real de todos os termos a partir da sua evolução e análises anteriores de pesquisadores dedicados à área de teoria de mídia.

Para estudar o comportamento do hipertexto a partir da noção trabalhada por Levy, temos que entender o contexto espacial do que realmente é o ambiente online. O ciberespaço é vista como espaço de comunicação possibilitado pelo advento da interconexão mundial e a capacidade de memória dos computadores, “consiste de uma realidade multidirecional, artificial ou virtual incorporada a uma rede global, sustentada por computadores que funcionam como meios de geração de acesso.” Por esse nível de complexidade e possibilidades de conexão, a hipermídia é facilmente identificada no contexto de mídias convergentes.

A ação humana é essencial para que essas conexões sejam realizadas, apesar do nível de supremacia da máquina nos apontar para a tecnologia, como foi defendido por Postman. A capacidade e, de certa forma, a curiosidade humana em buscar mais informações de seu interesse a partir de recursos tecnológicos oferecidos colaborou com a evolução de todo esse sistema integrado que vivemos hoje.

A hipermídia acaba por se comportar como um desenvolvimento do hipertexto quando o consideramos como uma narrativa textual de alto grau de interconexão. Negroponte (1995) observa esse movimento e nos convida a pensar a hipermídia como “uma coletânea de mensagens elásticas que podem ser esticadas ou encolhidas de acordo com as ações do leitor. As ideias podem ser abertas ou analisadas com múltiplos níveis de detalhamento” (NEGROPONTE, 1995) Esse elemento do detalhe vai ser de crucial importância quando alcançarmos a transmídia, onde o nível de conexões depende de uma tríade de conceitos que se ramifica em prol da melhor distribuição da mensagem para uma audiência específica.

Porém, nosso intuito com esse tópico não é esgotar as definições de todos os pesquisadores que estudaram hipermídia. O que se pretende é colocar em foco as relações que o hipertexto desenvolve a partir das mesmas. Discussões não faltam em volta do potencial tecnológico e do caráter multimídia do computador. Mas como esse potencial conversa com o usuário? Como essa relação é mediada?

Alex Primo trata em suas pesquisas sob esse aspecto que nos interessa agora, prestes a entrar em discussão sobre a transmídia, nosso objetivo final. A interatividade da mídia e de como a recepção da informação é processada pelos receptores. As discussões abordadas por ele remetem à característica da estrutura não linear do hipertexto, como já foi dito anteriormente por Lévy (2003), e Primo (2003) acrescenta a observação de que o leitor do hipertexto acaba normalmente por se transformar em autor. Esse aspecto da produção colaborativa dentro da cibercultura conversa diretamente com a tríade que Jenkins (2012) defende na transmídia, que fala sobre a capacidade de participação ativa e de consciência coletiva da audiência.

A complexidade da transformação dessas mídias é coerente com essa característica expansiva, colaborativa e permissiva a influências externas. Santaella (1997) deixa sua contribuição à hipermídia ao perceber que:

Além de permitir a mistura de todas as linguagens, textos, imagens, som, mídias e vozes em ambientes multimidiáticos, a digitalização, que está na base da hipermídia, também permite a organização reticular dos fluxos informacionais em arquiteturas hipertextuais... O poder definidor da hipermídia está na sua capacidade de armazenar informações e, através da interação do receptor, transmuta-se em incontáveis versões virtuais que vão brotando na medida mesma em que o receptor se coloca em posição de autor. Isso só é possível devido à estrutura de caráter hiper, não seqüencial, multidimensional que dá suporte as infinitas ações de um leitor imersivo. (SANTAELLA, 1997, p.87)

1.1.2 – A CROSSMÍDIA

Muitos pesquisadores discutem até onde vão os limites da definição e das características da crossmídia. Após analisar diferentes olhares e entender as justaposições de suas opiniões, podemos esclarecer algumas dúvidas que muito pairaram sob pesquisas anteriores a essa.

Uma das diferenças que os estudos apontam principalmente entre a crossmídia e a transmídia é natureza dos seus objetivos. A crossmídia é muito interligada aos preceitos da convergência tecnológica na visão inicial de Sola Pool. O foco em suportes e na difusão da narrativa para esses diversos suportes é visto como o maior foco da crossmídia, até pela época que se iniciou o uso do termo como prática mercadológica.

O termo “crossmídia” também não é novo. No meio impresso, a crossmídia já era identificada como o que conhecemos como enciclopédia integrada, que tinha a versão impressa e a de acesso digital via CD-ROM. Mas seu auge veio com a força dos primeiros passos das mídias digitais. Crossmídia é comumente aplicada à publicidade e ao marketing desde que surgiu na década de 90. (FINGER, 2012) Já a transmídia é vista como um desdobramento da crossmídia, aplicada em casos da indústria de entretenimento. A crossmídia acabou sendo definida como um processo de difusão de conteúdo para diversos meios. Os termos “cruzamento de mídia” e “mídia cruzada” referem-se a esse mesmo processo descrito. É comum ver cases de crossmídia que mostram o cruzamento de informações complementares de uma narrativa em diversos meios e suportes para melhor exemplificar sua estrutura.

Denis Renó (2003) aponta como característica do fenômeno “a difusão de mensagens distintas, a partir de plataformas diversas, por redes sociais e ambientes facilitadores de retroalimentação e em dispositivos móveis” (2013, p.207). Para ele

“cross-mídia distribui a mesma mensagem em multiplataforma, a narrativa transmídia oferece mensagens distintas, ainda que relacionadas, em ambiente multiplataforma” (RENÓ, 2013, p. 215). No mercado publicitário, é comum ouvirmos o conceito de crossmídia empregado como campanha que utiliza mais de uma mídia, como estratégia de marketing promocional para um produto.

Boumans (2004) se relaciona com a linha do tempo exposta previamente por Finger (2012) ao afirmar que a mídia cruzada surgiu nos anos noventa, no caso do lançamento do Big Brother na Holanda, que possibilitou uma difusão de conteúdo que envolveu mídias como TV, internet, mobile, além de mídias como revistas e jornais.

Boumans (2004) oferece sua contribuição ao esclarecer a definição de mídia cruzada a partir de critérios, sendo eles: o envolvimento de mais de uma mídia, sejam mídias digitais e analógicas ou apenas mídia digital, onde cada suporte apoia um ao outro em suas especificidades; acessibilidade de conteúdo; uso de mais de um meio de suporte, além do tipo de mídia; e o fator complementar da narrativa que aconselha que a história ou mensagem seja espalhada por diferentes plataformas e também que seja consumida em todas as plataformas utilizadas.

Demonstrando que a prática já vinha sendo utilizada, a pesquisadora Monique de Haas traça um paralelo com o termo “COPE” – “Create Once Play Everywhere”, onde o mesmo conteúdo era transmitido por meio de diferentes mídias beneficiando os pontos diferenciais de cada uma delas. E dentro do mesmo contexto, para Antikainen et al (2003, *apud* Correia e Filgueiras, 2008, p. 5), a comunicação crossmídia é a comunicação em que a narrativa será direcionada para o receptor de um meio para o próximo.

Com todas essas abordagens, a definição mais completa se resolve ao chamarmos a crossmídia como uma plataforma colaborativa de múltiplas mídias focada em entregar uma história ou temática em que a narrativa se direciona de um meio para o próximo, de acordo com as forças de cada um deles, mas que não tem como objetivo a complementação e o engajamento entre o conteúdo exposto em suas mídias, e sim a difusão da mensagem.

O que podemos observar em casos práticos do mercado de entretenimento é que esses níveis de ramificação de informações e, no caso da crossmídia, de profundidade

dessas narrativas em se comunicar com outras plataformas são bem variáveis. Com esse ponto em mente, Hayes (2003, apud Correia e Filgueiras 2008, p.8) propõe uma classificação de níveis² de crossmídia no que se diz respeito ao conteúdo.

- 1º nível: *Push*

Trata-se de variações mínimas do mesmo conteúdo. Normalmente são mudanças de aspecto técnico, como edição e adaptação de formato.

- 2º nível: *Extras*

Conteúdo já existente e distribuído para outras plataformas que, ao chegar em uma nova plataforma, parece que é original ou desenvolvido especialmente para ela. Um exemplo é a adaptação dos programas de serviços de streaming da TV Digital.

- 3º nível: *Bridges*

O autor apresenta como um período de transição tanto dos conteúdos como do mercado, pela falta (talvez) de “know-how” do mercado em desenvolver narrativas que não se percam no sentido da continuidade. As extensões dessas narrativas podem até funcionar, mas não podem ser previsíveis ou mecânicas. As "*calltoaction*³", chamadas de segmentos ou frases para venda entraram com muita força no mercado trazendo à tona o teor mercadológico que o marketing agrega, muitas vezes, de uma forma negativa. Então as chamadas de "uma experiência imersiva", "não perca essa" e outras acabaram gerando um certo preconceito pela mecânica de fluxos que foi criada e pelo desapontamento com o conteúdo ao chegar lá.

- 4º nível: *Experience*

Esse é o nível de integração à experiência da narrativa que os produtores tanto projetaram e que hoje, devido às novas tecnologias e experiências prévias, são capazes

²Escolhemos não traduzir os termos classificatórios para não prejudicar a significação do termo com traduções que possam não ser as mais indicadas.

³Call to action – do inglês, chamadas para ação, muito utilizadas em estratégias de marketing digital e suas redações para conteúdos como anúncios e e-mail marketing.

de realizar em seus projetos. Aqui percebe-se a magnitude mercadológica e o nível de comprometimento com que os produtores lidam.

Essa classificação proposta por Hayes se limita a analisar a distribuição de conteúdo "em cada nível de classificação da mídia cruzada e a avaliação do impacto que cada uma dessas construções causa de fato na audiência." (CORREIA, FILGUEIRAS, 2008, p.8)

O relatório de pesquisa de crossmídia publicado por Boumans (2004) identifica multimídia como uma informação digital com tipos de mídia integrados (texto, imagem e som) para ser transferida para outro dispositivo (CD-ROM/DVD, telephone, cable) que será utilizado de forma interativa. Como mídia interativa, eles entendem como uma mídia digital que solicita a interação de um usuário. O entendimento desses termos evoluiu de acordo com o movimento natural das mídias, mas é importante frisá-los para que haja esse entendimento que a crossmídia, hipermídia e transmídia nasceram a partir de noções que hoje parecem ser óbvias, mas já foram utilizadas como inovadoras em pesquisas anteriores.

Essa explanação tem como objetivo maior mostrar os passos que os fenômenos de produção e consumo de mídia deram até chegar ao que chamam de maior potencial narrativo midiático hoje: a transmídia.

1.1.3 – A TRANSMÍDIA

Historicamente, Marsha Kinder, em 1993, foi quem introduziu o conceito de *transmedia intertextuality*, como uma forma de textos em que os personagens apareciam através de múltiplas mídias. Jenkins, posteriormente, enquadrou o termo citado por Kinder dentro do contexto de convergências de mídias, frisando a inserção do termo junto a narrativas integradas.

Dito isso, é importante saber qual é o objetivo dessas narrativas. Todo o processo transmidiático acaba por convergir em um foco principal, que vai se desmembrar em quaisquer outras ações que possam vir a acontecer no processo.

Entende-se que:

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa

para o todo. 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. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo (JENKINS, 2012, p. 138)

Essa é a definição mais difundida de Jenkins sobre a transmídia. Em seu livro “Cultura da Convergência”, há várias passagens que enriquecem essa noção e apontam com mais clareza ao que podemos utilizar como a definição que mostra o real diferencial do fenômeno transmidiático em comparação aos outros similares e/ou complementares.

De acordo com Phillips (2012), o ato de produzir transmídia se desenvolve a partir de dois processos que abarcaram qualquer tipo de narrativa. O primeiro é a partir do desenvolvimento de uma única história e trabalhar sua expansão entre múltiplas mídias. E a segunda forma é desenvolver uma história e continuar inserindo fragmentos à narrativa até onde for seu objetivo. E, é claro, é possível trabalhar de forma híbrida com esses dois formatos de produção.

Em caráter de sofisticação da criação de estratégia de narrativas para multiplataformas, consideramos a transmídia como o fenômeno mais completo e complexo que vem sendo estudado hoje. É evidente que não podemos tomar isso como certeza, porque a própria evolução da transmídia mostra quão mutável o processo pode ser, alterando as relações como a interação direta com um público que tem hábitos de consumo e de recepção inconstantes, o teor mercadológico que acompanha tais fenômenos na indústria do entretenimento e a própria construção da narrativa e do papel do produtor em um cenário de convergências de mídias.

Quando avaliamos a leitura e as pesquisas de Jenkins e outros autores como Gomez (2008) e Scolari (2015), observamos que um produto transmídia se difere quanto ao seu poder engajador. As estratégias criadas em torno de um produto criado e pensado para se comportar em multiplataformas de mídia, entregando resultados coerentes para uma audiência fiel, curiosa e engajada devem ser a prioridade na mente de um produtor.

Se pensarmos em pontos-chaves de desenvolvimento de qualquer projeto transmídia, a porção destinada à participação ativa da audiência tanto para a divulgação do projeto, como também para sua continuidade em aspectos narrativos, requer atenção redobrada, pois o seu não cumprimento traz consequências altas, como a frustração da audiência, a mudança de postura do *fandom*⁴ para *haters*⁵, e claro, um prejuízo financeiro que pode implicar no fim de, por exemplo, uma franquia.

Para Scolari (2009), a transmídia é uma estrutura narrativa particular que se expande por meio dos dois tipos de linguagem, seja verbal ou visual, e também de mídia, como cinema, quadrinhos, *video games*, televisão. Não se trata de uma mera adaptação de uma para outra, como muito já foi discutido no início dos estudos de teoria de mídia. A dispersão textual que permite que a história em uma plataforma midiática não seja igual a outra, mas sim complementar, porém não crucial ao entendimento da primeira é um dos trunfos da estrutura transmidiáticas, que implica em várias vantagens mercadológicas e narrativas também, sob o olhar de um produtor que busca um maior potencial para suas histórias.

O autor se apoia na visão de que a transmídia trata de um novo modelo de narrativa baseado em diferentes mídias e linguagens onde o processo transmidiático é crucial para a efetividade da construção de sentido e entrega dessa narrativa. O autor defende que os textos não são necessariamente linguísticos, mas são estruturalmente narrativos (SCOLARI, 2009, p.6). Essa observação reforça a experiência do gênero narrativo. Prologando essa característica de formato, é interessante frisar detalhes que perduram em diversas narrativas, mas muitas vezes passam despercebidos pela audiência.

Uma observação feita por Scolari se mostra justa quando abordamos o caos de terminologias que nos vemos estudando. Para ele, todos os conceitos, tais como crossmídia, mídia híbrida, multimodalidade, dentre outros, tentam definir a mesma experiência, porém acabam no seguinte aspecto: transmídia trata do senso de produção e da prática de interpretação baseadas em narrativas por meio de uma combinação coordenada de mídias e plataformas.

⁴Entende-se como *fandom* grupos de fãs apaixonados por filme, programa de TV ou pessoas que se dedicam a participar e interagir com o universo narrativo de forma ativa.

⁵Grupo de pessoas que criticam negativamente, no caso, um universo midiático e suas narrativas complementares. Os *haters* também estão presentes nos *fandons*.

Todos esses termos acabam por alimentar o mesmo objetivo, sendo utilizados em diferentes períodos históricos, cenários culturais, objetivos e novos formatos. Para o mercado, a transmídia não afeta apenas a produção textual de um novo produto de entretenimento. Para que o processo seja real e positivo, transformações nos níveis de produção e de consumo também são considerados. Pesquisadores, empresários e produtores procuram novas oportunidades de negócios na indústria de entretenimento, buscando observar por meio das transformações socioculturais, muitas vezes impostas pela tecnologia.

Essa estrutura, além das especificidades que o gênero narrativo pede, conta com elementos que são essenciais para que ocorra a transmídia. Jenkins (2012) aponta os principais elementos, sendo eles: expansão e profundidade; continuidade e multiplicidade; imersão e extrabilidade; construção de mundos; serialidade; subjetividade e performance.

O elemento da expansão se refere ao desenvolvimento e a propagação da narrativa a partir dos canais de divulgação como redes sociais. Os valores simbólicos da narrativa são agregados pela participação da audiência e por essa troca de experiências e *feedback* da narrativa. Já a profundidade trata dos defensores da história, aqueles usuários que são produtores de conteúdo e não só distribuidores. São fãs que têm o papel social dentro do ecossistema da estrutura transmidiática de ativar o interesse de outras potenciais audiências, sendo formadores de opinião e influenciadores digitais de nichos específicos. Além de colaborarem com o alcance do entendimento da narrativa, eles participam ativamente de fóruns, integram *fandoms* e outras práticas ligadas à participação ativa da audiência.

Já a continuidade é um fator textual que já estamos acostumados. Trata-se da coerência e coesão⁶ da narrativa. Com o fator da multiplataforma, a narrativa deve se manter coesa em todos os detalhes, como hábitos de personagens e características socioculturais específicas, em todas as mídias que a história perpassar. Podemos ver esse fator muito frequentemente questionado em fóruns entre os *fandoms* de filmes e livros. A incoerência, por menor que seja, até na escolha de atores para interpretar seus personagens favoritos, gera discussões infundáveis. A multiplicidade é um complemento

⁶Segundo Koch e Travaglia (1990), a coerência refere-se a “boa formação” do texto, não gramaticalmente falando, mas em relação com a interlocução comunicativa que provoca a compreensão dos usuários. Também pode ser vista como a conexão entre os elementos do texto. Ao contrário da coerência, a coesão é utilizada na superfície do texto por meio de elementos linguísticos, expressando-se na organização sucessiva do mesmo, ou seja, é linear.

da continuidade. É a criação de experiências narrativas que aparentam ser incoerentes com a narrativa original, mas na verdade são a expansão do universo de personagens que não foram retratadas na trama original. É na verdade um elemento muito rico que possibilita que o universo continue em expansão, gerando assim novos núcleos e pontos de conteúdos para que a narrativa continue se ramificando.

Enquanto a imersão garante que o conjunto narrativo esteja alinhado em prol de uma melhor experiência, os pontos de conteúdos narrativos também têm que ter força o suficiente para funcionarem sozinhos. Por outro lado, a complexidade deve garantir que um ponto (por exemplo, *websérie* vinculada a um filme) funcione de forma independente do todo, para que assim a extrabilidade da narrativa, que propõe a extração de elementos da história original, aconteça de forma natural. A extrabilidade pode ser melhor compreendida quanto materializada em produtos licenciados como brinquedos, fantasias, *fanfics*, dentre outros elementos que mostram a expansão do universo a partir da extração de um ponto ou elemento do universo para outro cenário.

Sobre a construção de mundos, identificar um novo mundo fictício não é tarefa difícil. Vivemos repletos de novos produtos de ficção e suas ramificações, que vão desde *crossovers*⁷ em suas séries favoritas a construção de parques temáticos. Esses mundos normalmente contam com características próprias que vão além do teor narrativo da história, e sim para elementos mais complexos como topografia de um novo mundo, fauna, flora, língua, dentre outros pontos.

Na narrativa transmidiática, o fator da serialidade mostra que as frações do universo narrativo não compõem uma sequência linear como já foi discutido por Levy (2003). A serialidade se preocupa em manter a unidade do universo, sem que essas frações codependam da outra para o entendimento, mas que, quando consumidas juntas, enriqueçam a experiência. Afinal, a história principal tem o potencial de criar e desenvolver vários subprodutos em plataformas diferentes.

Quanto à subjetividade, a narrativa criativa é o centro da transmídia, em que a tendência é criar personagens e histórias que possam se expandir e criar novas situações de acordo com os objetivos e elementos do meio de comunicação que a narrativa se encaminhe.

⁷*Crossover* é o encontro de dois produtos midiáticos em um só. Por exemplo, a participação de Flash, personagem da DC Comics, no seriado Arrow, também herói da DC Comics.

E, para finalizar os fundamentos de Jenkins, temos a performance. Em uma narrativa transmidiática, o usuário acaba por assumir um papel mais ativo do que ele imagina quanto ao quesito de propagação da história original. Eles são os evangelizadores principais da história. Buscam unir e compartilhar a inteligência coletiva, a fim de debater o produto e solucionar seus mistérios. Eles se apropriam das imagens, dos textos, criando memes, gifs, paródias e colocando-os na rede como criadores de conteúdo, e não apenas como meros espectadores.

Para fazer o contraponto com uma visão mercadológica, apresentamos os elementos escolhidos por Jeff Gomez, produtor e escritor de transmídia, com vasta experiência na área, tendo trabalhado em vários estúdios e conglomerados de mídia como *Disney*, *HBO* e *Showtime*. Em entrevista com Henry Jenkins para o seu blog, Gomez aponta elementos similares a visão de Jenkins.

Para Gomez (2010), o processo de criação de qualquer projeto transmidiático é coletivo. O fato do processo ser desenvolvido por uma equipe com visões e habilidades distintas, e não apenas um só indivíduo, possibilita a amplitude do alcance de um universo transmidiático. Para garantir a coerência e a unidade durante o processo, Gomez fala da presença de um produtor de transmídia, para acompanhar o processo de desenvolvimento, avaliando o fluxo de conteúdo da narrativa de acordo com um planejamento prévio. A visão de que a narrativa deve fluir como elemento livre e artístico não é aplicada aos produtos transmidiáticos que requerem um acompanhamento exigente. Transmídia requer planejamento prévio, controle e supervisão.

Na transmídia, Gomez reforça que o conteúdo é único. Trata-se da exclusividade do conteúdo. Gomez cita a abordagem de Jenkins, que diz que, nas narrativas transmídia, cada meio faz o que ele faz de melhor, como *webséries*, que são usadas para contar histórias complementares ou paralelas à trama central. Para relacionar com a exclusividade do conteúdo, a construção do mundo deve ser cautelosa. A possibilidade de várias histórias paralelas coexistentes, além de personagens novos, deve ser calculada e o núcleo da narrativa deve se manter verdadeiro e fiel a sua trama original, evitando furos no decorrer da história. Mais uma vez, a coerência é reforçada como ponto de atenção.

Jenkins fala da participação dos fãs e da força que eles têm como defensores da história. Gomez concorda com o teórico, mas também fala que, da mesma forma que os fãs podem ser evangelizadores da sua história, eles também podem destruí-la com

apropriações errôneas para o contexto. E, para finalizar, um ponto de extrema importância e recorrente na fala de vários dos teóricos e profissionais citados aqui: participação da audiência. Mais um ponto comum a Jenkins. Crucial para a narrativa transmídia, o público deve e pode interagir na produção de novos conteúdos por meio de plataformas de mídia para expandir a história.

Em termos de interação e participação da audiência, a transmídia é um dos fenômenos atuais que atua muito bem com os produtos pensados e planejados para explorar ao máximo esses recursos. No caso TLBD, com base no que discorremos até aqui, nos apoiando em Jenkins (2012) e Scolari (2015), trata-se de um produto midiático, inserido em uma plataforma de vídeos que permite a participação da audiência atrás de caixa de comentários; trazendo o *feedback* diretamente para o conteúdo. Apesar de ser um conteúdo totalmente digital, com alguns apoios em outras mídias, a quantificação de meios e plataformas não deve interferir na denominação da *websérie* como produto transmídiático.

Para Scolari (2015), o número de meios e plataformas que deve existir para que a narrativa seja considerada transmidiática é um número meramente abstrato. O "Producers Guild of America" cita que deve envolver pelo menos três meios ou plataformas para o projeto ser considerado transmidiático. Para Scolari (2015), o que realmente importa é o fator intertextual presente, de forma que a participação da audiência exista e funcione e que as diferentes partes da narrativa estejam conectadas entre si de algum modo, trazendo o conceito de multimodalidade para a cultura. O projeto TLBD conta com a *websérie* no *YouTube*, redes sociais dos personagens ativas, trazendo informações relevantes e complementares a *websérie*, além de outros canais relacionados, como o da empresa Pemberly Digital, o *vlog* da irmã cacula de Lizzie, o *The Lydia Bennet Diaries*, dentre outros canais. Merchandising como camisetas, posters e adesivos eram vendidos pela personagem Lizzie Bennet. E posterior ao final da *websérie*, um box especial de DVDs com extras foi lançado, assim como as versões impressas em livro do "The Lizzie Bennet Diaries"⁸ e do "The Lydia Bennet Diaries".

Para melhor entendimento dos termos relacionados a multimídia, unimos todos na tabela a seguir.

TABELA I
PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DA HIPERMÍDIA (POR AUTOR)

AUTOR(A)	ANO	CARACTERÍSTICAS
KOCH	2009	TERMO COM BASE EM CARÁTER LINGÜÍSTICO: UM CONCEITO UNIFICADO DE IDEIAS E DE DADOS INTERCONECTADOS, DE TAL MODO QUE TAIS DADOS POSSAM SER EDITADOS EM COMPUTADOR.
LEVY	2003	É UM CONJUNTO DE NÓS LIGADOS POR CONEXÕES. OS NÓS SÃO PALAVRAS, PÁGINAS, IMAGENS, SONS OU ATÉ OUTROS TEXTOS QUE PODEM SER TAMBÉM HIPERTEXTOS DE OUTROS.
NEGROPONTE	1995	UMA COLETÂNEA DE MENSAGENS ELÁSTICAS QUE PODEM SER ESTICADAS OU ENCOLHIDAS DE ACORDO COM AS AÇÕES DO LEITOR. AS IDEIAS PODEM SER ABERTAS OU ANALISADAS COM MÚLTIPLOS NÍVEIS DE DETALHAMENTO.
SANTAELLA	2000	O PODER DEFINIDOR DA HIPERMÍDIA ESTÁ NA SUA CAPACIDADE DE ARMAZENAR INFORMAÇÕES E, POR MEIO DA INTERAÇÃO DO RECEPTOR, TRANSMUTA-SE EM INCONTÁVEIS VERSÕES VIRTUAIS QUE VÃO BROTANDO NA MEDIDA MESMA EM QUE O RECEPTOR SE COLOCA EM POSIÇÃO DE AUTOR.

FONTE: TABELA DA AUTORA

Tabela 1: Principais características da Hipermídia

TABELA II
PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DA CROSSMÍDIA (POR AUTOR)

AUTOR(A)	ANO	CARACTERÍSTICAS
SOLA POOL	1980	FOCO EM SUPORTES E DIFUSÃO DE NARRATIVA; CONVERGÊNCIA TECNOLÓGICA.
FINGER	2012	COMUMENTE USADO COMO ESTRATÉGIA DE EXPANSÃO NA PUBLICIDADE E MARKETING.
BOUMANS	2004	DIFUSÃO DE CONTEÚDO QUE ENVOLVEU MÍDIAS COMO TV, INTERNET, MOBILE, ALÉM DE MÍDIAS COMO REVISTAS E JORNAIS. <ul style="list-style-type: none"> • O ENVOLVIMENTO DE MAIS DE UMA MÍDIA, SEJAM MÍDIAS DIGITAIS E ANALÓGICAS OU APENAS MÍDIA DIGITAL, ONDE CADA SUPORTE APOIA UM AO OUTRO EM SUAS ESPECIFICIDADES; • ACESSIBILIDADE DE CONTEÚDO; • USO DE MAIS DE UM MEIO DE SUPORTE, ALÉM DO TIPO DE MÍDIA; • O FATOR COMPLEMENTAR DA NARRATIVA
CORREIA E FILGUEIRAS	2008	FOCO NA ATIVIDADE DO RECEPTOR, SEMPRE ORIENTADA POR UMA NARRATIVA, QUANDO TRATAMOS DE CROSSMÍDIA. MAS DIFERENTEMENTE DA TRANSMÍDIA, NA CROSSMÍDIA, ESSA NARRATIVA NÃO PRECISA SER COMPREENDIDA TOTALMENTE, APESAR DA SUA DISTRIBUIÇÃO RAMIFICADA.

Tabela 2: Principais características da Crossmídia

TABELA III
PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DA TRANSMÍDIA (POR AUTOR)

AUTOR(A)	ANO	CARACTERÍSTICAS
KINDER	1993	INTRODUZIU O CONCEITO DE TRANSMEDIA INTERTEXTUALITY. FORMA DE TEXTOS ONDE OS PERSONAGENS APARECIAM ATRAVÉS DE MÚLTIPLAS MÍDIAS.
JENKINS	2012	<p>UMA HISTÓRIA TRANSMÍDIA DESENVOLVA-SE ATRAVÉS DE MÚLTIPLAS PLATAFORMAS DE MÍDIA, COM CADA NOVO TEXTO CONTRIBUINDO DE MANEIRA DISTINTA E VALIOSA PARA O TODO.</p> <p>APONTA-SE OS PRINCIPAIS ELEMENTOS, SENDO ELES: EXPANSÃO E PROFUNDIDADE; CONTINUIDADE E MULTIPLICIDADE; IMERSÃO E EXTRABILIDADE; CONSTRUÇÃO DE MUNDOS; SERIALIDADE; SUBJETIVIDADE E PERFORMANCE.</p>
SCOLARI	2009	TRANSMÍDIA É UMA ESTRUTURA NARRATIVA PARTICULAR QUE SE EXPANDE POR MEIO DOS DOIS TIPOS DE LINGUAGEM, SEJA VERBAL OU VISUAL, E TAMBÉM DE MÍDIA, COMO CINEMA, QUADRINHOS, VIDEO GAMES, TELEVISÃO. RESSALTA O PODER ENGAJADOR DE NARRATIVAS TRANSMÍDIÁTICAS.
JEFF GOMEZ	2010	SÃO CARACTERÍSTICAS DA TRANSMÍDIA O PROCESSO COLETIVO DE CRIAÇÃO, O FATOR ESTRATÉGICO DA NARRATIVA, A UNICIDADE DO CONTEÚDO, A QUANTIFICAÇÃO DAS PLATAFORMAS, A CONSTRUÇÃO DO MUNDO NARRATIVO E A PARTICIPAÇÃO ATIVA DA AUDIÊNCIA.

Tabela 3: Principais características da Transmídia

CAPÍTULO II – O CONTAR HISTÓRIAS: COMO NARRATIVA E MÍDIAS SE RELACIONAM?

O amplo universo da narrativa é visto a partir de diversas óticas. Para evitar grandes discussões que não serão devidamente aplicadas e exploradas nesta pesquisa, foram selecionados alguns pesquisadores que contribuíram para a construção do entendimento do conceito de narrativa e sua evolução e utilização nas mídias até chegar ao fenômeno da transmídia, que abordaremos ao final desse capítulo.

São visões muitas vezes diversas, porém complementares e multidisciplinares, que criaram o melhor entendimento da narrativa a partir de noções de semiótica, narratologia, literatura, linguística e outros campos que perpassam o caminho da comunicação. Por isso, segmentados nesse tópico por dois olhares, o primeiro mais histórico e evolutivo, onde utilizaremos os estudos de Aristóteles (s.d), Todorov (1979), Barthes (1976), Propp (2001), Bahktin (2010), dentre outros, para pontuar definições e aplicações em diferentes gêneros e formatos, e o segundo focará nos recursos e estruturas narrativas que utilizaremos e suas linguagens, dentre elas, a multimídia.

O ato de narrar é característico do ser humano. Walter Benjamin (2012) cita em seu ensaio sobre o narrador que "a verdadeira narrativa tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida [...]". (BENJAMIN, 2012 p.216). O impulso de ouvir e narrar histórias é desenvolvido por crianças em uma idade muito jovem, movido pela curiosidade de entender o mundo em sua volta e de se expressar. Essa competência narrativa que desenvolvemos levou às primeiras manifestações de contação de histórias, da narrativa oral, quando homens compartilhavam relatos, visões e ensinamentos em praças públicas, ou interpretando imagens, difundindo, assim, novas histórias e conhecimentos. Barthes aponta que "a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada dessas substâncias." (BARTHES, 1976, p.19) Não há povos sem a manifestação da narrativa, mesmo que ela se manifeste de diversas formas. O relato era uma forma muito comum de expressão entre os filósofos da era Antiga.

Ong (1998) discute que o termo "literatura", naturalmente utilizado para referir-se a obras escritas, foi ampliado para abranger fenômenos como a narrativa oral tradicional, em culturas que não tinham contato com a escrita. Visualiza-se que a narrativa, seja ela expressada como for, é base fundamental da cultura oral; pois contamos histórias, relatamos fatos desde o início da comunicação humana, seja com quais recursos for – escrito por palavras ou imagens, ou oral.

Ainda:

[...] está presente no meio, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, na pintura [...] no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinho, *nofait divers*, na *conversão*. (BARTHES, 1976, p.19)

Aristóteles é um dos primeiros a explorar a temática em sua obra "*Poética*" datada de 335 a.C. Ele discorre em um ponto da obra sobre a função do historiador e do poeta/dramaturgo em que os dois “[...] não se distinguem um do outro pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso [...]. Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (ARISTOTELES, s.d, p.252). Percebe-se na citação a liberdade não-factual que o dramaturgo, no caso um contador de histórias⁹, no gênero poético tem. O historiador deve se prender ao factual, relatar o que é visto, com interpretação formal, sem utilizar dos recursos narrativos mais elaborados ou de forma criativa.

Se buscarmos nos aprofundar mais nos estudos da Grécia Antiga, podemos cruzar com termos emprestados da ciência, como *mimesis*, “imitação” em grego, termo utilizado em processos de botânica e estudos de fauna, como, por exemplo, em camuflagem de animais ou adaptação dos mesmos ao espaço. Araújo (2011) discorre sobre o termo aplicado a nossas questões discutidas até agora. Com base em pensamentos de Platão, ela observou essa manifestação nas narrativas e entendeu como “um tipo de produtividade que não criava objetos originais, mas apenas cópias distintas do que seria a verdadeira realidade”. (ARAÚJO, 2011, p.71) Essa imitação pode ser facilmente identificada na reprodução de discursos de antigos pensadores, nas imagens

⁹Nesta pesquisa, decidimos utilizar o termo "história" como objeto da narrativa, e não estória, como é visto em alguns escritos mais antigos. Vale ressaltar que na língua inglesa continua diferenciando *story* e *history*.

sacras que retratavam trechos bíblicos, agora narrados em outro tipo de linguagem nas paredes de capelas. A ligação com a ciência é apenas mais uma forma de intertextualidade e colaboração entre as ciências, que nem sempre foi bem explorada ou bem vista por estudiosos. Araújo (2011) explica que a *mímesis*:

é apenas limitada a representar, sem propósitos pedagógicos ou morais que visem a essência das coisas ou a verdadeira natureza dos objetos. Portanto, a imitação mimética é falsa, ilusória e prejudicial ao discurso ideal do filósofo, em detrimento da verdade. Segundo Platão, as imagens miméticas são a imitação da imitação, já que imitam a pessoa e o mundo do artista. (ARAÚJO, 2011, p.73)

No caso do nosso objeto, TLBD é uma adaptação, que representa, dentro de suas possibilidades de escolhas criativas e contextuais, uma nova forma de observar uma narrativa já existente. Não é e nem substitui o romance original, mas isso não a torna uma narrativa menos digna de ser lida ou consumida, como falaremos mais adiante, no tópico sobre as observações relacionadas a adaptações. Voltando para o ponto de vista da *mímesis*, a narrativa original de “Orgulho e Preconceito” está camuflada com escolhas narrativas de adaptação orientadas para o século XXI, de acordo com a proposta sugerida pela produtora.

Posteriormente, outros estudiosos da narrativa e suas estruturas surgiram, dentre eles, Vladimir Propp, que estudou romances russos, em particular os contos de fadas, e, a partir deles, criou uma morfologia. Foram descritas suas partes elementares e como esses elementos se relacionavam entre si e com o conjunto total da obra. Estas são as quatro teses fundamentais de Propp (2001) sobre o estudo de narrativa dos contos maravilhosos:

I. Os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto; II. O número de funções dos contos de magia conhecidos é limitado; III. A sequência das funções é sempre idêntica; IV. Todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção. (PROPP, 2001, p.17-18).

As definições de narrativas muitas vezes podem ser diferentes, mas não errôneas. Assim como Propp utilizou os contos maravilhosos para buscar entender a definição e as características da narrativa, outros estudiosos usaram seus respectivos

objetos, o que enriquece ainda mais os estudos da área, complementando visões e adicionando elementos e análises únicas.

O ato de estruturar a narrativa permite uma melhor forma de identificar seus elementos e de como produzi-las de forma mais coerente e didática, para que haja uma análise posterior. Muitos dos pesquisadores que já citamos e outros que ainda citaremos são considerados estruturalistas pelas suas linhas de pesquisa. Em uma área tão vasta e tão multidisciplinar como o estudo de narrativas, a busca pela estrutura deve ser vista como benéfica e facilitadora. Mas nem todos os pesquisadores pensam assim: Currie (1998) apresenta divergências quanto a solução estruturalista para a narrativa. No seu livro *“Postmodern Narrative Theory”*, ele aponta que a narratologia pós-moderna deve buscar ir além dos conceitos estruturalistas apresentados por, por exemplo, Genette, Propp e Todorov, que tratam essas noções como muito restritas a natureza orgânica da narrativa, tanto na sua produção como na sua recepção ao leitor. No tópico de adaptação, retornaremos ao autor para discorrer sobre um dos aspectos que ele aponta como a ausência de personagens de classes, raças e estilos diferentes, citando normalmente no romance *“Orgulho e Preconceito”*.

Em termos estruturais de narrativas, é interessante abordar os estudos de Todorov, filósofo búlgaro conhecido por suas contribuições ao campo da linguística e teoria literária, dentre elas a denominação do termo "narratologia", no livro *“A Gramática do Decameron”*, de 1969, que diferenciou os estudos das narrativas para as estruturas e seus elementos das pesquisas do campo da teoria literária.

Todorov, em sua obra *“As estruturas Narrativas”*, datada de 1979, aborda justamente o aspecto estrutural da análise da literatura. Seu próprio texto é bem claro e busca estruturar a narrativa – ou o ato de narrar em textos literários, elencando os objetivos do capítulo de sua obra e quais são os problemas que busca solucionar ou facilitar o entendimento. A diferenciação da estrutura da obra em si e seu conteúdo se mostra relevante do ponto de vista metodológico. A análise estrutural, pensada no sentido lógico e não espacial, para Todorov (1979) terá sempre um aspecto essencialmente teórico e não descritivo. *“A obra sempre será considerada uma manifestação de uma estrutura abstrata, da qual é apenas uma das realizações possíveis.”* (TODOROV, 1979, p.80) Seu conteúdo, entretanto, não deve ser ignorado, pois a estrutura se deve ao conteúdo.

A análise estrutural não é pura, ela depende de outros olhares para ser realizada, sejam eles descritivos, sociológicos, psicológicos ou filosóficos. Em uma definição clara e geral, a análise estrutural da literatura é o encontro da teoria da literatura com a poética. O que será analisado propriamente é o discurso literário e não a obra literária, afinal o objetivo é “propor uma teoria da estrutura e do funcionamento do discurso literário, apresentar um quadro dos possíveis literários, do qual as obras literárias existentes aparecem como casos particulares realizados”. (TODOROV, 1979)

Por esse toque de empirismo aplicado às ciências humanas, há uma discussão em que Todorov aborda nas suas páginas sobre a utilização de termos ditos científicos (leia-se não aplicados a campos de estudos da linguagem). Ele aponta o paralelo da concepção de estudos literários com a ideia moderna da ciência. Refere-se à análise estrutural da narrativa como uma espécie de propedêutica a uma ciência da literatura, afirmação que gerou polêmica entre os pesquisadores.

Todorov reforça a inconstância da polêmica ao citar um trecho do “*The Art of Fiction*”, de Henry James (1884), que discute as termologias parecidas como se houvesse uma distinção clara entre elas. Fala do romance como “um ser vivo, uno e contínuo, como qualquer outro organismo [...]”. (TODOROV, 1979, p.82)

Todorov fala sempre apoiado no texto escrito, uma vez que seus objetos de estudo e análise eram escritos, sendo seus gêneros não relevantes agora. Quando falamos das obras, “estuda-se não mais a obra mas as virtualidades do discurso literário, que o tornaram possível: é assim que os estudos literários poderão tornar-se uma ciência da literatura.” (TODOROV, 1979, p. 209)

Todorov engaja um discurso válido, que vamos encontrar mais na frente, quando focarmos no texto como objeto em si, aplicado no aspecto da paratextualidade e intertextualidade. A obra literária tem dois aspectos em que ela pode se comportar como história e discurso. É interessante mostramos que são conceitos diferentes, mas que mesmo assim coexistem quando manifestados em produtos midiáticos, seja na mídia impressa ou em outras. Ela é história, seu cerne é esse, e o sentido é que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. (TODOROV, 1979, p. 211). É a liberdade do não factual – que não necessariamente precise ser – é o poder das escolhas criativas em prol da narrativa. A mesma história pode ser transportada para outros meios, pode ser

contada oralmente e não lida, como em um suporte físico de um livro. É a manifestação da cognição humana de contar história. Ainda assim, há regras, há uma estrutura, e se manifesta como discurso: há um narrador – mesmo que ele não esteja explícito ou tenha voz ativa como estamos acostumados na literatura – que contará a história, que se destina a um leitor, que não está a receber a informação ao acaso, é uma recepção de sua escolha. Todorov demonstra que os aspectos coexistem, que a história é fluida em criação e o discurso a estrutura para ser consumida, difundida e categorizada como obra. "A história é abstração pois ela é sempre percebida e narrada por alguém, não existe em si"(TODOROV, 1979, p.213).

Quando falamos das discussões de poética, romance e discurso, os estudos de Mikhail Bakhtin vêm à tona, com todas as discussões afloradas sobre a redefinição desses conceitos no estudo literário e, especialmente, os de gêneros. As análises críticas de Bahktin são calcadas na noção de dialogismo e as suas críticas de linguística, adaptadas a sua expressão crítica em observar a relação do homem no mundo por meio da linguagem. Entende-se dialogismo “como uma descrição da linguagem que torna todos os enunciados, por definição, dialógicos; como termo para um tipo específico de enunciado, oposto a outros enunciados, monológicos; e como uma visão do mundo e da verdade (seu conceito global).” (BAHKTIN, 2008, p.506). Esse posicionamento dialógico é forte traço de todas as discussões relativas a esse tópico agora. Ao escolher a literatura como objetivo de estudo e o formalismo russo e o seu entendimento de linguística como bases críticas, Bahktin busca esmiuçar a literatura como fenômeno estético articulado ao contexto cultural que está inserido. O romance é observado como camadas provenientes da oralidade, com gêneros primários e secundários, assim como nosso objeto em questão, que se trata de um produto audiovisual de internet, mas que se comporta vindo de um roteiro com características de televisão e cinema, e com todos os recursos de uma produção realizada na era da convergência.

Para isso, busca a estrutura do texto literário e identifica três recursos que o ajudarão a avaliar a literatura como unidade cultural. São eles o conteúdo, o material e a forma da criação do texto literário. Ao inverter os papéis e analisar os problemas identificados sob o olhar do outro, sua análise apresentou resultados que mostraram o que impedia a relação do texto com o contexto cultural. O teor formalista e sua valorização do material verbal impedia que a análise estética fosse realizada fora do contexto inicial, pois ela acaba por viver em fronteiras, buscando expandir sua

compreensão. Assim, ele identifica como cerne primordial das suas análises o conteúdo e não a forma do material. Com desdobramentos posteriores, esse material se torna um conteúdo dotado de forma na qual o objeto estético se apresenta como um sujeito ativo.

O estudo do romance foi retomado como deveria – buscando entender sua estrutura, discurso poético e sua relação sócio-cultural no meio que se insere – no final do último século. Havia um interesse em avaliar as questões da prosa na arte literária e os problemas técnicos no gênero em si. Para Bahktin, “o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilingue e plurivocal.” (BAHKTIN, 2010 p.73,) e apresenta 5 unidades estilísticas, sendo elas:

1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
2. A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral (skaz);
3. Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc;
5. Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados. (BAKHTIN, 2010, p.74)

É comum cruzarmos com estudos de narrativa que evocam o romance como um gênero complexo e completo nas suas características textuais; é evidente que sua complexidade se torna interessante para os estudos, uma vez que a diversidade social de linguagens organizadas artisticamente que as compõe vem da estratificação interna de uma língua nacional, carregada de falas dos mais diversos sujeitos sociais, gírias locais, jargões técnicos e o contexto que se encontra. (BAHKTIN, 2010, p. 84) A união de línguas diferentes e vozes individuais às vezes é identificada em textos romanescos.

A *websérie* “The Lizzie Bennet Diaries” demonstra bastante o fenômeno pluriestilístico, plurilingue e plurivocal citado por Bahktin. Afinal, a *websérie* trata-se de uma adaptação de um romance moderno, datado do século XVII, que passou por um processo de adaptação – no qual focamos nossos reforços para estudá-lo mais a fundo no tópico seguinte – para um produto de internet, uma *websérie* sediada no *YouTube*, uma plataforma de vídeo ativamente coerente com o conceito de inteligência coletiva e cultura participativa de Jenkins (2012), que por sua vez, se apresenta como um *vlogger* de uma personagem no início da vida atual, com roteiro pré-elaborado na maioria dos episódios. É um misto de gêneros e linguagens que torna o objeto um rico exemplo de

análise hipertextual, paratextual, transmidiático e adaptado, cenários que vamos explorando durante essa pesquisa.

Por fim, frisamos que esse retorno aos antigos estudos é realizado nesta pesquisa com o propósito de mapear a evolução dos conceitos de termos que usaremos exaustivamente e torná-los já relevantes perante o nosso objeto. Buscaremos agora autores mais próximos da era midiática que estudaremos mais profundamente aqui.

2.1 - NOÇÃO DE ESTRUTURA NARRATIVA E SEUS PRINCIPAIS ELEMENTOS INTEGRANTES

Se questionarmos pessoas leigas sobre o significado da palavra “narrativa”, podemos imaginar que palavras como "história", "livro" e "arte" sejam citadas. O processo narrativo é uma arte que se concretiza a partir da literatura inicialmente e todas as formas de arte que possibilitam a contação de história. Seja como for, é uma arte facilmente executada – por bem ou por mal – por artistas ou por aqueles que têm o domínio cognitivo verbal ou escrito para desenvolvê-las. De forma bem simplista, para a narrativa acontecer precisamos de um sujeito e um verbo para que um discurso narrativo se desenvolva. Abbott (2009) cita Frederic Jameson quando o autor reparte sua visão narrativa ao dizer que se trata do "processo narrativo de informação"¹⁰ dado pela "função central ou instância da mente humana."¹¹ (ABBOTT, 2009, p.1, tradução nossa)

Seja como for, a narrativa tem como objetivo a sedução. A sedução pelo texto, seja qual for seu formato, dispositivo ou estrutura, é o ponto final que todos os recursos narrativos trabalham para conquistar. A força da sedução permite que todas as partes envolvidas, seja na criação ou na contemplação da narrativa, sejam participantes ativas da experiência. Quando aplicarem essa força discursiva da narrativa ao cenário midiático convergente em seu auge e na cultura da participação, o resultado promete ser, no mínimo, coerente.

“Colocando de forma simples, narrativa é uma representação de um evento ou de uma série de eventos.” (ABBOTT, 2009, p.13) Abbot utiliza essa definição e aponta que o foco da mesma está na palavra “evento”. Evento também pode ser entendido como ação, já que falamos de um objeto em transformação, em desenvolvimento. Mas o ponto

¹⁰No original: “All-informing process of narrative”.

¹¹No original: “The central function or instance of the human mind”.

mais importante dessa discussão conceitual inicial é que, para que a narrativa exista, a ação deve acontecer. Podemos utilizar outros tipos de textos, como o expositivo, argumentativo, descritivo, lírico, até mesmo todos combinados. Se a representação proposta não for de um evento/ação, não se caracteriza como narrativa. Podemos utilizar o seguinte exemplo: “Lizzie Bennet está endividada.” Essa frase descreve a situação financeira atual da Lizzie, mas não conta em narrativa o que aconteceu. Se mudarmos para “Lizzie Bennet está endividada devido aos empréstimos estudantis”, configura-se, então, uma narrativa, já que promove um evento/ação.

Essa definição nos ajuda a entender o início da construção da narrativa e o que ela precisa ter como elementos para ser considerada como tal. O próprio Abbott repudia uma definição muito restritiva que possa prejudicar futuros estudos e desenvolvimentos da área. Existem teóricos que numeram a quantidade de eventos/ações que a narrativa deve ter para ser considerada uma. Com as novas mídias e plataformas sendo constantemente modificadas, realmente não há muito motivo para restringir novas possibilidades de aplicação a partir de uma definição restritiva.

Abbott acredita que a narrativa, em geral, é criada em blocos narrativos. Se formos capazes de identificá-los e estudá-los em seus recursos construtivos e essenciais, poderemos entender longas estruturas narrativas, sem precisar restringi-las em definições vagas ou limitantes demais. Ele aborda também uma discussão que é prevista quando há inúmeras manifestações narrativas na mídia e na sociedade em geral, ainda mais quando falamos de uma definição mais ampla. Quando a narrativa deixa de ser chamada apenas de narrativa ou de bloco narrativo, como sugere o autor, ela acaba sendo nomeada de gênero, atribuindo, assim, mais características ao bloco narrativo. Longas estruturas narrativas podem conter recursos mais complexos do que os solicitados para serem caracterizados como narrativa. Essa complexidade vem dos elementos que ajudam a identificar os gêneros narrativos, que exploraremos melhor mais adiante.

Como trataremos de um objeto midiático, ficcional, imerso na cultura da convergência, esse argumento de Abbott mostra-se bastante atual perante a necessidade de avaliar narrativas complexas que se interligam e se modificam a partir de diversos fatores. Vamos analisar na prática, posteriormente, essa complexidade. E a vantagem de apostar em uma definição mais simples e generalista da narrativa é poder reconhecer

outras definições como mais específicas e utilizá-las de acordo com a necessidade do estudo em vigor.

É possível encontrar definições de narrativas que indiquem a necessidade de um narrador para que sejam consideradas como tal. Gerald Prince traz um apanhado de definições quanto ao termo narrativa na sua obra “*Dictionary of Narratology*”. Os autores ditos mais tradicionalistas, como Genette, apontam, em suas conceituações, a necessidade de um narrador para que haja a narrativa. Prince discorda, e, de acordo com Abbott, atualiza sua próxima edição do dicionário quanto a esse ponto.

Quando tratamos de alguns tipos de narrativa, como filmes e peças, cruzamos com outros formatos de narrador. É claro que podem cruzar tanto na narratologia como na linguística com diferentes tipos de narradores, mas, nesses cenários, ainda mais agora que nos aproximamos da cultura da convergência, podemos identificar o narrador em inúmeros instrumentos, como atores e câmeras, que podem ser utilizados no processo narrativo de identificação dos eventos. (ABBOTT, 2009, p. 15)

Há estudos que tratam o narrador como uma possibilidade e não uma obrigatoriedade. No caso de produtos audiovisuais, nem sempre há a presença de um narrador; a história começa a se desenrolar de acordo com os personagens e suas ações. A função do narrador é informar dados sobre os personagens e seus estados de ação, em cima de um tempo e lugar apresentados, posteriormente ou não.

Gaudreault (2009) apresenta uma nova forma de apresentar a função do narrador. A transmissão de informações narrativa pode ser realizada de forma a privilegiar a reunião dos personagens, fazendo que o narrador se permita sair do processo de comunicação. Em uma peça de teatro, esse comportamento pode ser ilustrado quando os próprios atores narram, ao atuar para a plateia, fatos anteriores que possam ter acontecido. Há essa personificação do passado que os atores trabalham para esclarecer acontecimentos presentes ou futuros que podem ser solicitados uma referência anterior. Gaudreault aponta esse modo de observar a função do narrador como mostração, que conversa bem com o conceito de *mimésis* (imitação), que exploramos no primeiro capítulo quando citamos os estudos de Platão. A mostração fílmica tem diferenças expressivas da cênica, como no exemplo que citamos acima, até pelo fator "ao vivo" que o teatro oferece.

Sobre a mostração cênica:

A câmera que registra a interpretação do ator de cinema pode, simplesmente pela posição que ela ocupa, ou ainda, por simples movimentos, intervir e modificar a percepção que o espectador tem da performance dos atores. Ela pode mesmo, sempre é bom lembrar, forçar o olhar do espectador e nem mais, nem menos, dirigi-lo. (GAUDREAULT, 2009, p. 64)

Os elementos técnicos e de produção do audiovisual permitem a manipulação da atenção da audiência de forma bastante eficaz, podendo interferir na percepção.

Outra importante diferenciação que podemos fazer, uma vez que utilizamos da linguística nessa pesquisa, é apontar a diferença entre história e discurso. Serão duas palavras que utilizaremos muito, que serão compartilhadas e que devem ser entendidas de forma clara. Seymour Chatman aponta o fator cronológico da narrativa (“chronologic”, no texto original), que se manifesta nos textos narrativos, onde o tempo é fator crucial na contação da história, já que ela se movimenta. Esse tempo se movimenta tanto externamente, a partir da duração de um filme no cinema ou de um DVD, quanto internamente, na história em si, nas sequências das cenas que constituem o plot. (ABBOTT, 2009, p.16) Assim, a narrativa é uma soma do discurso narrativo com a história em si. Os dois caminham lado a lado e criam cenários narrativos, em tempos cronológicos distintos, que, unidos, permitem a manifestação de histórias nos mais variados gêneros.

A narrativa é a representação de um evento, que consiste em história e discurso narrativo, sendo assim, os conceitos mais importantes que cruzamos até agora. A aplicabilidade dos mesmos em cenários midiáticos se apresentam com novas funções, nomes e atributos. A seguir vamos analisar mais a fundo como o modo narrativo e suas representações se aplicam na linguagem televisiva e cinematográfica, uma vez que nosso objeto final depende dessas linguagens.

Quando se trata de linguagem audiovisual, no caso para narrativas de TV e cinema, as nomenclaturas mudam um pouco, mas a relação entre elas não é distante, se fazendo entender com clareza a suas aplicações nos cenários que iremos estudar mais adiante. Alguns termos são até os mesmos, definidos sob outro olhar. Campos (2016) define como conceitos básicos para o entender da sua obra três definições: fio da estória, que se trata do percurso que um incidente ou uma sequência de incidentes traça dentro de uma massa de estória, que é o outro conceito que consiste no incidente ou

conjunto de incidentes imaginados; é basicamente o conteúdo da história, e a narrativa que é o produto da percepção, interpretação, seleção e organização de alguns elementos de uma história. (CAMPOS, 2016, p.20)

A definição de narrativa é interessante, pois já evoca a necessidade de olharmos para o texto narrado como produto que agregara funções e recursos mercadológicos que poderão influenciar na sua estrutura, mesmo que talvez não devessem. As definições de outros estudiosos que citamos aqui estavam mais voltadas para a construção da estrutura do que era narrativa do que a sua aplicabilidade real em cenários como o digital e o mundo do entretenimento.

Mas Campos (2016) não deixa de lado sua preocupação com a estrutura da narrativa. Indica a utilização dos sete *loci*, apresentados como elementos de percepção por quem teve acesso à massa da história. Eles são os elementos que diversos autores citaram, incluíram outros ou os trataram por nomenclaturas distintas. Originalmente tirados dos estudos de retórica clássica, os sete *loci* compõe-se de “quem”, “o quê”, “onde”, “quando”, “por quê”, “para quê” e “como”. Respectivamente eles se referem aos elementos básicos da narrativa, sendo assim, os personagens; os incidentes da história, o lugar onde ocorre o que se narra, cenários e locações; as motivações dos personagens e as causas dos incidentes: os objetivos dos personagens e as consequências dos incidentes; o momento que a história ocorre e quanto tempo ela dura de narração e a forma de perceber e narrar a história, o ponto de vista do narrador.

Se formos nos basear nos sete *loci* para orientar a identificação dos elementos no roteiro audiovisual, é um norte interessante, porém de elementos básicos. Campos (2016) identifica outros recursos narrativos que farão parte da estrutura básica da narrativa, podendo ser essenciais ou não para o texto em questão. Cada roteiro é uma obra diferenciada, que será composta de elementos da história e recursos da narrativa. Evidentemente os elementos são parte essencial do âmbito da história. São:

os personagens e suas ações, os incidentes que eles geram ou vivenciam, as situações que os reúnem, os lugares pelos quais transitam, os objetos, os sons emitidos (mas não os incidentais), as falas e vozes emitidas (na imagem ou fora dela, em off, mas não as vozes incidentais, *over*), os *flashbacks* e *flashfowards*¹² líricos (mas não os épicos), os letrados (mas não as

¹² *Flashback* e *flashforward* são técnicas para uso em tempo narrativo. *Flashback* trata de situações como a que o personagem volta a momentos do passado em relação à história e o *flashforward* é utilizado para organizar a ordem temporal, dar a velocidade e a frequência da narrativa de acordo a disposição dos acontecimentos.

legendas), as cenas em que tudo isso é mostrado, os fios de estória que isso tudo traça e que, tramados numa narrativa, eventualmente se resumem numa *storyline*, em um tema e uma premissa. (CAMPOS, 2016, p.97)

Já os recursos narrativos, são partes relacionadas à narrativa como estrutura. São eles o narrador, o ponto de vista dele e seu estilo, as vozes incidentais, *over* e *flashbacks* e *flashforwards* épicos, as legendas os sons incidentais, os cabeçalhos das cenas e rubricas de costura. (CAMPOS, 2016, p.98) O narrador “é um recurso de narrativa que a partir de um ponto de vista, percebe, interpreta, seleciona, organiza, e por fim, narra os pontos de foco que selecionou de uma massa de estória.” (CAMPOS, 2016, p.47)

Como todos os meios, a evolução tecnológica chega para identificar quais são os pontos a melhorar a partir de diversos fatores pautados pela forma de consumo, mudanças socioculturais e é claro, interesse financeiro. O entretenimento providente dessas mídias era um agregador de massas e um canal de informação e persuasão presente na sala da sua casa ou em uma tela gigante, pulsando pela sua atenção em uma sala escura.

Se focarmos na televisão, uma linha distinta de estudos se forma. No início dos anos 2000, muito se falava na morte da TV – como meio e suporte – devido à popularização da internet em computadores e dispositivos móveis, além da banda larga, que permitiu maior acesso contínuo e de qualidade a internet. A televisão foi introduzida na vida das famílias como fonte de entretenimento e de informação logo após a segunda guerra mundial, entre final dos anos 40 e início dos anos 50, nos Estados Unidos. Por ser um suporte relativamente novo, os estudos em torno dele foram se desenvolvendo junto à recepção e transformação social, cultural e tecnológica que a televisão casual.

Suas aplicações são inúmeras, desde a produção de conteúdo, tecnologia de transmissão de melhor imagem e som, postura de recepção de programas ao vivo, consumo de entretenimento, criação de *reality shows* e impacto e influência social, dentre outras temáticas que podem ser abordadas por diversos estudiosos de várias áreas.

“A televisão, como qualquer invenção, entrou na sociedade que já tinha normas de relação social estabelecidas. E que também já tinha experimentado outras mídias e

arte.” (GRAY, LOTZ, 2012, p.6) Assim, Gray e Lotz apontam o paralelo entre os estudos de televisão e os chamados estudos de *new media*. A TV nos últimos anos sofreu mudanças de acordo com a rápida evolução tecnológica que ocorreu, encabeçada pelo avanço do uso de internet e *smartphone* e a grande produção de conteúdo direcionado aos novos hábitos de consumo de mídia e de entretenimento.

As pessoas ficam a cada vez mais ligadas a dispositivos móveis, interagindo não mais só com a tela da televisão, tendo como uma segunda tela um notebook ou celular, que possibilita várias formas de interação, seja interagindo diretamente com o conteúdo transmitido na televisão – ações de votação, conteúdo exclusivo, enquete ou uma simples pesquisa para identificar algo que tenha sido falado na TV –, rede social, contribuindo com discussões acerca do conteúdo, escolhendo fazer outra atividade, como conversar com os amigos, dividindo a atenção nas telas que está consumindo naquele momento ou criando conteúdos exclusivos, como memes ou vídeos para internet. Seja como for, o paralelo desses estudos se desenvolveu e buscou se relacionar a partir de que as fronteiras entre essas mídias se tornaram mais flexíveis e permitir o intercâmbio entre as mídias, uma vez que a audiência já solicitava isso.

Como estamos trabalhando com a evolução do texto e seu consumo a partir de múltiplas mídias, vamos notar que sempre estaremos nos referindo ao conteúdo como texto, mesmo que o texto no cinema seja um filme e que na televisão seja um programa ou uma série.

A análise textual é um estilo de análise desenvolvido em várias disciplinas para o estudo de vários tipos de textos e, portanto, muitas vezes será importante extrair desta discussão mais ampla de como os textos em geral funcionam, mais do que falar de programas e programas sozinhos. (GRAY, LOTZ, 2012, p.27-28)

Com isso podemos deduzir que esses recursos conseguem coexistir e trabalhar seus objetivos narrativos no suporte escolhido. Mas e se a narrativa se expande, necessitando de mais de um suporte para se desenvolver? Se ela é apresentada de uma forma adaptada, não só como texto, mas também em outro suporte – ou vários?

2.2 – ALGUNS ELEMENTOS NARRATIVOS NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL NA ADAPTAÇÃO

Permita-se olhar as estreias no cinema do próximo semestre ou as últimas listas de livros mais vendidas nas livrarias. A probabilidade de cruzar com uma adaptação é extremamente alta. Adaptações são títulos populares. Mesmo que você não tenha reconhecido que se trata de uma adaptação, basta uma análise breve dos títulos e sinopses para identificar a existência de narrativas adaptadas, das quais muitos podem ser sequências ou parte de franquias. Esse processo não é incomum: Hutcheon (2013) já disse, por exemplo, que grandes sucessos de bilheteria são originários de obras adaptadas. De acordo com estatísticas de 1992, “85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações [...], 95% de todas as minisséries [também são obras adaptadas] e 70% dos filmes feitos para TV que ganham Emmy Awards” (HUTCHEON, 2013, p.24).

Mesmo assim, muitas vezes somos pegos despercebidos na metade do filme, quando uma fala, uma cena ou uma referência nos faz recordar que aquilo não é inédito, estava ali presente e foi reconhecido, mesmo que posteriormente. As pistas deixadas pelas tramas da narrativa adaptada e até mesmo o teor ficcional da narrativa podem passar despercebidos pela audiência, por desconhecimento total do original, por desatenção, por falta de maturidade de leitura e interpretação, dentre outros motivos. Quando tratamos da cultura do entretenimento, que traz uma série de recursos persuasivos, narrativas carregadas de referências e significações densas vindos de uma rede semântica extensa e ramificada para vários meios e plataformas, ela acaba por exigir um conhecimento enciclopédico que nos suga para dentro da narrativa e envolve a audiência com um poder imersivo muito grande.

Quando falamos de adaptação, alguns conceitos pré-definidos e exemplos breves de ordem mais crítica e artística vêm a tona, como a transposição de um suporte para outro, a perda de conteúdo relevante do livro para a arte "secundária" do cinema, dentre outros. Adaptar não é fácil. Ribas (2014) aponta que o “o modo de operar demanda conhecimento específico em áreas distintas e exige enfrentar estigmas de ordem conceitual e cultural.” Ela ainda discorre sobre alguns deles, sendo, em primeiro lugar, a superioridade da literatura perante o cinema, devido aos termos de produção e sua anterioridade cronológica e também a aura do texto clássico, erudito. Todo esse conjunto de fatores acarreta os pontos que Ribas quer dizer como “a banalização do

produto, sujeição ao mercado e achatamento da perspectiva criadora e criativa do artista e do receptor, agora reduzidos a vendedor e consumidor.” (RIBAS, 2014, p. 18)

As artes, historicamente falando, têm uma acessibilidade mais restritiva na maioria das culturas. Literatura, pintura, escultura, música erudita em comum em âmbitos sociais mais abastados, de nível intelectual mais rebuscado. O acesso a essa cultura mais restrita vem sendo desconstruído há muitos séculos, que implica no aprofundamento de vários pontos que não entraremos em questão ampla durante esta pesquisa, mas que podem ser citados rapidamente pela sua importância, como a aura de Walter Benjamin (2012) e a questão da reprodutibilidade técnica, que aponta pela acessibilidade ao consumo dessas obras, a invenção da prensa que permitiu a reprodução de escritos em quantidade e velocidade, antes realizados manualmente, a forma de abordar as artes em currículos escolares e até mesmo a própria fotografia, que não “matou” a pintura, e ampliou o olhar estético que temos pelo mundo. As adaptações não fogem à regra. Seja por qual dos inúmeros motivos, elas são extremamente populares. São inúmeras as histórias que consumimos e identificamos características que são impossíveis de não reconhecer, como a estrutura de Romeu e Julieta, de Édipo Rei, de Mil e uma noites; são cenários e estruturas arquetípicas, que tendem a ser facilmente identificadas por gerações a fio.

A palavra “adaptação”, em si, sugere um processo de mudança, de transformação. No dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa, edição de 1988, encontramos a definição em diversas aplicações, sendo mais geral observar a adaptação como "ajuste de uma coisa a outra"; "processo pelo qual um ser se ajusta a uma nova situação; acomodação". Sabemos da existência do termo aplicado às ciências biológicas, o que cria um paralelo interessante se pensarmos o processo de adaptação como algo orgânico, o que aparenta ser ainda mais aplicado no contexto cultural e midiático que estudamos. Discutimos isso brevemente no tópico 2.1, quando citamos a mímesis de Platão, recordando que se trata de uma forma de apresentação de objetos que não eram, originais, fiéis a sua essência, e sim cópias ilusórias da realidade.

Com a tecnologia em constante evolução e a convergência dos meios, o processo de adaptação de um conteúdo de um meio para outro é intrinsecamente ligado à natureza do suporte. A partir da inovação tecnológica, unida com a transformação da maneira que consumimos informação, a mensagem deve ser adaptada para ser melhor

transmitida e entendida no seu novo formato e suporte. O processo de adaptação normalmente tem como ponto inicial um texto literário. A literatura expressa vastamente com palavras o que terá que ser compensado em bem menos textos e se apoiar em outras linguagens, como a não-verbal, para se comunicar, se pensarmos em uma adaptação de texto literário para cinema.

Sendo assim, a adaptação que falamos agora trata-se da “transposição de uma história para outro tempo, lugar, formato ou gênero” (CAMPOS, 2016, p.297). Shakespeare pegou suas histórias e, ao adaptá-las para peças, foram apresentadas para um novo público. Muitos grandes oradores, como Aristóteles, utilizaram suas conversas e pensamentos para construir seus discursos em praças públicas, e, então, transpostos para o papel por meio de ensaios. Abbott (2009) relata a adaptação como um processo que pode ser aplicado em várias mídias. A história da escrita e da produção de conteúdo de arte e entretenimento é muito plural no quesito de formato. Se formos considerar na mídia impressas as primeiras narrativas, como textos impressos e ensaios, que foram se desenvolvendo para romances, poesias e peças, é evidente que há mudanças estruturais quanto adaptações de conteúdo. Se comparamos o desempenho criativo e engajador do roteiro escrito e da performance de um ator, inúmeras diferentes abordagens e interpretações podem ser realizadas.

Apesar de todo o desafio da criação da história adaptada e de número de adaptações existentes no mercado de entretenimento, seja literário, cinematográfico, dentre outros, adaptadores e suas obras tendem a ser rebaixados pela crítica acadêmica e imprensa. Hutcheon (2011) fala que adaptadores não são vistos como autores, amantes da verdadeira arte da escrita e da contação de histórias e que seus textos, no caso as adaptações, são considerados obras secundárias, “tardias, convencionais, ou então culturalmente inferiores.” (NAREMORE, 2002b, p.6 apud HUTCHEON, 2013, p. 22) É da opinião de muitos autores a caracterização negativa da adaptação como profanação violação. (STAM, 2006, p. 20) Abbott pontua a visão de adaptação como destruição criativa. Outros autores defendem a visão de que a narrativa, quando realocada para outra mídia, pode e deve se adaptar para se adequar ao novo suporte e suas características.

Newman (1985) fala sobre a adaptação do texto literário para o cinematográfico ou televisivo como uma “forma de cognição deliberadamente inferior” (NEWMAN

1985, p.129 apud HUTCHEON, 2013, p.23) Ainda existe a diferenciação de que uma adaptação de um texto de arte considerado elevado ainda é considerado negativo, mas é melhor do que uma adaptação de um texto de uma estória popular. E, nos dias de hoje, ainda observava-se essa diferenciação em produções cinematográficas contemporâneas, mesmo com o apelo comercial – já iremos falar mais sobre isso e seus motivos – explicados. Evidentemente, apesar da quantidade massiva de caracterizações negativas sobre a adaptação, alguns autores se mostraram coerentes e vanguardistas quanto a novas formas de linguagem e seus formatos. Woolf chama o filme adaptado de uma obra literária de parasita, lamentando a simplificação do mesmo para se adequar a nova mídia do cinema. (1926, p. 309 apud HUTECHON, 2011, p.23) Porém, identifica também o potencial do cinema em desenvolver uma linguagem própria e independente, que irá afetar e desenvolver linguagens e formatos que a literatura não tinha a estrutura para desenvolver.

Anteriormente falamos que, mesmo não consumindo o texto original ou tendo a compreensão que se alguns enredos são baseados em situações arquetípicas, o receptor ainda pode conseguir identificar uma adaptação. Por arquétipos, entendemos em sânscrito “a forma conhecida subjetivamente”. Jung (2002, apud NUNEZ, 2009 p. 29) trata arquétipos como formas vivas no subconsciente coletivo das pessoas; elas estão presentes nos sonhos, nas artes, no cinema e em qualquer outra forma de manifestação ou produto da mente humana, que se apresenta como padrões. E são exatamente assim que conseguimos identificar os arquétipos, são padrões que consumimos, e que se repetem. É o arquétipo do sábio, quando encontramos Obi-Wan de Star Wars, e do mago como Merlin das lendas do Rei Arthur e de Dumbledore, de Harry Potter, do herói.

Toda a discussão de prós e contras da adaptação e sua legitimidade como criadora de novos produtos dignos de serem obras e seus produtores serem considerados autores principais reais é, por anos, muito dicotômica e vasta, que se estende até os dias de hoje. Com a convergência e as novas plataformas disponíveis que oferecem formas de interações que não tinham visto antes, ainda mais os autores de peças e romances tradicionais antigos dos séculos passados, permitem novos olhares sobre a construção e entrega desse conteúdo tão rico e histórico em plataformas que podem explorar seu potencial narrativo e consumo com o público por um olhar totalmente novo. Uma simbiose criativa é um resultado muito mais produtivo para esse cenário de novos

processos de criação e divulgação de produtos e conteúdos e entretenimento do que o engessamento de definições e teorias que restringem essas novas aplicações.

Buscamos avaliar a adaptação também por um viés mais prático, analisando possíveis processos e técnicas que pudessem ser replicados ou avaliados pela sua relação com obras de adaptação para audiovisuais. Em textos teóricos há uma dificuldade de encontrar essas técnicas de adaptação de forma clara e individualizada, o que é entendido como parte do processo intrínseco da adaptação, seja da escrita do produto ou como do processo em si, da transposição de suportes e/ou gêneros. Pela ampla dispersão de elementos, processos e formatos que a narrativa transmídia traz, a sua relação com a adaptação parece não ter sido ainda estudada com a relevância necessárias para explorarmos esse ponto mais prático e técnico. Devido essa ausência, e por não ser o foco principal da atual pesquisa, não aprofundaremos esse aspecto agora.

Focaremos agora em avaliar como os elementos ditos essenciais da narrativa para fazer suas prováveis relações dentro da adaptação, apontando quais foram os pontos e fatores escolhidos para a adaptação e como esse processo ocorreu.

2.1.1 ENREDO – COMO UM NOVO VIZINHO MUDA A HISTÓRIA DOS BENNETS

Quando tratamos do enredo de uma narrativa, ele é o elemento responsável por definir o tema, o assunto e a mensagem que a história quer transmitir. Tempo, espaço, personagens e narrador são elementos de importância estrutural para a narrativa, que discutiremos em seguinte, mas sim, indispensáveis para manter a essência da história. A partir de uma narração podemos identificar o tema sobre o qual a história fala, sobre o assunto que será desenvolvido a partir do tema e a mensagem, que trata da conclusão ou lição retirada daquela história.

Abbott discorre sobre cada um desses elementos, buscando relacionar o discurso com as características de cada elemento básico. São diversas as narrativas que percorrem o mundo; eventualmente suas estruturas podem variar em fatores de tipos e classificações dos elementos básicos, e alguns podem ser mais expressivos do que outros. Abbott discute que a "narrativa é a principal maneira pela qual nossa espécie

organiza a compreensão do tempo"¹³. (ABBOTT, 2009, p. 3, tradução nossa) É primordial entender o tempo da narrativa. No caso de ficções, o tempo apresenta-se como a condição da narrativa, sendo ela presa à linearidade do discurso e busca preencher o tempo com matéria dos fatos organizados em forma seqüencial” (PELLEGRINI, 2003, p.17).

Encontramos os subelementos do enredo da obra original e da websérie com suas devidas similaridades. Resumindo brevemente o enredo da *websérie*, trata da história de uma estudante de comunicação, Lizzie Bennet, que está fazendo o *vlog* inicialmente como trabalho de conclusão de curso. Durante a *websérie*, ela apresenta sua família e suas micronarrativas pessoais começam a se desenvolver, apresentando, assim, novos personagens e cenários.

A trama no romance se inicia com a empolgação de Mrs Bennet em descobrir que a propriedade próxima a sua foi vendida para um jovem rapaz, com boa fortuna e solteiro. A preocupação em arranjar casamentos para as filhas rege sua vida. Na adaptação, não é diferente o comportamento da mãe, porém a reação das filhas é mais inflamada, coerente com o período retratado. Lizzie não admite que sua mãe escolha maridos para as filhas e se chateia ao ter que lidar com constantes indagações sobre namorados e se ela não tem curiosidade sobre o novo vizinho. A partir daí, os nomes dos personagens e suas respectivas adaptações, como Bing Lee, como já foi citado anteriormente, são introduzidos na trama. Esse comportamento de buscar o casamento para filhas era extremamente comum na Inglaterra, durante o período retratado no romance.

Na obra original o início da trama é bem similar, com a chegada de um novo inquilino em terras vizinhas, que era um conhecido cavalheiro de boa fortuna e nome, que chamou atenção de Sra. Bennet, mãe de 5 filhas. O primeiro contato devia ser feito pelo pai, que devia se apresentar e convidar o cavalheiro para jantar e conhecer sua família. Já na adaptação, Sra. Bennet buscou, por ela mesma, meios de conhecer o novo vizinho e entregar informações para que as filhas se interessem por ele – com sua insistência sempre presente, em ambas as situações.

¹³No original: “[...] narrative is the principal way which our species organizes its understanding of time.”

Segundo Zardini (2013), o sustento de filhas devia ser feito pela família até o casamento. Caso as moças não casassem, o pai devia deixar uma quantia que garantisse o sustento das filhas até a velhice ou os irmãos ficavam responsáveis de ajudar as irmãs solteiras. Sendo assim, caso não pudessem contar com irmãos ou se a família não tivesse dinheiro para mantê-las até a velhice, o casamento era a única saída para evitar uma vida pobre. Além disso, “qualquer tipo de ocupação, até mesmo exercer a função de uma tutora, era considerado algo degradante, até mesmo na classe média ou *gentry*, como era classificada na época de Jane Austen.” (ZARDINI, 2013, p.3)

A obra original mostra um dos primeiros encontros dos Bennets com Mr. Bingley, Miss Bingley e Mr Darcy em um baile público, onde Mr Bingley conhece Jane Bennet e inicia um contato para um futuro relacionamento. Na *websérie*, como alternativa ao baile público, que não é atual para o cenário do século XXI, os personagens foram apresentados durante o casamento dos Gibsons, durante o episódio 5 intitulado “After the Wedding: The Real Bing Lee”, parentes dos Bennet, onde a família do noivo convidou Mr. Bingley e sua família e amigos. Esse é o ponto em comum com os Bennets que acabou por estreitar os laços. Visitas sociais são planejadas e compradas no século XVIII, hábito comum na Inglaterra, que mostra interesse e respeito ao novo relacionamento estabelecido. Pode ser visto em várias passagens do romance, quando as Bennets esperam ansiosas pela visita de Mr. Bingley, uma vez que Mr. Bennet já tinha se apresentado e veio o convite para conhecer suas filhas. “[...] O restante da noite foi passado conjecturar quão logo ele retribuiria a visita de Mr. Bennet e em determinar quando elas deveriam convidá-lo para jantar” (AUSTEN, 2009, p. 17) Na *websérie*, as visitas não são tratadas da mesma forma, porém muitas acontecem durante várias situações, até pela estrutura da *websérie* em si, já que é *majoritariamente* gravada no quarto de Lizzie, como no exemplo abaixo. Evidentemente também é uma forma de manter contato social, uma vez que na atualidade diversos canais de comunicação estão a nossa disposição.



Imagem 1: *Screenshot* Episódio 99, Darcy em uma de suas últimas visitas a casa dos Bennet, falando de jantares em família.

Estabelecidas as relações entre os personagens, uma importante passagem do romance e sua suposta adaptação para a *websérie* foi dissolvida em alguns episódios. No romance, Jane, encorajada pela mãe, decide fazer uma visita a Mr. Bingley, como haviam combinado. Jane teria ido de carruagem, mas sua mãe, manipulando a situação, ao perceber que um temporal se aproximava, disse a filha que ela deveria ir a pé, pois a carruagem seria necessária naquele dia para serviços domésticos. Jane, então, vai a pé até Nertheffield, propriedade dos Bingley, e foi surpreendida pela chuva no meio do caminho, ficando, assim, resfriada, o que levou a sua estadia com os Bingleys se prolongar por mais alguns dias, dando chance de Jane e Mr. Bingley conviverem um pouco mais. Lizzie decide ficar com a irmã até que ela se recupere.

Na *websérie*, esse acontecimento foi adaptado para levar ao seguinte objetivo: a estadia de um mês de Jane e Lizzie na casa dos Bingleys, o que consiste também na primeira mudança de cenário da websérie, a partir do episódio 28, intitulado “Meeting Bing Lee”. A cena da chuva e o resfriado foram citados como uma ideia extrema que Lizzie suspeitava que passaria na cabeça de sua mãe, ao unir a compra dos ingredientes de sobremesa de gelatina, que se diluiria com a chuva que se formava. A ideia prevista por Lizzie é que a mãe pediria a Jane para levar a sobremesa para Bing Lee, forçando assim a estadia mais longa em sua casa, caso chegasse com o vestido molhado e sujo da sobremesa.

Para evitar esse desfecho, Lizzie comeu a sobremesa estranha preparada pela mãe no episódio 19, “The Green Bean Gelatin Plan”. A questão da estadia foi resolvida

na adaptação durante o episódio 26, "Mom's convoluted plan", com a súbita necessidade de uma reforma na casa dos Bennets, onde ninguém poderia morar lá até finalizá-la. Os pais de Lizzie e Lydia foram passar um período morando com os tios, pais de Mary, e Jane e Lizzie foram ficar com Bing Lee, a convite do próprio rapaz, para a alegria da mãe das meninas.



Imagem 2: *Screenshot* Episódio 19 – Justificativa adaptada para a tentativa da visita de Jane aos Lee.

Outro ponto de adaptação de enredo que podemos citar é referente às propostas de casamento. No romance, uma proposta de casamento é feita para Lizzie por Mr. Collins, que, em citação direta, utilizava frases do romance para a adaptação, que se apresenta como uma proposta de emprego, de sociedade na Collins & Collins. Lizzie, assim como no romance, recusa a proposta. Mr. Collins então repensa, sabendo que não pode voltar para Catherine De Bourgh sem uma esposa ou sócia. No caso da *websérie*, ele faz sua proposta agora a Charlotte Lu, que aceita prontamente, sabendo os benefícios que a relação com Mr. Collins lhe traria no futuro. No romance, Miss Lucas aceita a proposta de casamento de Mr. Collins, uma vez que já era considerada um fardo para os pais e a idade mais avançada que a de Lizzie não era um ponto positivo.

Quando Lizzie descobre que a amiga aceitou a proposta de Mr. Collins, leva-nos a outro momento de adaptação do enredo, no episódio 42, intitulado "Friends Forever", leva a uma nova adaptação de ação. A aceitação do cargo/casamento de Charlotte com

Collins causa uma briga entre ela e Lizzie. No ponto de vista do romance, Lizzie não consegue aceitar que Charlotte se entregue a um casamento sem amor, em busca de uma vida confortável e, na *websérie*, a amiga não aceita que Charlotte se dedique a uma empresa que ela não acredita.



Imagem 3: *Screenshot* Episódio 42 – Charlotte aceita a oferta de emprego de Mr. Collins.

Vale ressaltar aqui o *corpus* extenso da *websérie* e seus produtos *spin off* relacionados, além da atividade em outras redes sociais, que colaborara com o desenvolvido da *websérie*, exemplificando a adaptação dos 67 capítulos no romance de Orgulho e Preconceito. A abordagem da *websérie* também se torna mais interessante a partir da inserção do ponto de vista de outros personagens, durante os “take over” do canal da Lizzie, normalmente protagonizados pelas irmãs e Charlotte, e os *spins offs*.

A adaptação interfere um pouco na linha temporal em relação à obra, mas não deixa de ser uma forma de adaptação para integrar fatos relevantes ao momento em si. Uma cena icônica, tanto na adaptação do cinema de Joe Wright quanto no romance, onde Mr. Darcy se declara a Lizzie, logo depois dela descobrir, sem seu conhecimento, que ele foi pivô na separação de sua irmã e Mr. Bingley. A ocasião no romance mostra desenvolvimento dessa trama durante a estadia de Lizzie na casa de sua amiga recém-casada Charlotte Lu. Elas e Mr. Collins foram convidados a um jantar, com a presença de Catherine De Bourgh, e com a presença surpresa de Mr. Darcy e Mr. Fitzwilliam. Na *websérie*, a visita ocorre na Collins & Collins, empresa que Lizzie está analisando para um dos seus estudos independentes da faculdade. Charlotte, como nova sócia, recebe a

amiga, mas a empresa está sob avaliação de um consultor, descoberto posteriormente como o próprio Darcy. Darcy se comporta estranhamente na primeira tentativa de contar a Lizzie sobre os seus sentimentos. Enfim, ele conta a Lizzie de forma abrupta, enquanto ela tinha acabado de receber a informação de Fitz, sócio de Darcy, que Darcy tinha salvo um amigo próximo de um casamento infeliz, o que também acontece no romance. As reações são muito parecidas, levando a fidelidade da cena muito a sério, e manter os motivos da separação de Bingley e Jane.

No episódio seguinte, na *websérie*, Lizzie recebe de Darcy uma carta escrita a mão, com um lacre feito com cera e impresso um brasão, referência do costume da época do romance. Alguns dos momentos, como a primeira declaração de Darcy, foram adaptados e planejados com muita fidelidade ao romance. Por ser uma cena muito esperada pelos fãs que já conheciam o enredo, a decepção de não ser da intensidade ou fiel ao que eles conheciam podia ser desapontador. Isso mostra que os produtores estudaram os melhores momentos onde uma adaptação poderia ser mais fluida e criativa e onde eles deveriam pensar na fidelidade a obra.

Um personagem que ainda não abordamos aqui, mas que é crucial para trama é George Wickham, ou Mr. Wickham no romance. Sua importância é válida e disponibilizaremos alguns momentos, para informar seus pontos de referência à adaptação. O personagem na obra romanesca é um amigo de infância de Darcy, que foi criado junto com ele, e seguiu carreira militar. Não se entendem mais, de acordo com Wickham, devido ao Darcy ter negado uma promessa que o pai de Darcy fez a Wickham no leito da morte. Ele é introduzido na narrativa a partir da passagem dos militares na cidade que os Bennets residem. Logo, ele se interessa por Lizzie, ao vê-la no ciclo de Darcy.

Na *websérie*, George é apresentado como atleta de natação, durante a Swim Week da faculdade, onde os bares ficam lotados de atletas de natação, oportunidade perfeita para Lydia, a irmã Bennet mais nova, ir aos bares da cidade com as irmãs, para paquerar com os atletas. Assim, conheceram George. Sua versão de motivo do desafeto com Darcy na *websérie* é que ele negou continuar pagando seus estudos na universidade, mesmo depois do pai do Darcy ter prometido que iria pagar, antes de morrer. Um dos pontos mais fortes de adaptação, focando o aspecto temporal da época, que influencia ativamente no comportamento, é o relacionamento dele com Lydia. Após

ser distanciado por Lizzie nas duas versões, Mr. Wickman se afasta um pouco da trama. No romance, seu nome só volta a surgir quando Lizzie viaja para ver os tios e acaba encontrando Darcy, enquanto visita sua propriedade, que é aberta ao público. Na *websérie*, Lizzie está em meio aos seus estudos independentes, visitando empresas de mídia digital, e se distancia de casa, logo das irmãs. Jane Austen apresenta Mr. Wickham como um homem ganancioso, vingativo e capaz de manipular as pessoas e ações em seu favor, ainda mais com seu carisma. Ele não perde essa essência de sua personalidade na adaptação. O clímax da narrativa adaptada é quando Lizzie recebe uma ligação de Charlotte dizendo que foi postado um site com uma contação regressiva para a liberação de uma *sextape* com a estrela do YouTube Lydia Bennet. Nos *vlogs* de Lydia, mostra que George se aproximou e explorou um momento vulnerável de baixa estima de Lydia, para conquistá-la com promessas falsas de amor. No romance, Lydia foge com Mr. Wickham, deixando a família desesperada, uma vez que, se eles não se casarem, a reputação de Lydia fica arruinada. Mr. Wickham precisava de dinheiro, uma vez que suas dívidas eram imensas. Com a intervenção de Darcy, viu uma oportunidade. Darcy pagou pelo casamento e as exigências de Mr. Wickham para casar com Lydia, aliviando o desespero dos Bennets. Em TLBD, a manipulação ocorre de forma diferente. Darcy compra a empresa que possui os direitos autorais do *sextape*, salvando a reputação de Lydia e não deixando nada para George argumentar em prol do seu plano. Nesse caso, não houve remuneração direta para evitar o problema.

Para ilustrar melhor os tópicos principais discutidos aqui acerca do enredo, introduziremos a cada elemento narrativo um quadro comparativo.

QUADRO COMPARATIVO I

ENREDO NO *TLBD* E O ROMANCE ORIGINAL



ENREDO EM TLBD

A versão adaptada traz Lizzie Bennet narrando sua vida a partir dos últimos semestres da faculdade em um vlog. Sua amiga Charlotte e suas irmãs compartilham momentos de discussão e risada em frente às câmeras. Logo é introduzida na história a presença de um novo morador na vizinhança que atíça a meta da Sra. Bennet em casar suas filhas com homens bonitos e bem sucedidos.



**ENREDO EM
ORGULHO E PRECONCEITO**

A família Bennet se agita com a presença de um novo inquilino próximo a sua casa e a Sra. Bennet, mãe de 5 filhas, se ilumina com a possibilidade do cavalheiro conhecer suas filhas e escolher uma para casar. Entre as preocupações maternas da matriarca, atitudes orgulhosas e preconceitos sociais, a trama se desenrola entre os Bennets, os novos vizinhos e familiares não tão queridos.

2.1.2 TEMPO E ESPAÇO – ENTRE VIAGENS DE CARRUAGENS E TARDES LENTAS DE CAMINHADAS

O tempo regular e o tempo narrativo são contrastantes. O primeiro pode se desenvolver de forma cronológica, de forma descritiva, relatando cada fato e movimento realizado dentro daquele período de tempo; pode ser suprimida em um ato ou evento, que carrega muito mais em significação do que um simples verbo conjugado. (ABBOTT, 2009, p.5) O tempo diegético não requer um limite; pode ser um tempo curto, o suficiente para relatar uma ação; como um tempo longo para contar toda a narrativa de um romance épico. No tempo narrativa, trata-se da materialidade do suporte, como a quantidade de páginas de um livro ou minutos de um filme. “O tempo se torna uma redução seqüencial de quedas e a aquisição de postura equilibrada” (ABBOTT, 2009, p.5)

Outros autores ainda classificam a narrativa como:

uma seqüência de eventos, comporta como elemento estrutural relevante da sua forma de conteúdo a representação do tempo; do tempo-cronologia, que marca a sucessão dos eventos; do tempo concreto, do tempo como durée... que modela e transforma os agentes; do tempo histórico, que subsume o

tempo-cronologia e o tempo concreto, que configura e desfigura os indivíduos e as comunidades sociais; do tempo, enfim, como horizonte existencial, físico e metafísico.(AGUIAR E SILVA, 1994, p.603)

No entanto, por mais real que seja, a narrativa é a representação dos eventos no tempo, esses eventos também estão representados no espaço. O espaço é um conceito muito relacionado ao tempo, que acompanha diretamente os acontecimentos. O espaço narrativo é o lugar onde se passa ação. Relacionando com outros conceitos, encontramos o cronótopo de Bahktin, que significa tempo-espaço, que traz a noção de indissolubilidade de espaço e tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). O cronótopo apresenta um papel essencial, mas cada vez específico em quase todos os gêneros literários. Todo gênero é definido a partir de um tipo de cronótopo, sendo este o condutor da sua formação. (BAKHTIN, 2010, p. 211-212).

Stam (2003) colabora com o entendimento de cronótopo ao falar que se apresenta como “as estruturas espaço-temporais concretas na literatura restringem as possibilidades da narrativa, formatam a caracterização e moldam o simulacro discursivo da vida e do mundo.” (STAM, 2003, p. 229) E posteriormente aponta o uso do conceito como forma de historicizar a discussão de gênero cinematográfico.

Abbott cita o teórico russo apontando o cronótopo a partir de uma noção de efeito de "*thickening*" (em português, engrossamento) que comprime em uma só palavra tempo e espaço. (ABBOTT, 2009, p. 16) As noções de espaço podem ser múltiplas, de um local restrito a mundo construído, de dimensões geográficas. Os elementos básicos da narrativa se complementam e se relacionam para que a narrativa possa funcionar da melhor forma. O espaço no qual o enredo é retratado pode determinar pontos de decisão sobre os personagens, por exemplo, nas suas atitudes ou comportamentos, como a visita a um hospital, a necessidade de contar um segredo em um espaço aberto e público.

Estruturalmente, podemos observar algumas características na obra adaptada, como sua duração. Um romance como *Orgulho e Preconceito*, que possui cerca de duzentas páginas, escrito com inglês britânico nos meados do século XVIII, pode ser lido em diversos ritmos, de acordo com as competências cognitivas de leitura do receptor. Na leitura de um romance, é possível ler um capítulo, parar e retornar depois; no cinema – na sala de exibição – como na adaptação da obra de título homônimo de

Joe Wright (2005), não há pausas sem perder o conteúdo, além do fato de você estar em um ambiente propício para concentração no filme – em uma sala escura, com uma tela em foco no ambiente, requisitando constantemente sua atenção. Evidentemente, esse cenário muda quando a tecnologia permite agora, a partir das *smarts* TVs, pausar um filme na televisão ou simplesmente consumi-lo em DVD ou até mesmo na Netflix. TLBD torna nessa adaptação ainda mais interativa a recepção; por ser transmitido na plataforma do YouTube, você pode salvar, criar uma *playlist* para assistir depois, pausar em pleno episódio, transmitir em telas diferentes como no notebook e na TV quando estiver em casa e no *smartphone* enquanto estiver fora.

Apesar de não ser explícito no romance, é possível identificar o tempo cronológico dos acontecimentos em *Orgulho e Preconceito*, a partir de datas de cartas que chegam, menção de estações do ano, datas comemorativas como o Natal e falas dos personagens ao citar ausências e viagens longas. O site *Pemberly.com*¹⁴ apresenta uma linha cronológica, a partir de datas justificadas com trechos do romance. Apesar de não podermos comprovar a veracidade de todas as informações, uma vez que muitas podem ser interpretadas de várias maneiras, é uma análise válida a se colocar aqui como curiosidade. Assim, é previsto que o romance se desenrole no tempo cronológico de um ano, assim como a *websérie*, fato que a própria Lizzie de TLBD cita em vídeo.

Os paratextos existentes nos títulos na plataforma do YouTube colaboram para que identifiquemos datas comemorativas como no episódio 75 “Merry Christmas” e no episódio 65 “Turkey Das”, fazendo uma referência indireta ao tradicional feriado americano de Ações de Graças, que não é comemorado na Inglaterra, país onde o romance original se passa. A adaptabilidade da *websérie* as tradições americanas também parece no episódio “Staff Sprit”, onde os funcionários da Collins & Collins comemoram o Halloween, identificado pelo acréscimo de ícones da temática como corujas, caveiras e aboboras nos vlogs de Lizzie e pelas fantasiadas de Charlotte e Mrs Collins.

Por Jane Austen e suas obras serem bastante adaptadas, frequentemente são utilizadas como pesquisa para os teóricos críticos e estudiosos de narrativa adaptada. Currie (1998) comenta sobre os romances de Austen e aponta que suas histórias não apresentam personagens mais variados, que há uma ausência de diversificação social,

¹⁴Disponível em: <http://www.pemberley.com/janeinfo/ppchron.html>

racial e cultural de personagens dentro do enredo, sendo, assim, um universo restrito ao mundo dos protagonistas, como em “Orgulho e Preconceito”, que os personagens basicamente se restringem a pessoas da mesma família – os Bennets – e moradores dos arredores. A mesma seleção de personagens da mesma família ou classe social falta a se apresentar em outros romances como em “Persuasão” e “Emma”. Essa escolha restritiva da autora pode ter uns motivos, como o puramente ideológico, já que Austen é reconhecida por retratar a vida de mulheres que fogem ou tentam fugir do padrão proposto na sociedade do século XVIII. Existem romances, como “As sombras de Longbourn”, de Jo Barker, que buscam apresentar histórias não ditas no romance “Orgulho e Preconceito”. Trata-se de um romance ficcional que apresenta a visão dos criados que trabalhavam para os Bennets, cuja autora teve um extenso trabalho de pesquisa para adaptar sua escrita aos possíveis cenários e comportamentos que aconteceriam em “Orgulho e Preconceito” no século XVII.

Currie aponta esse aspecto talvez buscando esse ponto de vista que é ausente na escrita de Austen. Por focar apenas nos protagonistas, não dando espaço a outras visões sob a mesma história, o texto parece ficar mais recluso a uma só realidade, fazendo uma crítica à narratologia tradicional que se volta apenas para os elementos existentes na narrativa, mas que deixa de lado outros aspectos que enriqueceriam o romance.

Ainda sobre a adaptabilidade de personagens ao universo de Jane Austen, se nos atermos ao romance “Orgulho e Preconceito” e nosso objeto principal, a *websérie* TLBD, podemos observar que essa variedade de classes sociais, estilos e até raças é agora sim presente, em relação à ausência dessa representatividade. A *websérie* foi produzida no século XXI, no ano de 2012, no mês de abril, e foi finalizada em junho de 2014. A pluralidade de culturas, gêneros, sexualidades e abordagens dos *youtubers* são vastas e muitos deles têm audiências na faixa dos milhões como alguns nomes: Ingrid Nielsen, *youtuber* de beleza, moda e *lifestyle* recentemente se declarou como lésbica e se uniu a diversas causas de LGBTQ+, saúde e feminismo, e tem uma audiência de 3.966.318 milhões de inscritos; Tyler Oakley, *youtuber*, autor, *podcaster*, apresentador com uma audiência de 7.992.917 milhões se declarou como gay e atua como militante em vários projetos de proteção a jovens contra suicídio e questões LGBTQ+; Ryan Higa, *youtuber* com descendência asiática, com uma audiência de 19.451.716 milhões em seu canal que produz vídeos de sátiras, paródias e humor, que apresenta muitos atores e produtores asiáticos; e Lily Singh, atriz, descendente de indianos, humorista,

empreendedora e defensora de causas de igualdade de gênero, leva com ela uma audiência de 11.327.044 inscritos fiéis.

Espacialmente falando, o romance se limita a poucos espaços, como a cidade fictícia que os Bennets vivem, Meryton, não muito distante de Londres. Outro cenário é Pemberley, cidade também fictícia onde mora Mr. Darcy. Além disso, muitos dos encontros acontecem na casa dos Bennets, em espaços públicos da cidade e na casa dos Bingleys, em Meryton. São zonas mais rurais, distantes da capital Londres. Muitas das cenas são retratadas em bailes, que ofereciam a oportunidade de conhecer e conversar com outros rapazes.

De acordo com Zardini (2013), a mulher britânica da época era restrita a diversas normas morais e de comportamento. As mulheres não eram incentivadas a ir além de sua educação básica; quaisquer novas atividades desenvolvidas eram direcionadas para torná-las moças mais propícias a um casamento bem-sucedido. Como é visto em “Orgulho e Preconceito”, Elizabeth é interrogada sobre sua educação e aptidões artísticas quando a música, canto, desenho e artes em geral por Lady Catherine De Bourgh.

- [...] Sabe tocar piano e cantar, Miss Bennet?
- Um pouco.
- Oh, nesse caso, espero que um dia deste nos dê o prazer de a ouvir. O nosso piano é estupendo, o que há de melhor. Provavelmente superior ao... Tem de experimentá-lo. As suas irmãs também sabem tocar e cantar?
- Uma delas sabe.
- Por que as outras não aprenderam também? Todas deviam saber música. As jovens Webbs todas sabem tocar; e o pai delas não é mais rico que seu [...] (AUSTEN, 2009, p.143)

No caso do TLBD, como se trata de um *vlog* gravado em primeira pessoa, a personagem grava a maioria dos episódios em seu quarto. As mudanças de cenário acontecem devido a acontecimento no enredo com a ida a VidCon, a estadia com os Lees e a sua estadia na empresa de Darcy. No *vlog* de Lydia, é possível ver que ela grava bastante em celular, sempre andando entre um espaço e outro, que vão da casa da sua prima Mary ao seu quarto ou à cidade em si. A pouca locomoção entre os cenários de Lizzie em relação aos de Lydia refletem os seus objetivos com seus *vlogs* e possivelmente questões de maturidade e emocionais. Os espaços da Lizzie são mais controlados, principalmente nos primeiros episódios, antes da audiência não ser tão grande e cativa, buscando sempre novas informações sobre sua vida. A partir de

algumas dezenas de episódios, ela começa a se expor mais e os vídeos, apesar de ainda serem mais estáticos, parecem ser menos “pensados”.



Imagem 4: Espaço – os cenários de The Lizzie Bennet Diaries. Da esquerda para a direita: seu quarto na casa dos pais; na Vidcon; em seu quarto durante a estadia com os Lees; em sua sala durante o tempo de pesquisa na Pemberly Digital; na Pemberly Digital; e no seu quarto depois que a sua mãe o transformou em um espaço zen.

QUADRO COMPARATIVO II

ESPAÇO NO *TLBD* E O ROMANCE ORIGINAL

ESPAÇO EM <i>TLBD</i>	ESPAÇO EM <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i>
<div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;">   <p style="text-align: center;">DOIS CENÁRIOS EM <i>PEMBERLY DIGITAL</i></p> </div> <p>Pemberly é a empresa de entretenimento de William Darcy, onde Lizzie solicitou acesso para acompanhar a empresa para coletar dados para seu trabalho final de pós-graduação.</p>	<p>Pemberly é a propriedade (casa/mansão) de Darcy, onde mora sua irmã Georgiana. Lizzie visita a propriedade, que é aberta ao público para visitas devido a sua grandiosidade e acervo de artes em uma visita com os tios a um condado próximo.</p>
<div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;">  <p style="text-align: center;">CASA DOS LEE</p> </div> <p>Bing Lee se muda para uma casa na vizinhança dos Bennets. Lizzie e Jane moraram lá por um mês devido a uma reforma que sua mãe orquestrou para deixar Jane próxima de Bing. Lizzie gravou alguns episódios do seu vlog lá.</p>	<p>Os Bingleys alugaram um casarão próximo a casa do Bennet quando passaram uma temporada no campo. Lá foram oferecidos diversos bailes e Jane ficou hospedada com eles, depois de uma chuva inesperada que tomou e acaba ficando resfriada.</p>
<div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;">   <p style="text-align: center;">CASA DOS BENNET/ QUARTO DE LIZZIE</p> </div> <p>Lizzie grava majoritariamente seus vlogs no seu quarto, exceto em momentos como a VidCon, o mês que ficou hospedada com os Lee e o período que ficou em São Francisco, em Pemberly.</p>	<p>A casa dos Bennets é bastante movimentada devido à quantidade de membros da família, criados e visitantes, como Mr. Collins que passa uma temporada com eles. Muitos dos encontros entre os personagens ocorrem na casa. Lizzie usa seu quarto, que divide com sua irmã Jane, para ficar sozinha e descansar.</p>

QUADRO COMPARATIVO III

TEMPO NO *TLBD* E O ROMANCE ORIGINAL

TEMPO EM <i>TLBD</i>	TEMPO EM <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i>
 <p>Por ser um vlog, cujos paratextos da plataforma estão sempre numerados, auxilia na noção de tempo cronológico da narrativa. Além disso, eventos como datas comemorativas, períodos letivos, viagens de final de semana e outros eventos ajudam a criar uma linha cronológica fácil de identificar.</p>	<p>Durante a leitura do romance, cartas são enviadas com datas, já falado sobre o tempo e distância de cidades, além de estações do ano e datas comemorativas. Dificilmente há uma data ou um período afirmado de forma explícita mas com essas pequenas dicas da narrativa é possível acompanhar o trama de forma cronológica.</p>
 <p style="text-align: center;">LIZZIE COM ACRÉSCIMOS NO CENÁRIO PARA NATAL E HALLOWEEN</p>	

2.1.4 NARRADOR – AS DUAS VOZES DE LIZZIE BENNET – CRÍTICA *ORGULHOSA* E *VLOGGER FEMINISTA*

Sobre a figura do narrador e foco narrativo, algumas confusões acontecem. O narrador nunca é o autor da história, exceto em autobiografias. De um ponto de vista voltado para o conteúdo, a figura do narrador é a mais importante. O narrador é o elemento narrativo que conta a história, que introduz e explica a inserção de cada personagem e explica os fatos que acontecem dentro do tempo da narrativa. Também é responsável por definir o foco narrativo da história a partir do seu ponto de vista.

Abbott aponta o narrador como aquele que conta a história. Existem inúmeras classificações de narradores. Barthes aponta que narrador e personagens são essencialmente “seres de papel” e que o narrador e o autor não podem ser confundidos como atores do mesmo papel, no mesmo texto e assegura a importância desta diferenciação entre autor e narrador como sendo uma “distinção tanto mais necessária, na escala que nos diz respeito, quanto, historicamente, uma massa considerável de narrativas são sem autor (narrativas orais, contos populares, epopéias [...] etc.)” (BARTHES, 2013, p. 50) Tomando por base a afirmação de Barthes, é válido

reforçar que os contos tradicionais de origem oral, como os de Propp (2001) que citamos no item 2.1, não possuem uma autoria reconhecida.

Para Abbott (2009), o narrador de uma narrativa fictícia não deve ser confundido com o autor ou o autor implícito, mesmo que, em alguns casos, seja difícil distinguir suas vozes. A distinção entre o narrador e o autor deveria abranger todas as formas de narrativa, incluindo formas não-ficcionais, como a história e até a autobiografia. Como discutiremos posteriormente, a natureza factual do formato *vlog* na *websérie* TLBD causou confusão em alguns experimentos de recepção devido a apresentação da protagonista, apontando que a personagem fosse real, assim como sua história.

Quando avaliamos a presença do narrador tanto no romance quanto na *websérie*, é possível ver suas diferentes abordagens. O romance é escrito em terceira pessoa, o que torna, no caso, o narrador observador na narrativa, apesar da sua imparcialidade, atuando sempre com onisciência e onipresença. A narrativa é retratada sempre pelo mesmo ponto de vista, devido a essas características.

Uma das frases mais famosas do romance é a frase que abre o primeiro capítulo. “É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro na posse de uma bela fortuna deve estar necessitando de uma esposa” (AUSTEN, 2009, p.13) Na *websérie*, a frase também é a primeira fala da personagem, que lê uma camiseta que tem a mesma frase estampada. Trata-se de uma mudança de voz, que antes era realizado em terceira pessoa, trazendo agora para a voz de um formato audiovisual *vlog*, narrado em primeira pessoa e com o suporte de apoio com a camiseta, reforçando a mensagem que a personagem quer passar. No contexto de TLBD, Lizzie fala sobre a camiseta como um presente de Natal que sua mãe lhe deu para que ela lembrasse de suas “prioridades”.

Outro ponto relevante que podemos apontar sobre o elemento do narrador em TLBD é que os pontos de vista na série podem mudar. Em inúmeras vezes, Lizzie não protagonizou seus próprios vídeos. Como no episódio 15 “Lizzie Bennet is in Denial”, onde Charlotte e Jane “sequestram” o *vlog* de Lizzie, quando elas e a audiência começam a perceber que Lizzie retrata somente seu lado da história e suas percepções.



Imagem 5: *Screenshot* Episódio 15 – Charlotte e Jane assumem o vlog de Lizzie sem seu consentimento.

Outro ponto que podemos apontar são as representações mediadas. Lizzie, como estudante de comunicação, escolheu o *vlog* como trabalho de conclusão de curso e utiliza-o como ferramenta de mediação, para apresentar fatos que ela pode ilustrar mais facilmente para sua audiência se eles forem encenados, como ela faz desde os primeiros episódios, e explica a teoria de mediação para Darcy no episódio 80, “Hyper-Mediation in New Media”. Mesmo quando eles representam eles mesmos, as fantasias e adereços e a noção de que estão interpretando fatos que aconteceram ou hipóteses que podem vir a acontecer, permite que a audiência identifique aquele momento como fictício.



Imagem 6: *Screenshots* Episódio 80 – Lizzie explicando a teoria de níveis de mediação para Darcy.



Imagem 7: Screenshot Episódio 80 – Darcy e Lizzie colocando a teoria de níveis de mediação em prática com os poucos adereços que tinham, para ter uma conversa que normalmente não teria em outras circunstâncias.

Segue abaixo o quadro comparativo referente ao narrador das duas obras.

<h2 style="margin: 0;">QUADRO COMPARATIVO IV</h2> <h3 style="margin: 0;">NARRADOR NO <i>TLBD</i> E O ROMANCE ORIGINAL</h3>	
NARRADOR EM <i>TLBD</i>	NARRADOR EM <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i>
<div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;">   <p style="margin-top: 5px;">LIZZIE COMO NARRADORA</p> </div>	<p>Por ser um vlog, Lizzie se direciona a sua audiência em primeira pessoa. Em alguns momentos Lizzie usa de alguns artifícios de mediação para apresentar situações que já ocorreram, dando assim mais dimensão aos personagens que não aparecem com tanta frequência. Em alguns casos, Charlotte e as irmãs de Lizzie assumem o controle do vlog para falar de algum fato que ela esteja omitindo.</p> <p>O romance é narrado em terceira pessoa, com algumas inclusões de cartas de personagens para outros personagens. O narrador observa o desenrolar do enredo acerca da família Bennet, focando nos protagonistas e nos acontecimentos principais.</p>

2.1.5 PERSONAGEM – AS RELAÇÕES DOS BENNET ENTRE O *ORGULHO E O PRECONCEITO*

Sobre os personagens, Abbott (2009) os apresenta sob perspectiva narrativa, como entidades marcadas pela especificidade de causar acontecimentos. Conforme as ações acontecem (sejam intencionalmente ou não), são reveladas as diversas facetas do personagem, como suas fraquezas, necessidades, força, caráter, dentre outras. Em seu

glossário, Abbott cita o personagem também como “ator” ou “agente” e que atuam em situações de ação e de agenciamento, que é “a capacidade da entidade de causar eventos (se engajar em atos). Personagens são entidades com agência, que geralmente está ligada à capacidade de agir com intenção” (ABBOTT, 2009, p. 228) Ele se apoia também em E.M Forster para classificar os personagens como redondos e planos, sendo os primeiros não previsíveis e incapazes de serem definidos em uma simples frase, enquanto os planos podem ser restritos a uma descrição rápida e não apontam nenhuma qualidade dominante. (ABBOTT, 2009, p.230)

Quanto à adaptação dos personagens para a *websérie*, considerando o romance como texto origem principal, podemos observar alguns pontos interessantes. _Mr. Bingley, conde inglês, abastado, levemente ingênuo e manipulado pela sua irmã e melhor amigo, deu vida a Bing Lee, médico solteiro, rico, vizinho de Lizzie Bennet e sua família, asiático, carismático e alegre. Lizzie Bennet tem irmãs: Jane, a mais velha, mais bonita da família, cuja mãe, tanto na obra original quanto na *websérie*, deseja casá-la logo com um homem rico; Lydia, a cacula, mais atrevida, mais sociável e que gosta de sair e tudo mais. Citando as palavras de Lizzie “ainda bem que nunca engravidou”. No romance original, Lydia foge de casa para casar com um militar, Mr. Wickham, na *websérie*, desafeto de sua irmã e Mr. Darcy. Na *websérie*, Wickham grava uma *sextape* dele com Lydia e publica na internet.

A representatividade de raças diferentes, como Bing Lee, Charlotte Lu e Fitz, é característica da época de produção de conteúdo, da cobrança por representatividade que a mídia sofre, pela necessidade de alcançar novos públicos e por tornar a *websérie* mais afável e mais “transglobal” para eles. Muitos *youtubers*, como os que citamos acima, falam que escolheram a plataforma pela liberdade que têm de postar o conteúdo que quiser, e que sua audiência vai se construir a partir desse interesse. É comum ouvir depoimentos sobre apostar em um conteúdo autêntico e original, e, visto que muitos desses *youtubers* são vistos como “minorias”, a identificação acontece naturalmente pelos seus iguais.

Como já foi explicado anteriormente, nosso *corpus* é bastante extenso. De TLBD temos cem episódios, protagonizados majoritariamente pela personagem Lizzie Bennet, com cada episódio com cerca de três minutos de duração. Paralelos a esses episódios, temos *spin offs* da *websérie* principal. Gray(2010) identifica como *spin off*

produtos de entretenimento relacionados a narrativa principal; são extensões de uma narrativa, que em sua própria identidade, porém, é complementar a uma narrativa anterior. O principal *spin off* é o de Lydia Bennet, que inicia seu próprio *vlog*, e os acontecimentos são paralelos aos acontecimentos da sua irmã, com destaque para o período em que Lizzie viaja para estudar a Pemberly Digital, empresa de Darcy, e Lydia fala sobre as aventuras e rotinas com sua prima Mary (que, no romance original, é uma de suas irmãs) e George Wickham, desafeto de Darcy e que se envolveu com Lizzie. Os vídeos de Lydia sobre os acontecimentos em comum com os de sua irmã podem ser entendidos de forma separada, assim como seus perfis de redes sociais, principalmente o Twitter. As mídias em si são independentes, mas o conhecimento do conteúdo de todas tem potencial de tornar a narrativa mais interessante, onde todas as visões são contempladas. Essa é uma das essências que torna o universo de TLBD transmidiático.

Além dos 33 episódios apresentados no “The Lydia Bennet Diaries”, temos vídeos tipo “Q&A” (em inglês *questions and answers*) muito comuns entre *vloggers*, onde eles recebem perguntas da audiência e respondem em vídeo. Lizzie fez dez episódios desses. Gigi Darcy iniciou um *vlog* demonstrando a nova ferramenta da Pemberly Digital, a Domino, e fez seis vídeos de demonstração da interface e recursos. Durante esses vídeos, ela se comunica com outros personagens, em especial seu irmão Darcy, que está tentando resolver o problema de Lydia causado por Wickham, situação parecida que Gigi passou. Durante o episódio em que o problema é desencadeado, Lizzie não se comunica mais com Darcy, e ele tenta ajudá-la de alguma forma, e no anonimato, porque sabia que ela queria ficar focada na sua irmã Lydia. Essa preocupação é vista durante os vídeos de Gigi.

Outro breve *spin off* são os 7 vídeos que a irmã de Charlotte realiza na Collins & Collins durante seu estágio na empresa, e os de Maria Lu são essenciais para mostrar como Lizzie e Charlotte se comportam após a briga que tiveram ao Charlotte aceitar trabalhar com Mr. Collins. Um grupo de vídeos que está disponível no canal, apesar de não ter sido inserido na *playlist* padrão de TLBD são os vídeos respostas que Lizzie e Charlotte solicitaram à audiência no episódio 75 “*Merry Christmas*”, para mostrar suas tradições de festas de final de ano.



Imagem 8: *Screenshot* do episódio 75, onde Lizzie, Jane e Charlotte pedem pra audiência mandar vídeos respostas sobre suas tradições favoritas de final de ano.

No total, a *playlist* completa de TLBD, com os vídeos *spin offs* relacionados, tem 170 episódios. Mapeamos esses episódios, com foco nos 100 que efetivamente são parte da *websérie* principal, buscando os pontos de adaptação e seus tipos, e pontos de intertextualidades que um leitor de Jane Austen pode perceber. Esse mapeamento foi feito de acordo com o conhecimento prévio da pesquisadora de algumas adaptações já existentes no ambiente cinematográfico e uma releitura analítica do romance original. Será disponibilizada no apêndice o mapeamento com os pontos de adaptação e intertextualidades encontrados para apreciação, mas por ora vamos discutir os principais pontos de acordo com relevância das cenas no enredo do romance e *websérie*.

Antes de falarmos de cenas específicas, segue uma relação dos personagens principais e como eles foram adaptados na *websérie*, que se faz necessária para compreender melhor descrições futuras.

QUADRO COMPARATIVO I

PERSONAGENS NO *TLBD* E O ROMANCE ORIGINAL

	PERSONAGEM EM <i>TLBD</i>	PERSONAGEM EM <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i>
 <p data-bbox="288 658 499 680">LIZZIE BENNET, EM <i>TLBD</i></p>	<p data-bbox="564 465 903 678">Estudante de comunicação terminando a faculdade, que mora com os pais, tem três irmãs e está endividada devido aos empréstimos estudantis. Inicia o vlog como trabalho de conclusão do curso.</p>	<p data-bbox="927 465 1305 678">Segunda filha mais velha dos Bennets, cuja preocupação principal da mãe é casá-las. Gosta de ler e escrever, e quer casar por amor. Tem uma personalidade forte e julga as pessoas com rapidez e é bastante teimosa e orgulhosa.</p>
 <p data-bbox="296 916 493 938">JANE BENNET, EM <i>TLBD</i></p>	<p data-bbox="560 763 903 913">Irmã mais velha da família Bennet, Jane trabalha na área de moda, é muito doce e ver o melhor nas pessoas. Quer casar por amor.</p>	<p data-bbox="954 770 1281 891">Irmã mais velha de Lizzie, a mais bela das irmãs, muito doce e ingênua, busca sempre ver o melhor nas pessoas.</p>
 <p data-bbox="293 1193 496 1216">LYDIA BENNET, EM <i>TLBD</i></p>	<p data-bbox="560 1005 903 1155">Lydia é a irmã mais nova, ainda no ensino médio. Vive para festas, namoros e está sempre perto das irmãs. Tem um vlog próprio, por influência de Lizzie.</p>	<p data-bbox="948 976 1286 1216">Lydia é a caçula da família Bennet, fútil, sempre procurando por oportunidades de bailes e conhecer novas pessoas, em especial homens solteiros. Muito próxima da sua irmã, Mary, as duas fazem tudo juntas.</p>
 <p data-bbox="312 1525 477 1547">BING LEE, EM <i>TLBD</i></p>	<p data-bbox="560 1279 903 1458">Bing Lee é um rapaz asiático, rico, estudante de medicina que compra uma mansão próxima aos Bennets. Começa a conviver com as novas vizinhas e se interessa por Jane.</p>	<p data-bbox="954 1301 1281 1451">Jovem rico e solteiro que adquire propriedade próxima aos Bennets. É um bom rapaz, porém facilmente influenciável e atrapalhado.</p>
 <p data-bbox="284 1856 509 1879">WILLIAM DARCY, EM <i>TLBD</i></p>	<p data-bbox="560 1615 903 1823">Darcy é amigo de faculdade de Bing Lee. Darcy é herdeiro de uma empresa de entretenimento. Muito sério, travado e esnobe, não causa a melhor das primeiras impressões nos Bennets.</p>	<p data-bbox="948 1630 1286 1809">Amigo de Bingley, de expressão taciturna e introvertida. Rico e poderoso, não gosta de se comunicar com quem ele não conhece do seu círculo social próximo.</p>

FONTE: TABELA DA AUTORA

QUADRO COMPARATIVO II

PERSONAGENS NO TLBD E O ROMANCE ORIGINAL

PERSONAGEM EM TLBD		PERSONAGEM EM ORGULHO E PRECONCEITO
 CHARLOTTE LU, EM TLBD	<p>Melhor amiga de Lizzie, asiática. Edita os vídeos de Lizzie para o projeto da faculdade. Recebe uma proposta de emprego de Mr. Collins após Lizzie recusar a oferta. Charlotte tem uma irmã mais nova, Maria Lu.</p>	<p>Amiga de Elizabeth Bennet, mais velha, ainda não se casou, até que recebeu uma proposta de Mr. Collins, primo distante de Lizzie, depois que a mesma recusou seu pedido de casamento.</p>
 MR. (RICKY) COLLINS EM TLBD	<p>Amigo de infância de Lizzie e Charlotte, Ricky Collins é sócio de uma empresa de entretenimento que está buscando novos associados. Depois de Lizzie não aceitar sua proposta, ele oferece a vaga para Charlotte.</p>	<p>Primo distante de Lizzie, ligado a igreja. Passa um período com os Bennets buscando escolher uma das primas para pedir a mão em casamento. Depois da recusa de Lizzie, ele procura Charlotte Lucas.</p>
 CAROLINE LEE, EM TLBD	<p>Irmã de Bing Lee, que se aproxima de Lizzie ao saber que ela tem um vlog. Fútil e egoísta, ela é um dos motivos da separação de Jane e Bing.</p>	<p>Irmã de Mr. Bingley, não gosta muito as pessoas do campo e é bastante esnobe, sem perder a classe e a simpatia. Se preocupa bastante com os amigos de seu ciclo próximo.</p>
 MARY BENNET, EM TLBD	<p>Prima das Bennets, que gosta de um visual mais gótico, com roupas pretas e livros. Convive com Lydia durante alguns meses durante uma reforma.</p>	<p>Irmã do meio da família Bennet, gosta de tomar piano e está sempre quieta com um livro em mãos.</p>
 GEORGE WICKHAM, EM TLBD	<p>Amigo de infância de Darcy, treinador de natação. Posteriormente se envolve com Lizzie que, depois de conversar com Darcy sobre George, ela se afasta. Lydia acaba se envolvendo com ele. George se aproveita da fragilidade de Lydia e grava uma sex tape dos dois e intende lançá-la para conseguir dinheiro.</p>	<p>Amigo de infância de Darcy, conhece as Bennets enquanto seu pelotão está na cidade. tenta se aproximar de Lizzie, mas não consegue. Logo, volta sua atenção para a Lydia e a convence em fugir para se casar. Seu objetivo era conseguir dinheiro com o casamento.</p>

QUADRO COMPARATIVO III

PERSONAGENS NO *TLBD* E O ROMANCE ORIGINAL

PERSONAGEM EM TLBD	PERSONAGEM EM ORGULHO E PRECONCEITO
 <p style="text-align: center;">GIGI DARCY , EM TLBD</p>	<p>Irmã mais nova de Darcy, trabalha com ele na Pemberly Digital como designer gráfico. Se aproxima de Lizzie, quando a mesma faz pesquisa na Pemberly Digital.</p>
 <p style="text-align: center;">KITTY BENNET, EM TLBD</p>	<p>Uma das irmãs mais novas das Bennets, que imita sua irmã Lydia em tudo que faz.</p>
 <p style="text-align: center;">CATHERINE DE BOURGH, EM TLBD</p>	<p>Tia de Darcy, mantenedora de Mr. Collins, é uma senhora rica que possui várias propriedades e busca casar Darcy com sua filha Annie.</p>

FONTE: TABELA DA AUTORA

Citamos aqui algumas adaptações diretas de trechos do romance na *websérie*, categorizadas e identificadas como diálogo, personagem, ação, lugar e ocasião. Mas também houve alguns outros pontos que vale a pena serem citados. Pela devoção do *fandom*, dificilmente – porém não é impossível – um leitor fã de Jane Austen se detém a uma só obra ou consome apenas um produto relacionado ao objeto. Durante a análise da narrativa do roteiro dos episódios de TLBD, foram identificados alguns pontos de intertextualidade que vão além do paralelo explorando anteriormente.

Outra forma de intertextualidade foi encontrada com referências externas a outras obras adaptadas¹⁵, que não serão exploradas nesta pesquisa, mas que podem fazer parte do repertório de um leitor mais atencioso e dedicado a consumir diversas versões e adaptações do romance. Isso é visto no episódio onze onde Lydia faz um comentário a respeito de “O Diário de Bridget Jones”.

Concluimos que a adaptação foi bem-sucedida e sua realização não é incomum e nem chocada os consumidores de adaptações prévias ou até mesmo do original. Por se tratar de um romance clássico, ele já foi explorado diversas vezes, como citamos exemplos na introdução desse trabalho e dificilmente será a última adaptação. Partimos agora para uma característica fundamental do nosso objeto de pesquisa, que, por se apresentar transmidiático e em plena era da convergência, não poderia deixar de ter paratextos ao seu redor.

¹⁵Além de “O Diário de Bridget Jones”, são citadas as séries da BBC, rede de televisão britânica que produziu vários títulos de romance de época, sendo muitos de Jane Austen e a série com a participação do ator Colin Firth, que identificamos como “Orgulho e Preconceito” de 1995.

CAPITULO 3 - OS TEXTOS QUE CONVERSAM

A discussão sobre adaptação naturalmente nos leva aos estudos de intertextualidade, bastante recorrente em produções midiáticas, desde formatos impressos a grandes produções audiovisuais interativas. Sua análise é válida para esta pesquisa, uma vez que pode auxiliar no entendimento final da paratextualidade, recurso que exploramos ao final desta pesquisa. Nesse capítulo exploramos as noções básicas da linguística textual, o comportamento do texto em si na adaptação e como os elementos intertextuais e paratextuais se relacionam, interferindo ou não nos âmbitos da narrativa como processo e história.

3.1 NOÇÕES DE TEXTUALIDADE E INTERTEXTUALIDADE

O conceito de texto ainda é assunto de discussão dentro das áreas que o utilizam e também da linguística textual, “área mãe” da temática em questão. Durante os tempos, a concepção de texto foi se desenvolvendo, sofrendo transformações a partir dos estudos que o abordavam. Sobre o processo de pesquisas relacionadas ao termo texto, Koch, Bentes e Cavalcante (2012) abordam esse tema de forma cronológica pontuando as modificações ocorridas. No primeiro momento, o texto era visto como uma entidade abstrata, como propõe Ducrot, com base na Teoria da Argumentação da Língua e dos Blocos Semânticos, que mostra os conceitos relativos a texto e discurso, como texto sendo relacionado à entidade abstrata e o discurso como a realização do texto, e como a unidade mais alta do sistema linguístico.

O segundo momento mostra a influência de teorias de ordem enunciativa, como a Teoria da Atividade Verbal, a Teoria da Enunciação, dentre outras, que ficou conhecido como *virada pragmática*, de acordo com Koch (2009), pois o texto agora é visto como uma série de fatores de natureza pragmática, marcando com ainda mais destaque a relação entre a coesão e a coerência. Um dos fatores da natureza pragmática é a intertextualidade, sendo os outros intencionalidade, aceitabilidade, situacionalidade, informatividade e coesão e coerência.

O terceiro momento, nos anos 80, apresenta a noção de texto ampliada pelos trabalhos realizados pela Linguística Textual, visando "o estudo das operações linguísticas e cognitivas reguladoras e controladoras da produção, construção, funcionamento e recepção de textos escritos ou orais." (MARCUSCHI, 1983, apud

KOCH, BENTES & CAVALCANTE, 2012, p.12). A conclusão que coerência e coesão não podiam ser tratadas como equivalentes se concretizou durante esse período, percebendo que são fatores que não podem ser vistos de forma totalmente estanque, uma vez que, na construção das duas, operam processos de ordem cognitiva. (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012, P.12)

Logo depois, nos anos 90, uma nova reviravolta se apresenta quando são adotadas as noções de sociocognitivismo e interacionismo bakhtiano, permitindo que o texto seja visto como um "lugar de constituição e interação de sujeitos sociais, um evento em que convergem várias ações linguísticas, cognitivas e sociais." (BEAUGRANDE, 1997 apud KOCH, BENTES, CALVACANTE, 2012, p 13). A partir daqui, a Linguística Textual segue o desenvolvimento de seus estudos e pesquisas.

Sobre a definição de texto, Koch, Bentes e Calcavante (2012) apresentam que “todo texto é, portanto, um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe”. Para Bakhtin (1986), “o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto um diálogo.[...]” (Bakhtin, 1986, p 162). Já Kristeva (1969) fala que “o texto não é um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais; é aquilo que se deixar ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ela desperta: a história.” (KRISTEVA, 2005, apud SOUZA, p. 123).

O texto, pois, é uma produtividade, o que quer dizer: 1. a sua relação à língua em que se situa é redistributiva (destrutivo-construtiva), conseqüentemente é abordável mais através das categorias lógicas que puramente lingüísticas; 2. é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto vários enunciados, tirados de outros textos, se cruzam e se neutralizam. (KRISTEVA, 1978, p.37)

Já quando abordamos a intertextualidade, a primeira noção do termo se deu a partir dos estudos da crítica francesa Julia Kristeva na década de 1960. A intertextualidade teve sua definição construída a partir do postulado do dialogismo bakhtiano que, como já foi apresentado, “concebe cada texto como constituindo um

intertexto numa sucessão de textos já escritos ou que ainda serão escritos.” (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012, p.9).

A intertextualidade possibilita a construção de várias conexões com termos vinculados a várias áreas, buscando alcançar a totalidade de seu entendimento, identificando novas formas de como construí-la ou de apenas estudá-la. Koch, Bentes e Cavalcante (2012) fizeram um amplo estudo em seu livro “Intertextualidade: Diálogos possíveis”, mas, para o propósito inicial deste estudo, vamos nos restringir à classificação de intertextualidade *stricto sensu* e as contribuições de Genette em relação à arquitextualidade:

A intertextualidade *stricto sensu* acontece quando, em um texto, está inserido outro texto anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. A partir desse conceito, a intertextualidade *stricto sensu* se apresenta de algumas formas diferentes, sendo elas classificadas como: temática, estilística, explícita e implícita. (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012).

Muitas vezes um texto pode ser composto de diferentes tipos de intertextualidade, o que o torna mais rico em referências. Para melhor estudar essas possibilidades, vamos aplicar essas classificações ao universo de objetos estudados aqui, e, particularmente, o nosso objeto principal, a *websérie* TLBD.

A intertextualidade temática trata de textos que estejam unidos coerentemente por alguma temática ou categoria maior, como textos científicos, notícias relacionadas a um evento específico, romances de uma mesma época, editoriais de uma mesma revista, dentre outros. Podemos observar que o formato utilizado na *websérie* é de *vlog*, sendo assim uma coletânea de vídeos diários, realizados pelos mesmos personagens, em vista que for posteriormente “editado” para ser uma *websérie*. Apesar da barreira da ficcionalidade em relação a um formato normalmente observado como factual, a partir do momento que esses *vlogs* são enumerados em episódios, uma coletânea se forma, sendo assim, episódios individuais de um grupo maior, de uma *websérie*.

A intertextualidade estilística ocorre quando o produtor do texto imita, repete ou parodia um estilo em outro. É a apropriação de um formato de texto em função de um texto que não é o original daquele formato, mas foi adaptado para funcionar nele.

Podemos observar traços da intertextualidade estilística na *websérie*, uma vez que se trata de um hipergênero, de uma *websérie* em formato de *vlog*, que é já um formato consolidado dentro das mídias digitais e plataformas de conteúdo, como Youtube e Snapchat.

Já a intertextualidade explícita é a mais fácil de ser identificada, porque o próprio texto já aponta o intertexto para o leitor. Observa-se quando uma menção a fonte do intertexto é feita atrás de um fragmento e é atribuído a outro enunciador, diferente do texto. É muito fácil de identificar em textos acadêmicos quando apontam outros autores e referências. No caso aqui, encontramos um exemplo nos primeiros episódios da *websérie*, quando Lizzie apresenta sua amiga Charlotte, cujas mães se conheceram em um clube de leitura quando estavam grávidas. Na época, elas liam no clube o romance de Jane Austen “Razão e Sensibilidade.”



Imagem 9: *Screenshot* Episódio 2 – Intertextualidade explícita com a autora Jane Austen, ao citar romance “Razão e Sensibilidade”.

Por fim a intertextualidade será implícita quando se introduz no texto, intertexto alheio, sem qualquer referência ou caracterização da fonte. Essa intertextualidade é muito abrangente e depende bastante do conhecimento enciclopédico de cada pessoa. O que é implícito para uma audiência pode ser explícito para outras. Como a gata de Lydia, Kitty, que no romance é sua irmã, mas, na *websérie*, é sua gata de estimação, e em nenhum momento há a referência desse parentesco ou importância; só quem tem o

conhecimento prévio vai saber a relação intertextual. A intertextualidade implícita é a mais aparente no caso TLBD, porque trata-se de uma adaptação de um romance que foi atualizado para o século XXI e com características de formatos diferentes do texto literário impresso. Como no episódio 4, “Bing Lee and His 500 Teenage Prostitutes”, que Lydia usa uma referência ao filme “O diário de Bridget Jones”, longa-metragem com referências a Orgulho e Preconceito.



Imagem 10: *Screenshot* do episódio 4 – Referência ao filme Diário de Bridget Jones

A intertextualidade encontra contradições quando Genette analisa suas teorias no campo da literatura. Para ele o objeto a ser estudado não é o texto, e sim o arquiteito. Caracteriza-se como arquiteito “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular”. (GENETTE, 2010, p.11). Assim, Genette afirma que a arquiteitualidade engloba todo texto produzido na literatura. E ampliou ainda mais o cenário ao desenvolver o conceito de transtextualidade, sendo tudo aquilo que coloca o texto em relação, explícita ou secreta, com outros textos. Sendo assim, o conceito mais amplo se torna o da arquiteitualidade.

Genette aponta cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquiteitualidade. O conceito de Kristeva tem o reconhecimento de Genette em cima da definição da teórica francesa.

Mas o que Kristeva aponta como absorção de um texto em relação a outro, Genette encara como copresença.

Voltando o foco para a intertextualidade (ou intertextualidade restrita conforme KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012), apresenta-se suas quatro formas mais usuais: o plágio, que ocorre quando não se declara o empréstimo do texto que foi “referenciado”; a alusão, onde há uma relação perceptível entre um enunciado e outro; a citação, que tem marcas gráficas como aspas, com ou sem referência exata; e a referência, que remete o leitor a outro texto, sem citá-lo literalmente.

Na metatextualidade há uma relação de teor crítico entre um texto e outro, sendo que o primeiro comenta sobre o segundo sem a necessidade de citá-lo diretamente, ou até mesmo de identificá-lo. Ela traz um modelo de comentário direto ao texto fonte sempre com um teor crítico. Assim, como o exemplo dado na paratextualidade, posfácios e prefácios de uma obra podem ser metatextos e paratextos. (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012, p. 134).

Quando falamos de hipertextualidade, o principal é que ela se descreve por uma relação de derivação. Já falamos anteriormente que um texto nunca é puro e exclusivo; um texto é sempre derivado de outro texto, seja por transformação simples e direta ou de forma indireta, por imitação. Paródia, por exemplo, pode ser uma forma de derivação, uma vez que se origina de um texto já existente. Essa relação entre a transformação e o texto fonte, Genette os denomina respectivamente como hipertexto e hipotexto. (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012, p. 135).

E arquitextualidade, sendo a última subcategoria da transtextualidade, se caracteriza pela opinião e classificação da obra pelo leitor, e não pelo autor. Trata da estruturação de um estilo de texto ou gênero discursivo que torna possível o leitor identificar qual gênero está sendo utilizado sem considerar o seu conteúdo.

Sendo assim, discutiremos a paratextualidade, classificação que ainda não abordamos amplamente aqui, mas que focamos no último capítulo desta pesquisa, para justificar alguns pontos necessários em relação à criação e divulgação de conteúdo digital na era da convergência e sua importância sob o ponto de vista comunicacional.

3.2 – OS TEXTOS ‘QUE FALAM DE’ TEXTOS – A PARATEXTUALIDADE

Nos capítulos anteriores, cumprimos os objetivos de esclarecer e criar relações entre os estudos de narrativa com a convergência midiática, nos cenários que aqui exploramos dos textos adaptados. Essa última etapa busca compreender a evolução, a aplicabilidade e importância real dos paratextos dentro de uma narrativa adaptada considerada transmidiática. *The Lizzie Bennet Diaries* possui uma quantidade expressiva de paratextos, que serão abordados novamente aqui. Como já citamos anteriormente, a comunicação aborda diversos campos de pesquisa que ajudam a solucionar os problemas da área. Sendo assim, iniciamos a análise da paratextualidade em aplicação ao nosso objeto de estudo.

Gerard Genette fala do texto como um recurso literário de segunda mão. Genette (2010), apropria-se do termo palimpsesto, que é um pergaminho que foi usado anteriormente e a primeira inscrição que havia sido feita foi raspada e outra foi feita em seu lugar. Porém, ainda é possível distinguir a primeira impressão no pergaminho, observar “o antigo sob o novo”. A partir do sentido figurado, o teórico entende como palimpsesto todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. E ainda completa afirmando que um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (GENETTE,2010)

É possível concluir que o texto não pode ser considerado – como foi apontado no primeiro momento de estudo do termo em 1960 – um símbolo linguístico primário. Ele aborda uma essência mais complexa e composta, onde um estado visto como puro e homogêneo realmente não se faz aplicável. Sendo assim, podemos afirmar que um texto sempre referencia um texto anterior, que lhe deu origem ou contribuiu para o seu processo de criação. Para criar um texto, também pelo processo de escrita como pela formação de argumentos verbais na fala, contexto e conhecimento de mundo são solicitados durante essa formação. O texto normalmente apresenta uma relação sócio comunicativa, nunca sendo estático, sempre relacionado a outro anterior.

A função comunicativa dos paratextos se expande para diversas situações. Essas situações são acompanhadas de novos suportes midiáticos e novos formatos, que reconhecemos como novos gêneros textuais. Na época da convergência, a independência e utilização de novos gêneros implica que a internet, com os seus vários espaços digitais, não seja considerada apenas uma única forma de gênero, e sim

múltiplas. Podemos encontrar nesses espaços digitais diversas tipologias textuais (narrativas, expositivas, argumentativas, etc), quando diferentes gêneros textuais (notícias, anúncios, conversas, textos ficcionais, receitas, etc) (LUCAS, MOREIRA, 2016).

Citamos anteriormente, o caso do episódio que Lizzie Bennet entrevista William Darcy em seu *vlog*, apontando assim o que Maingueneau denomina um hipergênero. Segundo ele, “os hipergêneros não sofrem restrições sócio-históricas: eles apenas ‘enquadram’ uma larga faixa de textos e podem ser usados durante longos períodos e em muitos países” (MAINGUENEAU, 2010, p. 131). Em um viés semiótico, Volli (2007) cita os paratextos como metassignos, que são vistos como signos que se tornam o significado de um segundo signo, “invertendo o esquema da conotação” (VOLLI, 2007, p. 50). Assim, o metassigno “vale-se de certas características do significante do signo para transmitir instruções de uso para o próprio signo” (VOLLI, 2007, p. 50). Sendo assim, aponta-se a função do paratexto como fornecedor de instruções sobre a natureza do seu texto. No caso TLBD, a caixa de comentários e a caixa de descrição, onde há elementos paratextuais que podem apontar novos paratextos como também dão informações que apontam a ficcionalidade da narrativa, e também, como foi dito por Volli, dão instruções, como no caso da *playlist*, e dos direcionamentos para os vídeos futuros e prévios no final de cada episódio.

Por paratextos denominamos todo material que cerca um texto central ou principal (títulos, capas, prefácios, anúncios publicitários etc.), conforme a clássica definição de Genette (2010), retomada por vários autores (ALVARADO, 1994; SCOLARI, 2009; GRAY, 2010).

Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende. (GENETTE, 2010, p.9)

Porém, a popularização da Internet, em particular, da Web 2.0, potencializou a produção de material autoral sem a intermediação de um editor. Uma das consequências naturais disso é a necessidade dos autores e artistas em geral produzirem não apenas

seus textos (suas obras), mas também seus próprios paratextos, uma vez que eles se tornam, muitas vezes, editores de si mesmos. (LUCAS, MOREIRA, 2016) Em uma realidade de produtores de conteúdo digitais, como no YouTube, essa prática é facilmente identificável, uma vez que a maioria dos *youtubers* não dispõe de uma equipe para trabalhar na criação de conteúdos para tal fim.

Como foi apresentado anteriormente, *The Lizzie Bennet Diaries* é uma *websérie* de amplo escopo de episódios, como visto na prévia análise sobre os pontos de adaptação. Apontamos que esse escopo se torna ainda mais extenso se analisarmos os paratextos criados junto a narrativa inicial, sendo eles as séries de *vlogs* produzidos de forma cronológica a acompanhar Lizzie Bennet, sendo eles, O Diário de Lydia Bennet, os vídeos de Maria Lu durante seu estágio na Collins & Collins, os vídeos institucionais de Collins & Collins e os vídeos de teste da ferramenta Domino, da Pemberly Digital, protagonizados por Gigi Darcy. Além desses paratextos em formato de vídeos, temos os perfis de Twitter e outras redes sociais dos personagens da *websérie*, que falavam ativamente durante o decorrer da *websérie*. Outros produtos, como itens de *merchandising*, livro adaptado sobre a *websérie* e outras mídias, também podem entrar nessa categoria, mas abordaremos mais à frente, identificar suas funções paratextuais. Focaremos agora na força da paratextualidade e como TLBD, por ser um *vlog*, pode ter misturado às noções de real e ficcional, que atingiu categorizações como narrativa transmidiática e a necessidade dos paratextos descritos e relacionados a *websérie*.

Sendo assim, num primeiro momento, dialogando com a paratextualidade (GENETTE, 2009; GRAY, 2010) dentro dessas perspectivas, interessa-nos perceber como e se os usuários notam *a priori* essa “periferia do texto”, se “entram” diretamente no texto sem essa intermediação textual ou se voltam a esses textos *a posteriori*.

Conforme discutimos em outro momento (LUCAS, MOREIRA, 2016), uma das maiores virtudes dos paratextos é sua capacidade de enquadramento (*framing*) de uma dada matéria textual, a ponto de poder alterar consideravelmente o estatuto de sua percepção. No caso aqui analisado, detemo-nos por ora na possibilidade de distinção dos usuários em relação ao estatuto ficcional ou factual de um episódio da *websérie*.

Para Genette (2009), a condição pragmática de um elemento de paratexto é definida pelas características de sua instância, ou situação, de comunicação: natureza do destinador, do destinatário, grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, força

illocutória de sua mensagem (...). (GENETTE, 2009, p. 15) No Caso TLBD, em alguns casos o “produtor do conteúdo” (aqui, Lizzie Bennet) não produziu todos os paratextos referentes à *websérie*; a liberdade de expressão dos personagens em outras plataformas como o Twitter mostrou-se um paratexto adequado e rico para esse ponto de natureza do destinador. Outro caso é a publicação do livro impresso, que foi escrito por Bernie Su e Kate Rorick, sendo Bernie Su um dos produtores da *websérie*. Pela noção de factualidade versus ficcionalidade que já exploramos posteriormente, a *websérie* é ficcional e escrita por um grupo de roteiristas, identificados nas caixas de comentários, na ficha técnica de cada episódio. Porém, com o formato de *vlog* próximo a realidade, é natural que a audiência possa entender os vídeos de Lizzie Bennet como reais relatos de sua vida de estudante.

A digitalização da informação, como textos digitais, dentre outros formatos, permite a dissolução de barreiras do ficcional e do factual. Esses textos, ao mesmo tempo, reforçam a ideia de que o ciberespaço é pródigo na oferta de formatos específicos de páginas HTML (ou similares), que podem acomodar qualquer tipo de gênero textual; assim, concordamos com Maingueneau (2010, pp. 129-38) quando trata os produtos que ocupam esses espaços como sendo *hipergenéricos*, ou seja, que comportam quaisquer gêneros textuais em seu suporte material; assim, um *blog* não se constitui num gênero textual, mas num hipergênero (pois um *blog* pode conter vários e distintos gêneros textuais: poesia, textos jornalísticos, música, textos opinativos, receitas culinárias etc.). (LUCAS, MOREIRA, 2016) A característica hipergenerica apresentada nesses espaços permite essa quebra de fronteiras. Quando tratamos principalmente de espaços digitais que possibilitam os fenômenos de imersão e interação com a audiência, muitos novos resultados podem se produzir, inclusive com a participação ativa dos leitores e/ou espectadores. Um exemplo comum são os produtos audiovisuais para a Internet que utilizam a quebra da quarta parede, onde a interação com a audiência é direcionada para ela, contextualizada dentro do roteiro da produção audiovisual. Filmes tradicionais também podem oferecer essa quebra, mas a interação na Internet tende a ser mais efetiva nesse quesito.

No caso de Lizzie Bennet, o direcionamento de interação com a audiência é constante, por se tratar de um *vlog*, que, quando ainda estavam sendo liberados episódio por episódio, muitos poderiam visualizar cada um deles de forma separada, sem as referências do romance original, e entender como um *vlog* real, e não de uma adaptação

comandada por uma personagem. Podemos indicar alguns elementos paratextuais que permitem identificar o teor fictício da obra, como a numeração de episódio, a caixa de informações do próprio YouTube, que indica os nomes do elenco e produção, links de prévia para próximos episódios ao final de cada um, dentre outros.

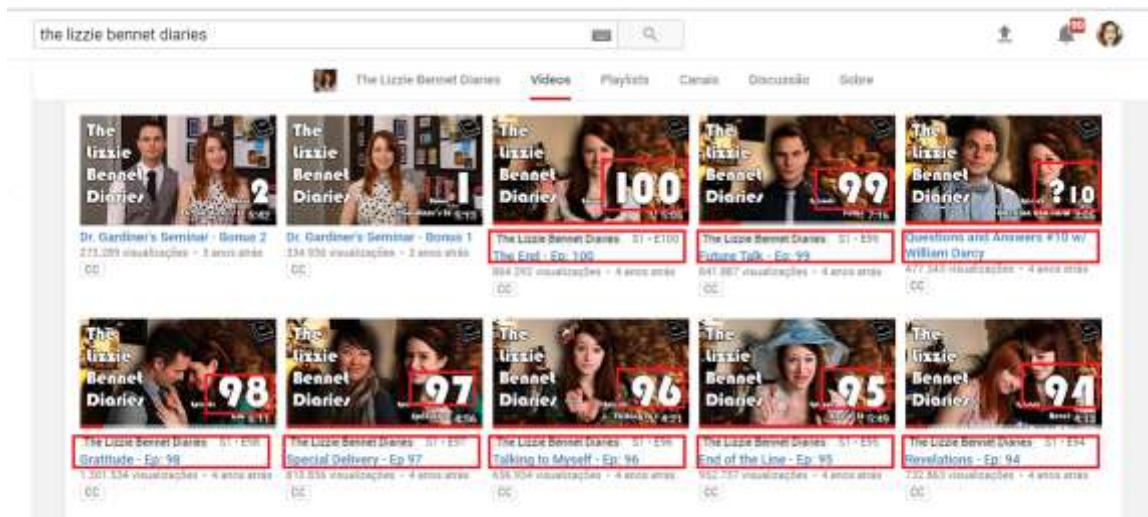


Imagem 11: Página inicial do canal TLBD, onde há a numeração dos episódios tanto pelo título quanto no *thumbnail*, imagem estática que serve de “capa” para o episódio.

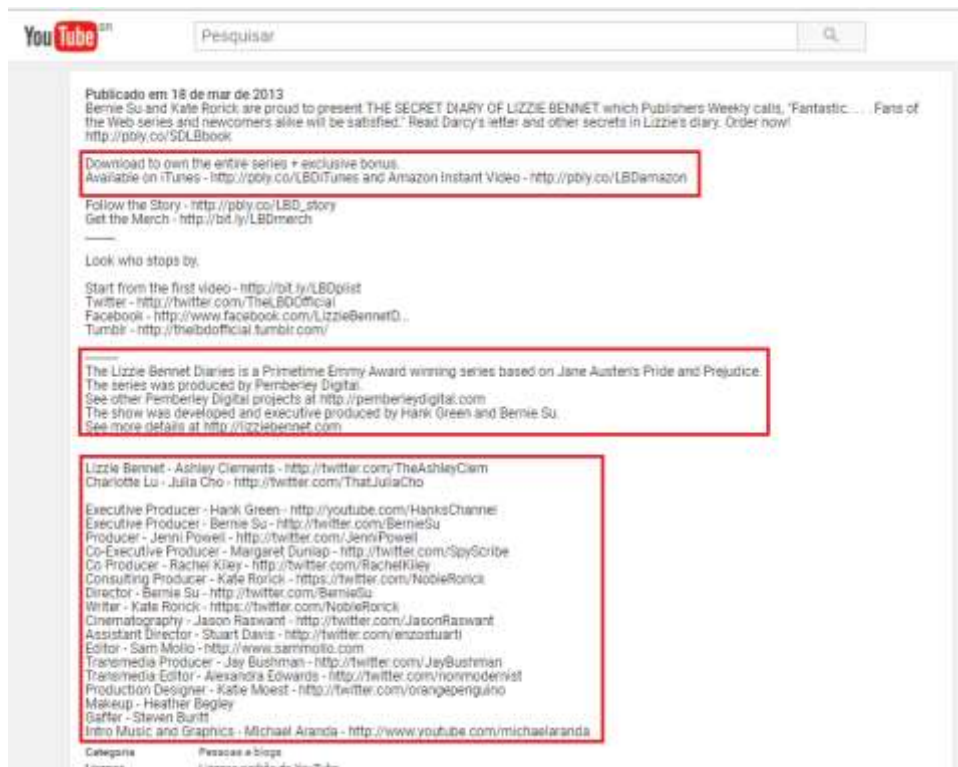


Imagem 12: De cima para baixo: Caixa de texto do episódio 97, que contém chamada de *download* e compra da *websérie* (presente porque já está finalizada); descrição sobre a *websérie* com as suas premiações e que é baseada em “Orgulho e Preconceito”; e lista técnica de atores e profissionais de produção, com as respectivas contas de Twitter.

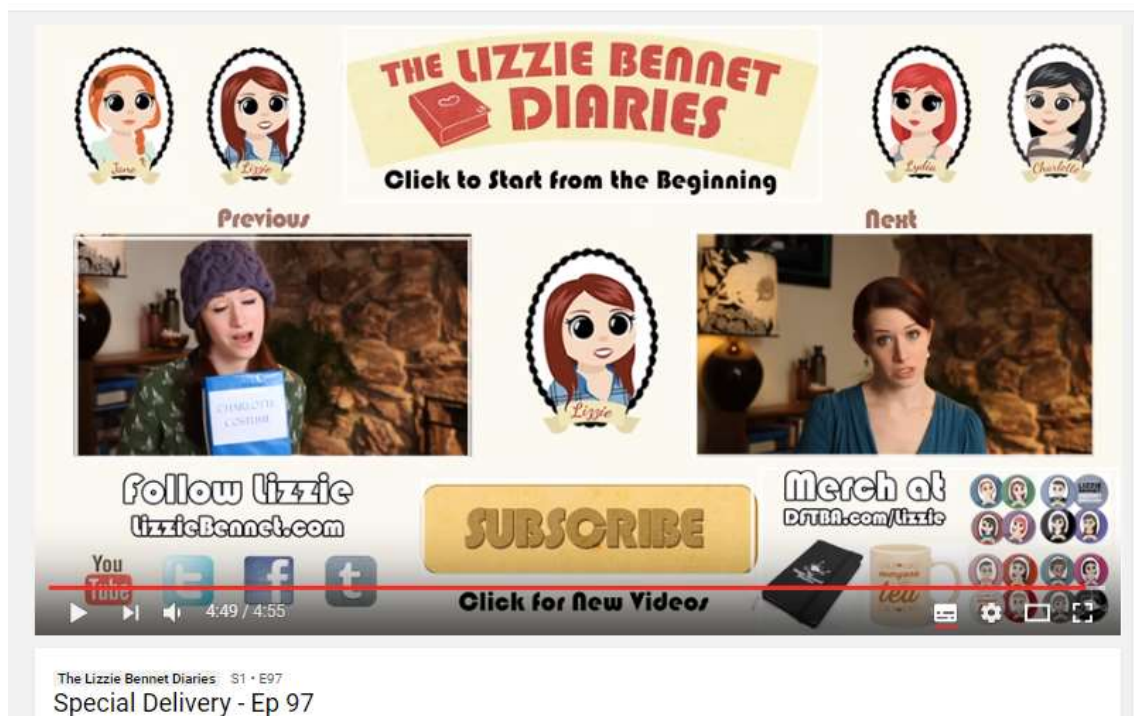


Imagem 13: *Screenshot* da tela final do episódio 97, que traz *links* para o episódio anterior e o posterior, além de *links* direcionamento para uma *playlist* para acompanhar a *websérie* desde o primeiro episódio, botão para se inscrever no canal, redes sociais e loja com *merchandising*.

Mesmo com os paratextos, com as devidas instruções e elementos que possibilitariam a identificação da sua ficcionalidade, muitos passaram despercebidos pela audiência. É claro que esses elementos podem ser encontrados em outros casos, como no *vlog* “Cadê a Chave”, protagonizado por um casal brasileiro, que mora no Canadá e enumera seus vídeos no YouTube, denominando episódios, assim como TLBD o faz. Outros pontos como a factualidade atrelada a fatos reais, como o momento político atual no Brasil e outros temas que são pautados no “Cadê a Chave”, comprovam sua factualidade, permitindo que isso seja mais claro para a audiência.



Imagem 14: *Screenshot* da página principal do Canal “Cadê a Chave?”, que utiliza a numeração de episódio, mesmo sendo um *vlog* factual.

Porém, não podemos supor que a recepção dessas informações seja homogênea para todos aqueles que se submeteram a assistir à *websérie*. Em outra pesquisa, identificamos que a atenção dispendida ao assistir a um episódio, a capacidade cognitiva de leitura, o conhecimento prévio do romance e a capacidade de identificar a atuação de um profissional em cena, são fatores que a audiência utiliza – ou não – para confirmar a ficcionalidade da obra. Mesmo assim, podemos afirmar que há quem identifique a *websérie* como algo factual. (MOREIRA, LUCAS, 2016)

Muitas vezes, antes de consumirmos algum produto midiático, podemos encontrar o texto “fora do texto”. Quando já temos alguma informação, por exemplo, do filme que vamos assistir, com o fato de ser baseado em fatos reais, ou que é uma adaptação, ou até mesmo informações mais vitais, que entregam de antemão alguma informação do enredo, esses elementos podemos denominá-los de paratextos.

Uma abordagem comum que vemos nos estudos de paratextualidade é quando tratamos da dualidade ficcional X real presente nas narrativas. Para o caso do nosso estudo, essa dualidade é constantemente abordada, uma vez que o formato apresentado da *websérie* pode ser facilmente confundido com a realidade, quando na verdade é utilizado como a aproximação da audiência, além de seguir o *hype* dos produtores de conteúdo digitais e ser parte importante do enredo da adaptação.

Apesar do caso TLBD ser considerado bastante evidente, muitas vezes paratextos nas mídias além do texto principal atuam com autonomia suficiente para que essa ficcionalidade volte a ser questionada. Um exemplo direto de TLBD são os perfis de rede sociais dos personagens, que nos ajudam a entender os outros núcleos de narrativa, uma vez que a maioria dos *vlogs* são filmados na perspectiva de Lizzie Bennet, deixando em segundo plano como está a rotina dos outros personagens.

Como nos foi apresentada a definição de Genette anteriormente, podemos perceber que suas aplicações eram mais voltadas ao suporte dos livros, em romances literários e escritos afins. Sua definição pode ser vista como restritiva para a configuração de cenário midiático atual, ainda mais com o foco digital que tanto é trabalhado. Além das fronteiras do real e do virtual ficarem um tanto quanto borradas, a do *online* e do *offline* são muitas vezes integradas, sugerindo que o conteúdo seja totalmente pensado e desenvolvido para aproveitar ao máximo o potencial dessa integração.

Gray (2010) atualiza esse conceito para a realidade em que vivemos, mostrando como a indústria do entretenimento utiliza dos paratextos como estratégia de expansão, tanto para o viés mercadológico, mas também como ferramenta de enriquecimento de perspectiva e de abertura para novos possíveis mundos narrativos a serem construídos.

Para Gray (2010) os textos, a audiência e a indústria em si, que possuem textos ao seu redor, formam um ambiente orgânico e natural para a mediação. Os paratextos assumem vários papéis, sendo um deles de preenchimento entre essas três categorias, esses três pilares, que vão dar mais suporte para suas mediações individuais. Cada um deles tem uma função e resultado a cumprir. A indústria e audiência criam paratextos (Imagem 15), a audiência também os consomem; e aos textos, é a relação mais extensa e difícil de se visualizar, mas, como já falamos da evolução de texto, intertexto, intertextualidade até aqui, paratextos são justamente esses resultados de textos conversando com outros textos, preenchendo espaços, enriquecendo funções e alimentando a audiência, que, por sua vez, criará seus próprios textos. É um ciclo de

produção e mediação de informação que, uma vez estabelecido em todos os pontos, unido por uma boa narrativa, continuará produzindo por muito tempo.

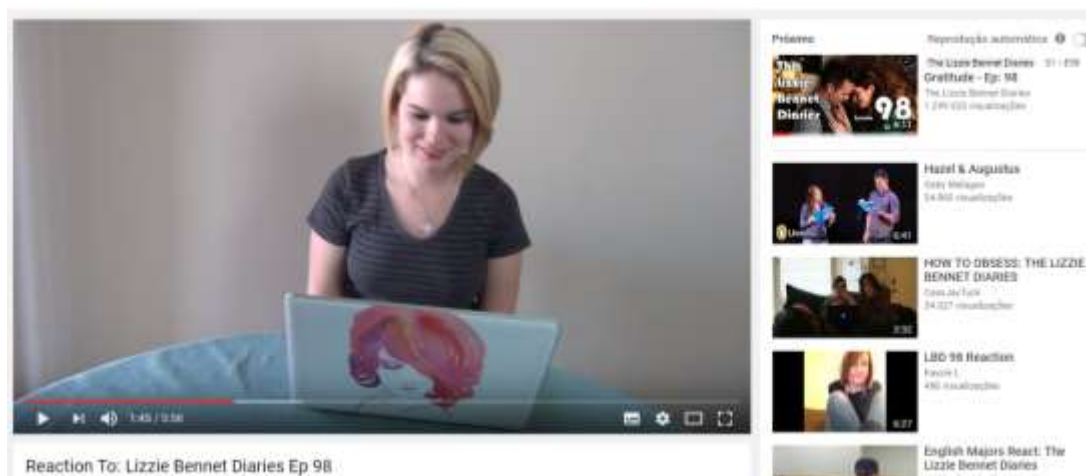


Imagem 15: *Screenshot* de paratexto criado por audiência. Vídeo formato “React” onde uma pessoa se filma reagindo a alguma coisa. No caso, uma fã gravou um vídeo reagindo a um dos episódios finais e mais importantes. Na barra de relacionados ao lado, podemos ver o vídeo original que gerou o “react” e mais dois vídeos do mesmo formato.

O entendimento anterior, nos escritos de Genette, os paratextos são apresentados como recursos complementares, cuja presença não era necessária, porém válida quando existente. “Paratextos cercam textos, públicos e indústria, como orgânicos e, naturalmente, são uma parte do nosso ambiente mediado, como também os filmes e a televisão”¹⁶ (GRAY, 2010, p. 23). Em geral, para Genette, paratextos possuem a função de nos preparar para outros textos. Como já falamos do caráter focado em literatura impressa e a questão do conceito de texto pela ótica de Koch, podemos observar que, em seus escritos, Genette diz haver um limite entre o que está dentro e fora do texto, e que os paratextos não são independentes o suficiente para existirem sem uma fonte. Para Alvarado (1994), paratexto é discurso auxiliar, servido ao texto, é a sua razão de ser. A autora se apoia na definição de Genette. Ele reitera que o que faz o paratexto é sua natureza de transformar texto em livro. São recursos que não fazem parte do texto integralmente, propriamente dito, mas que o integram de forma benéfica.

Nesse caso, trazendo a questão para o cenário midiático atual, cada situação deve ser analisada em questões de profundidade e melhor desempenho. Por exemplo, comentários e resenhas sobre um livro não podem ser considerados textos completos de entendimento, uma vez que citam e prestigiam ou criticam uma obra maior, cujo texto

¹⁶No original, “Paratexts surround texts, audiences, and industry, as organic and naturally occurring a part of our mediated environment as are movies and television themselves.”

não temos acesso ainda. Só teremos acesso se consumimos esse paratexto – como uma sinopse de um livro em um artigo de revista ou até mesmo o comentário sobre um livro em um portal de internet. Porém, paratextos podem vir de diferentes formatos, mídias e complexidades. No caso TLBD, o paratexto atrelado ao *vlog* principal, como o de sua irmã caçula, o *The Lydia Bennet Diaries*, tem autonomia própria quando falamos de narrativa, porém, se houver a compreensão do *vlog* principal de Lizzie, a experiência nos quesitos conteúdo e interatividade será muito mais profunda, rica e atrativa para a audiência.

O consumo de paratextos é justificado como experiência e podemos atribuir sua importância apenas como estratégia de *marketing*, para expandir o universo que ele está sendo supostamente utilizado como acessório.

As classificações de paratextos se apresentam de formas flexíveis para possibilitar seu enquadramento de diferentes visões. Genette aborda as possibilidades que esses paratextos manifestam: peritextos e epitextos. Entendemos como peritextos aqueles elementos paratextuais que acompanham e circundam o texto dentro do espaço interno desse texto; como, no caso, Genette aplicou seus estudos à literatura, os peritextos são dentro dos livros, seja como introduções, notas nas orelhas, prefácios, imagens e ilustrações de capa, etc. Já os epitextos, são aqueles que se expandem para além do suporte principal, circulando como informação livre. São resenhas, críticas, comentários, dentre outros, que referenciam o texto principal a partir de um lugar além da plataforma principal.

Se tratamos o caso TLBD, os peritextos podem ser os elementos de chamadas e vinhetas, presentes nos episódios, a *playlist* de episódios, dentre outros.



Imagem 16: *Screenshot* de tela final com os links para os vídeos da Lydia, os próximos vídeos do TLBD, além da playlist no canto direito.

Mas logo aqui, já identificamos uma forma rasa na utilização dessa classificação para um objeto digital. Por natureza, comentários externos à plataforma principal são considerados epitextos. Quando tratamos de um *vlog*, sua plataforma é, no caso, o YouTube. Se consideramos o canal como um todo, e não só o vídeo, com o conteúdo embedado na tela, estaremos sendo mais justos ao tratá-los assim, como uma plataforma. Como os comentários na caixa destinada a eles nos vídeos são, em sua maioria, relacionados ao vídeo específico daquela *playlist*, serão considerados nessa pesquisa como peritextos, elementos presentes dentro da plataforma principal. Consideramos, então, como epitextos, resenhas e artigos sobre a *websérie*, com cunho de crítica ou publicidade de terceiros, e não as produzidas pela própria produtora da *websérie*. Os outros produtos da *websérie*, como o livro e os *vlogs* paratextuais, podem aparecer epitextuais, assim como as redes sociais dos personagens, mas também assumem um papel peritextual, já que são produzidos pelos mesmos criadores da *websérie*, como estratégia de expansão da mensagem.

Vale lembrar que os paratextos não precisam ser necessariamente verbais. Fotos, ilustrações e ícones são linguagens também aceitas para a paratextualidade, desde que continuem com a função de referenciar novas informações a respeito de um texto anterior principal.

Outras formas de categorizar os paratextos são vistas nos estudos de Gray e Alvarado. Alvarado (1994) segue a linha de definições e classificação proposta por

Genette, mas desenvolve a questões dos elementos pertencentes aos paratextos também como forma de classificação. São tipos de elementos presentes nos paratextos, que acabam por nos demonstrar suas funções e propósitos quanto função narrativa.

Alvarado identifica os elementos icônicos e materiais como uma só classe de paratextos, os paratextos icônicos, categoria que Gente divide entre ícones, materiais e factuais. Para a autora, a categoria já engloba tanto as ilustrações como o trabalho gráfico. Os elementos factuais, pois estes não se comportam de forma sistematizada. (ALVARADO, 1994, p. 29)

Quando voltamos ao nosso cenário do objeto, Gray se aplica com mais coerência, devido aos seus estudos realizados temporalmente na época da transmídia e em formatos que são relativos a essa potencialidade que o fenômeno nos permite.

Os paratextos fílmicos ou televisivos são mais amplos e com funções extras, de cunho comercial (de divulgação, seja pela expansão da informação ou pela segmentação de conteúdos de um mundo narrativo construído). Como os “Behind the Scenes” (BTS)¹⁷ que mostram a pós-produção, com o intuito de engrandecer, e muitas vezes o lançamento desses recursos são utilizados como estratégia de exclusividade de *marketing*, para trazer mais audiência e atenção para a produção. No caso de TLBD, foram disponibilizados vídeos tipo “Bloopers”, que contém erros de gravação dos atores.



Imagem 17 : *Screenshot* de vídeo formato “Bloopers” com erros de gravação e cenas dos atores durante o set.

¹⁷Expressão americana que significa “Bastidores”. Trata-se de trechos de produção e pós-produção apresentados à audiência.

Outro formato de vídeo que aparece como paratexto da *websérie* são os vídeos comentados pelos atores e produtores. No caso, o episódio 69 foi comentado pelas atrizes que interpretam os personagens Jane Bennet e Lydia Bennet. O vídeo é encontrado no canal da Pemberly Digital, que é ficcionalmente a empresa de William Darcy, onde Lizzie faz o estágio, mas com o sucesso da *websérie*, a produtora assumiu o nome de Pemberly Digital, que futuramente produz outros conteúdos audiovisuais relacionados a Jane Austen e outros romances adaptados.



Imagem 18: Screenshot de um vídeo com comentários das atrizes que interpretam Jane e Lydia Bennet.

Gray (2010) aponta que os paratextos ajudam a audiência a tomar decisões sobre quais mídias eles preferem dedicar seu tempo. Com o potencial de interatividade em jogo, a persuasão narrativa de um paratexto traz uma responsabilidade em entregar o melhor conteúdo possível, de forma atrativa a conquistar a audiência que ainda não consumiu a narrativa principal. A sua função tem caráter informativo, que nos responde as perguntas clássicas, inclusive citadas por Genette, quando se trata da descrição dos elementos que integram o paratexto com "o que", "quem?" "como", "onde", "quando" e "para que?" (GENETTE, 2009). Esse caráter informativo muitas vezes é decisivo na hora da audiência tomar suas decisões quanto a escolhas de entretenimento. Como já foi comentado anteriormente, a riqueza do mundo atual é o tempo despendido e dedicado a essas mídias. A economia da atenção (NUNEZ, 2009) reage às grades de programação e é palco de uma luta constante de, não só emissoras, mas todo o suporte e veículo de comunicação que requer audiência. Sendo assim, apesar do caráter antes dito por

Genette (2009), da subserviência ao paratexto a uma grande entidade, aqui normalmente citado como texto principal, não é incomum os paratextos serem tão expressivos quanto a narrativa principal (GRAY, 2010, p. 118).

Por se tratar de um objeto de estudo cuja principal plataforma é o YouTube, uma gama de possibilidades de interação são consentidas à audiência e devem ser exploradas – como um produtor deve se preocupar com esse potencial – como paratextos integrados ao texto principal. A *websérie* foi lançada com episódios postados numa frequência bissemanal, dentro do canal do Youtube da personagem. De acordo com a narrativa, *vlogs* paralelos vão sendo introduzidos, os quais considerados um paratexto mais complexo, independente e também acessório, termo normalmente utilizado por Genette para caracterizá-los, mas entendemos complementar, como um agregador positivo para o todo, e não meramente dispensável.

Sobre os paratextos de cunho funcionais, vale a observação da plataforma em si.



Imagem 19: Screenshot da *Homepage* do canal The Lizzie Bennet Diaries.

Na imagem acima, podemos observar a tela inicial do canal de Lizzie, com indicações na caixa de texto que confirma a ficcionalidade do conteúdo, além de mostrar chamadas comerciais para download e compra dos conteúdos (Imagem 23).

My Name is Lizzie Bennet - Ep: 1

2.711.762 visualizações · 5 anos atrás

Bernie Su and Kate Rorick are proud to present THE SECRET DIARY OF LIZZIE BENNET which Publishers Weekly calls, "Fantastic. . . . Fans of the Web series and newcomers alike will be satisfied." Read Darcy's letter and other secrets in Lizzie's diary. Order now! <http://pbly.co/SDLBbook>

Download to own the entire series + exclusive bonus. Available on iTunes - <http://pbly.co/LBDiTunes> and Amazon Instant Video - <http://pbly.co/LBDamazon>
Mais informações

Imagem 20: Zoom da Chamada comercial de *download* e compra da *websérie*.

Na imagem abaixo, destacamos a uniformidade visual dos vídeos. A numeração, que já citamos anteriormente com mais destaque, indica sequência, a denominação de episódio já aponta um fator de ficcionalidade, apesar do formato de *vlog*, e a organização em si mostra que, menos em momentos de informalidade ou as tentativas de buscar um visual mais caseiro para os vídeos, aparenta ser uma estética escolhida para reter audiência a partir de um apelo mais humano, próximo e é claro, do *hype* do formato *vlog*.

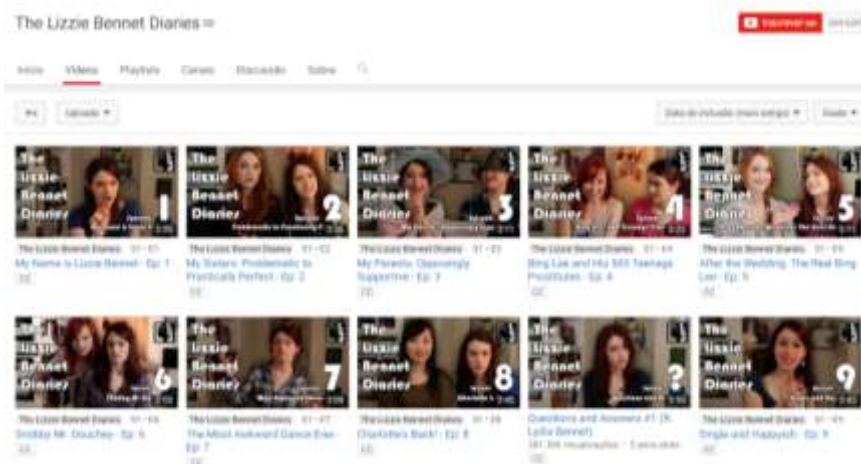


Imagem 21: Screenshot da Playlist do canal de TLBD.

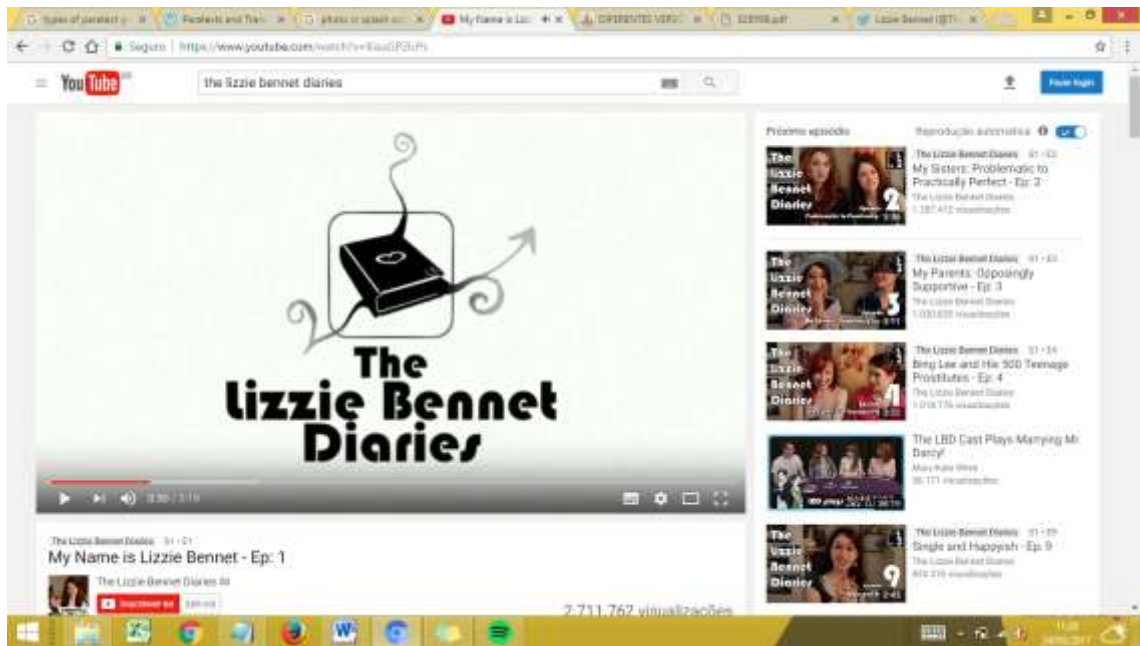


Imagem 22: Screenshot da vinheta do canal. Nos vídeos recomendados a direita, é possível ver um vídeo de entrevistas dos atores.

De acordo com a navegabilidade e histórico de conteúdo, vídeos epitextuais podem aparecer como relacionados, como no caso da imagem acima, que mostra a entrevista dos atores da *websérie*, para comemorar o aniversário de 5 anos. Esses vídeos podem levar o usuário a conhecer a *websérie* e consumir seu conteúdo de forma plena e completa, vindo de uma estratégia de expansão de mídia e alcance a partir dos paratextos.

Outra forma epitextual que encontramos no caso TLBD são as redes sociais dos personagens, que, além de servirem como canais de divulgação indireta, também eram um elemento transmidiático de complementar informações ditas em outras plataformas, de forma independente e não repetitivamente, trazendo assim uma nova informação para narrativa.



Imagem 23: Página do Twitter de Lizzie Bennet. Na biografia, à esquerda, mostra que ela “já teve um *vlog* diário”, o que aponta que a *websérie* acabou, e os perfis não estão sendo usados mais.



Imagem 24: Página do Twitter de William Darcy. O último *post* mostra a divulgação do último *vlog* de Lizzie.

Como falamos anteriormente, alguns acontecimentos são citados na *websérie*, mas aparecem somente nos paratextos, como nas redes sociais, sendo o caso abaixo um encontro de amigos depois que Lizzie e Darcy começaram a namorar.

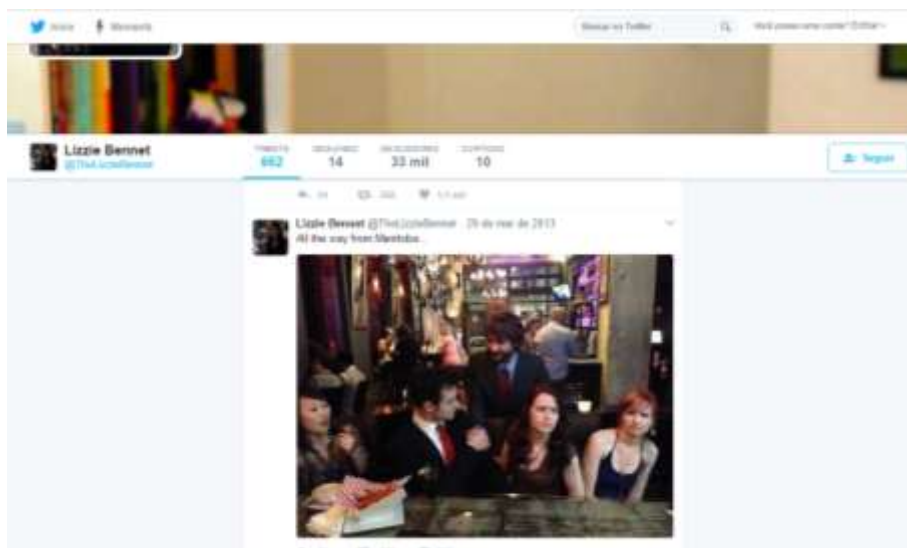


Imagem 25: *Screenshot* do Twitter. Após Lizzie e Darcy começarem a namorar, Mr. Collins visita as Bennets para celebrar a união do casal com os amigos e família. Esse fato não é disponibilizado na *websérie* veiculada no YouTube, mas pode ser percebida nas redes sociais dos personagens, no caso aqui, na conta do Twitter de Lizzie Bennet.



Imagem 26: *Screenshot* da tela final do episódio 2, apontando os anteriores e outros, com *hiperlinks* e acesso a todas as redes sociais, paratextos funcionais e independentes.

Por fim, apesar das “limitações” apontadas por definições antigas, que, na verdade, foram concebidas inicialmente pensando na sua aplicação à literatura e textos

impressos, não tão diretamente compatíveis com o cenário midiático no qual nosso objeto de estudo atua, os paratextos apontam uma relevância maior do que a previsão entre universos narrativos e um papel ainda mais expressivo dentro de estratégias de divulgação desse universo. Seja como for, podemos citá-lo como um elemento de formatos variados e diferentes níveis de complexidade, sendo elas criadas com objetivo estrutural de difundir e desenvolver novos caminhos para um texto principal e/ou o objetivo poético e criativo de enriquecer um texto principal a partir de um novo olhar ou novas informações que tornem a experiência mais rica, interativa e profunda para quem a consome.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como falamos anteriormente, a comunicação é uma área que requer um conhecimento amplo de suas áreas irmãs para resolver muitos de seus problemas de pesquisa. Recorremos a textos e autores da linguística, do cinema, da narratologia, da semiótica e de outras áreas buscando explicar ideias para compreender melhor as temáticas que abordamos aqui.

Sendo assim, apontamos nossa pesquisa como um misto de olhares, que nos ajudaram a entender melhor a formatação da transmídia dentro do cenário midiático, além da função dos paratextos dentro do nosso objeto em especial. Na introdução, fizemos perguntas para direcionar melhor nossa pesquisa, em busca de clarear certas dúvidas quanto à análise do objeto.

Quanto o fator transmidiático da *websérie* “The Lizzie Bennet Diaries”, foi apontado que ela cumpre os requisitos necessários, a partir das definições e características explanadas anteriormente no capítulo 1. A *websérie* está presente em canais e suportes diferentes, apresentando a narrativa de forma interativa complementar, sem repetições, e com participação ativa da audiência. Além de identificar os pontos que elevam a *websérie* a um produto transmidiático, foi possível também entender como se comportam os paratextos que estão em ao seu redor.

Como já citamos as funções comunicacionais do paratexto, também exploramos o diferencial de se tratar de uma *websérie* adaptada. Buscamos identificar muitos dos pontos de adaptação entre o original e TLBD, levando em consideração os elementos básicos da narrativa para que pudéssemos entender tanto estruturalmente como textualmente quais mudanças foram necessárias para que a adaptação funcionasse no formato da *websérie*, com todas as diferenças entre suportes e períodos de consumo. Ao migrar de suporte, a estrutura muda e se torna mais dinâmica e rica, podendo abrir espaços interativos que colaboraria com a característica transmidiática do produto assim como também ativaria as noções iniciais de convergências.

Já quando tratamos dos paratextos e seus enquadramentos metacomunicacionais citados no último capítulo é indicado apontar que o comportamento de consumo e engajamento do público em relação a esses novos textos são válidos para as possibilidades dentro da transmídia. Em um ambiente digital, a capacidade de articular

entre diferentes suportes midiáticos e linguagens potencializam usos e criação desses paratextos, utilizando-os para propósitos de expansão de mensagem, complementação de um universo apresentado posteriormente ou a introdução de um novo, de acordo com textos anteriores, e muitas outras formas de enquadramento.

Nosso objeto, que tem como suporte um espaço que comporta qualquer gênero audiovisual, seja ele factual como vemos com frequência os vlogs, entrevistas, vídeos ao vivo, gravações de acontecimento reais ou depoimentos, mas também contempla produtos de ficção, como websérie, filmes, comerciais atuados, dentre outros, caracteriza o YouTube como um espaço hipergenérico. Essa classificação permite ao receptor um poder de interpretação mais vasto, uma vez que tenha o conhecimento de que ele possa encontrar vídeos de natureza ficcional ou factual no Youtube. A plataforma Youtube não predispõe a nenhum gênero textual em particular. Podemos encontrar receitas, vlogs, webséries, longas metragens e animações. A plataforma predispõe potencialmente apenas a textos pertencentes a um sistema semiótico específico, o audiovisual. Na prática, são os canais do Youtube e os nomes ou pseudônimos de seus responsáveis que podem, paratextualmente, apontar para determinadas formas de percepção de seus conteúdos.

No caso da websérie analisada, percebe-se a aderência de seus paratextos à prática de atravessar outro tipo de fronteira: transpassar um paratexto (desde que se saiba estar diante de um anteriormente) não mais para entrar em um universo diegético e narrativo diferente do nosso, mas entrar num texto (e/ou num falso paratexto) para continuar na realidade. Se antes, com o teatro baseado na quarta parede, as fronteiras entre o encenado e o real eram potencialmente intercambiáveis (um *ou* outro) e ocupavam espaços definidos (o palco *versus* o fora do palco), com os suportes digitais essas fronteiras parecem cada vez mais articuladas (um *e* outro). Sendo assim, para novos textos e paratextos, constroem-se novos leitores e novos leitores-modelo; conseqüentemente, novas gramáticas de interação são ofertadas. E essas gramáticas solicitam novas competências por parte dos usuários, de como interpretar paratextos e sinais de gênero, de como ressignificar essas produções textuais. Sendo assim, concluímos que a websérie *The Lizzie Bennet Diaries* se comporta como narrativa transmidiática e os elementos paratextuais ao redor da narrativa da websérie possuem autonomia própria e o fator de complementariedade ativo, necessário para a transmídia.

As possibilidades futuras para desdobrar essa pesquisa sob novos olhares metodológicos é vasto e estará ainda mais suscetível a novas modificações do cenário da indústria de entretenimento como na cultura de convergência. Muitos dos estudos que realizamos aqui podem sofrer alterações de acordo com a audiência e público que se relacionará com eles, sendo assim, o estudo de recepção é uma possível nova vertente dessa pesquisa que buscaremos no futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBOTT, H. Porter. **The cambridge introducion to narrative**. 2 ed. Cambrigde: Cambridge University Press, 2009. 252 p.

ALVARADO, Maite. **Paratexto**. 1 ed. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del C.B.C, 1994. 108 p.

ARAÚJO, Maria Cláudia. **A Poética de Aristóteles sob a abordagem de Lígia Militz da Costa**. Kalíope, São Paulo, v. 7, n. 14, p. 70-82, jul./dez. 2011

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito**. 3 ed. São Paulo: Martin-Claret, 2009. 316 p.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentos do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Huritec, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: A Teoria do Romance**. 2010 ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010. 439 p.

BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Vozes, 1976

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOUMANS, J. **Cross-media – ACTeNReport 8, 2004**. Disponível em: <http://www.sociologia.unimib.it/DATA/Insegnamenti/13_3299/materiale/04%20-%20jak%20boumans%20cross-media%20acten%20aug%202004.pdf>. Acesso em: 31 de julho 2017

BRIGGS, et al. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet**. Rio De Janeiro: Zahar, 2006.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 2006. 116p.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. 407 p.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTELLS, Manuel. **A era da informação: economia, sociedade e cultura**. 6ª Ed.; v. 1. São Paulo:

CERTEAU, Michel De. **A invenção do cotidiano**. Petropólis: Vozes, 1994.

CORREIA, Danilo, FILGUEIRAS, Lucia. **Introdução a Mídia Cruzada. Grupo de Estudos em interação do LTS**. Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://lts-i.pcs.usp.br/xgov/pub/TutorialMidiaCruzada.pdf>>. Acesso em: 31 de julho 2017

CURRIE, Mark. **Postmodern narrative theory**. 1 ed. Hamsphire: Macmillan, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque De Holanda. **Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa**. 1 ed. Fortaleza: Editora Verdes Mares, 1988. 687 p.

FINGER, Cristiane. **Crossmedia e transmedia: desafios do telejornalismo na era da convergência digital**. Em *Questão*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 121-132, jul./dez. 2012.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9 ed. São Paulo: Ática, 2012. 79 p.

GAUDREAU, André. JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009. Disponível online: <http://d-f.scribdassets.com/docs/7ttw13f4zk5cp7z1.pdf> Acesso em 30 de julho de 2017.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: 2010. Disponível em: <http://d-f.scribdassets.com/docs/2ps5gof0qoshkbb.pdf>. Acesso em 30 de jul. de 2017

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, 376 p.

GOMES, Ana Rita Costa. **A Narrativa enquanto Instrumento de Investigação e de Autoconhecimento**. Porto: 2003. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14344/7/5925_TM_01_P.pdf

GOMEZ, Jeff. **O poder da narrativa transmídia**. [30 de abril de 2010]. São Paulo: Istóe Dinheiro. Disponível em: http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/21622_O+PODER+DA+NARRATIVA+TRANSMIDIA>. Acesso em: 31 de julho 2017

GRAY, Jonathan. **Show sold separately: promos, spoilers and othe media paratexts**. 1 ed. New York: New York University Press, 2010. 245 p.

GRAY, Jonathan; LOTZ, Amanda D. **Television studies**. 1 ed. Cambrigde: Polity, 2012. p.178

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2 ed. Florianópolis: UFSC, 2013. 279 p.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2012.

_____. Talking Transmedia: **An Interview with Starlight Runner's Jeff Gomez (PartTwo)**. Henry Jenkins. 2013. Disponível em: http://henryjenkins.org/2008/05/an_interview_with_starlight_ru_1.html>. Acesso em 12 de maio de 2016.

_____. **TalkingTransmedia: An Interview WithStarlightRunner's Jeff Gomez (partone)**. Henry Jenkins. Disponível em: http://henryjenkins.org/2008/05/an_interview_with_starlight_ru.html>. Acesso em: 31 de julho 2017

KOCH, Ingedore G Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: Diálogos Possíveis**. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2012. 166 p.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **Hipertexto e construção do sentido**. Alfa, São paulo, v. 51, n. 1, p. 23-28, jan. 2007. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewfile/1425/1126..>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas**. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1997.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual**. São Paulo: Contexto, 1990. 94p

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo, SP: Editora 34, 2003.

LUCAS, Ricardo Jorge De Lucena. **As bases do ensino de infografia nos cursos de Jornalismo: a convergência entre Estatística, Cartografia e Quadrinhos**. Revista Brasileira de Ensino em Jornalismo, Brasília, v. 3, n. 12, p. 3-23, jan./jul. 2013. Disponível em: <<http://www.fnpj.org.br/rebej/ojs/index.php/rebej/article/view/303/188>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

LUCAS, Ricardo Jorge De Lucena; MOREIRA, Mariana Gonçalves. **Metacomunicação e paratextos transmidiáticos: Como Lizzie Bennet entra e sai da realidade?**. Rizoma, Santa Cruz do Sul, v. 4, n. 2, p. 138-155, dez. 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. **Doze Conceitos em Análise do Discurso**. São Paulo: 2010.

NEGROPONTE, Nicholas. **A Vida Digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NÚÑEZ, Antonio. **É melhor contar tudo: O poder de sedução das histórias no mundo empresarial e pessoal**. 1 ed. São Paulo: Nobel, 2009. 206 p.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra**. 1 ed. Campinas: Papirus, 1998. 223 p.

OROZCO, Guillermo Gomez. **Educomunicação: recepção midiática, aprendizagem e cidadania**. São Paulo: Paulinas, 2014.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações**. In. Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo: Senac, 2003

PHILIPPS, Andrea. **A creator's guide to Transmedia storytelling: How to Captivate and Engage Audiences across Multiple Platforms**. Estados Unidos: 2012. 272 p.

POSTMAN, Neil. **Tecnopólio: a rendição da cultura à tecnologia**. São Paulo: Nobel, 1994

PRIMO, Alex. **Quão interativo é o hipertexto? Da interface potencial à escrita coletiva**. Fronteiras: Estudo Midiáticos, São Leopoldo, v. 5, n. 2, p. 125-142, 200./jul.

2003. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/limc/PDFs/quao_interativo_hipertexto.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2017.

PRINCE, Gerald. **A dictionary of narratology**. 1 ed. Nebraska: University of Nebraska Press, 2003. 126 p.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch (2001): **Morfologia do conto maravilhoso**. Editora CopyMarket.com.

RENÓ, Denis. **Interfaces e linguagens para o documentário transmídia**. Journal of Communication, Fonseca, v. 2, p. 204-225, jan. 2013. Disponível em: <<http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/viewFile/12093/12452>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. **Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação**. Alceu: Rio de Janeiro, v. 14, n. 28, p. 117 a 128, jan./jul. 2014. Disponível em: <<http://happyslide.org/doc/382466/cinema--breve-passeio-te%C3%B3rico-pelos-bosques-da-adapta%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. **Imagem: semiótica, cognição e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias a Cibercultura**. 2ª Ed. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano**. In: Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 22, dezembro de 2003.

SCOLARI, Carlos Alberto. **Transmedia Storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, and Branding in Contemporary Media Production**. International Journal of Communication, Catalunya, v. 3, p. 586-606, jun./jul. 2009

SCOLARI, Carlos; BERTETTI, Paolo; FREEMAN, Matthew. **Transmedia archeology: Storytelling in the Bordelines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines**. 1 ed. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014. 95 p.

SOUZA, Wender Marcell Leite. **A literatura como diálogo: um percurso histórico do intertexto**. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/110.pdf>. Acesso em: 31 de julho 2017

STAM, Robert. **Introdução à Teoria Do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2003. 403p.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade**. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

THOMPSON, JohnB. **Ideologia e Cultura Moderna: Teoria Social Crítica na Era dos Meios de Comunicação de Massa**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

TODOROV, Tzvetan; PERRONE-MOISÉS, Leyla. **As estruturas narrativas**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1979. 206p.

VOLLI, Ugo. **Manual de semiótica**. São Paulo: Loyola, 2007. 352 p.

YOUTUBE. **The Lizzie Bennet Diaries**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/lizziebennet>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

ZARDINI, Adriana Sales. **A identidade feminina na obra "Orgulho e Preconceito" de Jane Austen**. Anais do SILEL. Vol 3, n.1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel20>