

Arice Cardoso Tavares

**NARRATIVAS ENGAJADAS E O POTENCIAL TRANSMÍDIA:
PRODUÇÃO DE CONTEÚDO NA CULTURA DIGITAL**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Educação, do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Educação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dulce Márcia Cruz

Florianópolis
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Tavares, Arice Cardoso

Narrativas engajadas e o potencial transmídia :
produção de conteúdo na cultura digital / Arice
Cardoso Tavares ; orientadora, Dulce Márcia Cruz,
2019.

193 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa
de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Educação. 2. Cultura Digital. 3.
Teledramaturgia. 4. Sites de Redes Sociais. 5.
Narrativas Transmídia. I. Cruz, Dulce Márcia . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Educação. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

“NARRATIVAS ENGAJADAS E O POTENCIAL TRANSMÍDIA: PRODUÇÃO DE
CONTEÚDO NA CULTURA DIGITAL”

Tese submetida ao Colegiado do Curso de Pós-
Graduação em Educação do Centro de Ciências da
Educação em cumprimento parcial para a obtenção
do título de Doutor em Educação.

APROVADO PELA COMISSÃO EXAMINADORA em 27/02/2019

Dr^a Dulce Márcia Cruz (MEN/CED/UFSC - Orientadora)

Dr^a Catarina Maitê Macedo Machado Barboza (IFSul/RS - Examinadora)

Dr Vilson José Leffa (UFPEL/RS - Examinador)

Dr André Ary Leonel (MEN/CED/UFSC - Examinador)

Dr^a Sabrina Bleicher (IFSC/SC - Suplente)

Dr^a Raquel Longhi (CCE/UFSC – Suplente)

Prof. Dra. Soraya Franzoni Conde
Coordenadora do PPGE/CED/UFSC

Portaria 2098/2018/GR

Arice Cardoso Tavares

FLORIANÓPOLIS/SANTA CATARINA – FEVEREIRO/2019

Arice
Prof. Dra. Soraya Franzoni Conde
Coordenadora do PPGE/CED/UFSC
Portaria 2098/2018/GR

Prof.^a Sabrina Bleicher, Dr.^a

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina
(IFSC)

Dedico este trabalho à razão de meu
existir, meus pais...
Rui e Leila.

AGRADECIMENTOS

O primeiro agradecimento é dedicado à minha orientadora, Profa. Dra. **Dulce** Márcia Cruz, que me recebeu como sua orientanda em 2015, apostando no desconhecido. Foram muitas oportunidades de crescimento ao seu lado. Agradeço cada palavra, cada direcionamento e questionamento ao longo de minha formação!

O segundo agradecimento é dirigido aos professores da linha Educação e Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, que compartilharam saberes e guiaram muitas de minhas escolhas para a pesquisa, em especial à Profa. Dra. **Gilka** Girardelo, Profa. Dra. **Araci** Catapan e Profa. Dra. **Daniela** Ramos.

Agradecimento especial aos professores desta banca: Profa. Dra. **Catarina** Barboza, Prof. Dr. **Vilson** Leffa, Prof. Dr. **André** Leonel e Profa. Dra. **Sabrina** Bleicher, pelas contribuições dadas na banca de qualificação, as quais foram fundamentais para o aprimoramento do texto, da metodologia e da organização da pesquisa.

Agradeço também aos colegas do PPGE, em especial às colegas que ingressaram comigo na linha “Educação e Comunicação”: **Carol**, **Kelly**, **Juliana** e **Patrícia**; e, especialmente, à querida **Jane**, que se tornou uma amiga, companheira, parceira e incentivadora. Um “muito obrigada” também a outros tantos colegas que compartilharam manhãs e tardes de leituras, discussões, crescimento.

Um agradecimento especial aos colegas do Grupo de Pesquisa EDUMIDIA – Educação, Comunicação e Mídias –, sempre presentes e dispostos à troca, ao diálogo, ao aprendizado: **Bruna**, **Fábio**, **Fernando**, **Sandra**, **Juliana**, **Juline**, **Lauro** e um destaque fraterno ao sempre amigo **Lidnei** Ventura.

Ainda é preciso agradecer à **CAPES** – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – que, ao me conceder a bolsa de estudos em dois momentos distintos ao longo de minha formação, possibilitou a concretização desta pesquisa

Agradeço aos meus amigos de longe e de perto, que sempre torcem por mim. Um carinho especial aos amigos **Fábio** Medeiros, **Josa** Irigoite e **Dayane** Lopes pelas contribuições diretas para a finalização deste trabalho.

Por fim agradeço à minha amada família: **Rui**, **Leila**, **Jacqueline**, **Lucas**, **Mariana** e **Giuseppe**.

Pai e Mãe, mais uma vez, obrigada por TUDO!

A **Deus**, pela presença constante em meus dias...

O homem narra: narrar é uma experiência enraizada na existência humana. [...] Vivemos mediante narrações. [...] Nossas vidas são acontecimentos narrativos. O acontecer humano é uma sucessão temporal e causal. Vivemos as nossas relações conosco mesmos e com os outros narrando. Nossa vida é uma teia de narrativas na qual estamos enredados.

(MOTTA, 2013)

RESUMO

A cultura digital vem impulsionando mudanças significativas nas produções de conteúdo. Percebe-se novas dinâmicas no meio digital que alteram os processos de leitura e escrita. Nesse contexto, a presente pesquisa foi organizada no intuito de observar as produções discursivas em um site de rede social (SRS) em torno de uma produção televisiva específica. Para este estudo recorreu-se à Teoria Fundamentada que auxiliou na compreensão dos fenômenos estudados, colaborando para o entendimento de como se dão os processos de engajamento das audiências e do potencial de transmídiação que as narrativas produzidas possuem. Para a realização do estudo foram feitas coletas, codificação/categorização de dados e, por fim, a redação de uma teorização sobre o que a audiência produz no espaço virtual. O foco da pesquisa foi investigar se/como as produções em um site de rede social no cenário da teledramaturgia brasileira podem ser vistas como criação/divulgação transmídia. A fim de construir uma reflexão sobre esse fenômeno, tomou-se como objeto de pesquisa a série brasileira “Onde nascem os fortes” e o SRS *Twitter*, observando-se a articulação sinérgica entre as diferentes mídias/plataformas. Após a observação dessas interações dialógicas entre a narrativa principal e as narrativas secundárias, percebeu-se que as audiências produzem textos autorais, os quais mostram-se como uma espécie de desdobramento da mídia regente. Fosse narrativas paralelas ou periféricas, relacionadas à Trama ou temas Extratrama, o público de “Onde nascem os fortes” engajou-se e utilizou o espaço virtual para produzir conteúdo. Assim, por meio da articulação de reflexões teóricas com a pesquisa empírica, buscou-se compor um estudo que revela as reconfigurações das relações entre narrativas, produzidas pela indústria dos meios e suas audiências, além de identificar aspectos que vêm mudando na relação de prossumidores com a cultura participativa. A partir dessa investigação, este trabalho conclui que a Educação precisa se responsabilizar pelo letramento midiático de seus alunos e professores, especialmente para a transmídia, por meio de um trabalho de formação de prossumidores, indivíduos aptos a interagir além de consumir informações e produtos, e preparados para exercer a cidadania na cultura digital, para a qual é preciso engajar-se e produzir conteúdos.

Palavras-chave: Cultura Digital. Teledramaturgia. Sites de Redes Sociais. Autoria. Narrativas Transmídia.

ABSTRACT

Digital culture gives power to meaningful changes in the content production. It was revealed new dynamics in the digital medium that alter reading and writing processes. In this context, the present research was organized with the intent to observe discursive productions in a social media website (SRS – site de rede social) about a specific television production. This study resorted to the Substantiated Theory that helped in the comprehension of the studied phenomena, collaborating to the understanding of how the engagement processes of the audiences occur and in the transmediation potential owned by produced narratives. To carry out this study collections were made, as well as codification /categorization of data and, at the end, the writing of a teorization about what the audience produce in the virtual space. The main focus of the research was to investigate if/how the productions in a social media website with the brazilian teledramaturgy as scenario can be seen as transmedia creation/disclosure. With the intent to build a reflection about this phenomenon, the taken object of study were the brazilian series “Onde nascem os fortes” (Where the Strong Ones are Born) and the SRS Twitter, observing the synergical articulation between the different medias/platforms. After the observation of dialogical interactions between the main narratives and the secondary ones, it was perceived that the audiences produce authoral texts, which ones show as a form of unfolding of the regent media. As parallel or peripheral narratives, related to the plot or extra-plot themes, the public of “Onde nascem os fortes” engaged and used the virtual space to produce content. This way, through the articulation of theoretical reflections with an empirical research, it was sought to compose an study that unravels the reconfigurations of the relations between narratives produced by the media industry and their audiences, as well as to identificate aspects that are changing in the relations of prosumers with the participative culture. From this investigation, this work deduces that the Education needs to make itself responsible to the mediatic literacy of its students and teachers, especially to the transmedia, throughout a work of formation of prosumers, individuals ready to interact beyond the consume of information and products, and able to exercise the digital culture citizenship, to which one the engagement is needed to produce content.

Keywords: Digital Culture. Authorship. Teledramaturgy. Social Media Websites. Transmedia Storytelling.

RESUMEN

La cultura digital ha impulsado cambios significativos en las producciones de contenido. Se percibe nuevas dinámicas en el medio digital que alteran los procesos de lectura y escritura. En este contexto, la presente investigación fue organizada con el propósito de observar las producciones discursivas en un sitio de red social (SRS) en torno a una producción televisiva específica. Para este estudio se recurrió a la Teoría Fundamentada que ayudó en la comprensión de los fenómenos estudiados, colaborando para el entendimiento de cómo se dan los procesos de compromiso de las audiencias y del potencial transmedia que las narrativas producidas tienen. Para la realización del estudio se realizaron colectas, codificación/categorización de datos y, finalmente, la redacción de una teorización sobre lo que la audiencia produce en el espacio virtual. El foco de la investigación fue investigar si/cómo las producciones en un sitio de red social en el escenario de la ficción televisiva brasileña pueden ser vistas como creación/divulgación de transmedia. Con el fin de construir una reflexión sobre este fenómeno, se tomó como objeto de investigación la serie brasileña “Onde nascem os fortes” y el SRS Twitter, observando la articulación sinérgica entre los diferentes medios/plataformas. Después de la observación de estas interacciones dialógicas entre la narrativa principal y las narrativas secundarias, se percibió que las audiencias producen textos autorales, los cuales se muestran como una especie de desplazamiento de los medios de comunicación. Con narrativas paralelas o periféricas, relacionadas a la Trama o temas Extratrama, el público de “Onde nascem os fortes” se comprometió y utilizó el espacio virtual para producir contenido. Así, por medio de la articulación de reflexiones teóricas con la investigación empírica, se buscó componer un estudio que revela las reconfiguraciones de las relaciones entre narrativas, producidas por la industria de los medios y sus audiencias, además de identificar aspectos que vienen cambiando en la relación de prosumidores con la cultura participativa. A partir de esta investigación, este trabajo concluye que la Educación necesita responsabilizarse por la literacidad mediática de sus alumnos y profesores, especialmente, para la transmedia, por medio de un trabajo de formación de prosumidores, individuos aptos para interactuar además de consumir informaciones y productos, y preparados para ejercer la ciudadanía en la cultura digital, para la cual hay que comprometerse y producir contenidos.

Palavras-chave: Cultura Digital. Ficção Televisiva. Sitios de Redes Sociales. Autoría. Narrativas Transmedia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Autor falando do elenco.	42
Figura 2 – Autor em outros espaços.	42
Figura 3 – Interação da pesquisadora.	54
Figura 4 – Teoria Fundamentada.	56
Figura 5 – O processo da Teoria Fundamentada.	60
Figura 6 – Processo de pesquisa TF.	63
Figura 7 – <i>Tweets</i> #OndeNascemOsFortes.	104
Figura 8 – Expectativa da audiência.	105
Figura 9 – Princípio de engajamento.	105
Figura 10 – <i>Text Tweets</i>	106
Figura 11 – Apresentação do enredo no Instagram.	108
Figura 12 – Emissora convidando os espectadores.	109
Figura 13 – Onde nascem os fortes por Hugo Gloss.	110
Figura 14 – Funcionalidades do Twitter.	114
Figura 15 – Manutenção da #OndeNascemOsFortes.	115
Figura 16 – <i>Trending topics</i> nos primeiros minutos de episódio.	122
Figura 17 – Interações de Alice.	123
Figura 18 – Cena de intimidação de Maria.	124
Figura 19 – Indício de engajamento pelo tema “assédio”.	124
Figura 20 – Ramirinho e Shakira do Sertão.	125
Figura 21 – A recepção de Shakira do Sertão.	126
Figura 22 – Outros nomes aos personagens.	127
Figura 23 – Alguns memes da primeira semana.	128
Figura 24 – Algumas interações do terceiro episódio.	133
Figura 25 – Cena esperada do capítulo 25.	136
Figura 26 – Seleções de interações sobre o capítulo 25.	137
Figura 27 – <i>Emojis</i> no Twitter.	138
Figura 28 – Opinião incisiva.	139
Figura 29 – Avaliações diversas da trama.	143
Figura 30 – Horário inconstante.	144
Figura 31 – Enquete de espectador.	145
Figura 32 – Ritmo da trama.	146
Figura 33 – Interação pessoal no SRS.	148
Figura 34 – Usuário falando de relações humanas.	157
Figura 35 – Machismo e outros temas.	159
Figura 36 – Percepção de homofobia.	160
Figura 37 – As mãos que mataram Nonato.	161
Figura 38 – Mistio de reações à revelação do assassino.	162
Figura 39 – Posição individual.	165
Figura 40 – Posição Coletiva.	166
Figura 41 – Presença remix.	167
Figura 42 – Intertextualidade.	168

Figura 43 – Habilidades para o letramento.174

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Formatos da teledramaturgia.....	118
Quadro 2 – Alterações nos nomes dos personagens.	127
Quadro 3 – Delineamento de pesquisa.....	129
Quadro 4 – Comparativo entre letramentos.	171

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Levantamento Base de Dados CAPES	49
Tabela 2 – <i>Checklist</i> dos conceitos para projetos transmídia	87

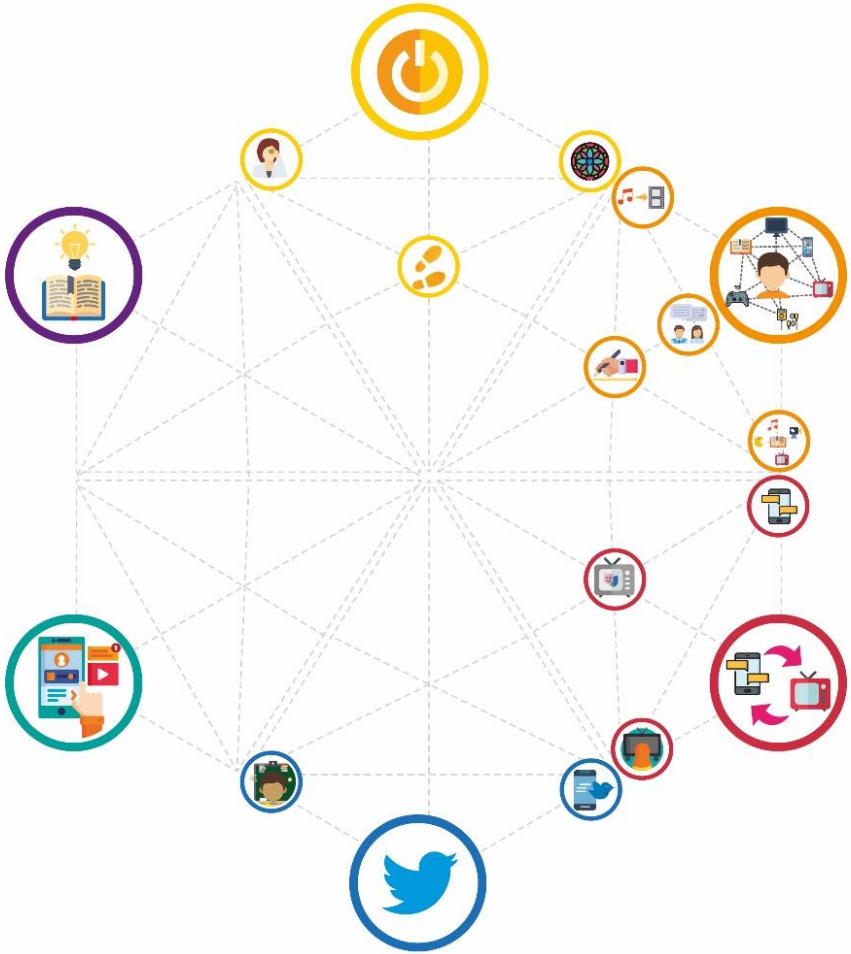
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

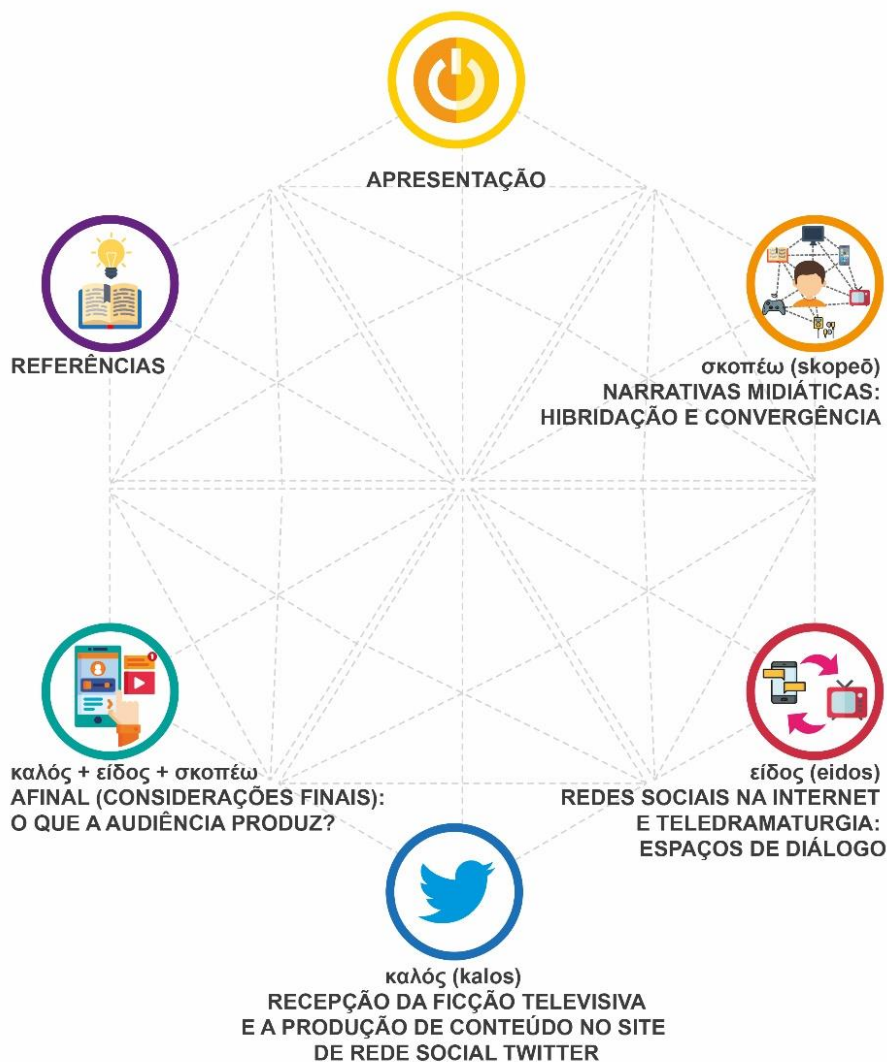
- ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas
ANPED – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação
CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
GT – Grounded Theory
HQs – Histórias em Quadrinhos
LE – Língua Estrangeira
NT – Narrativas Transmídia
PPGE – Programa de Pós-graduação em Educação
RSI – Redes Sociais na Internet
SRS – Sites de Redes Sociais
TDIC – Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação
TF – Teoria Fundamentada
TT – Trending Topics

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO.....	31
1.1	QUEM SEGURA O CALEIDOSCÓPIO?	37
1.1.1	Minha formação: primeiros tempos e tempos de descoberta.....	38
1.1.2	Aproximações com o tema de pesquisa: justificativa ilustrada.....	40
1.2	CALEIDOSCÓPIO(S).....	45
1.3	PERCURSO METODOLÓGICO	48
1.3.1	Justificativa.....	51
1.3.2	Questão norteadora e questões investigativas.....	52
1.3.3	Escolha pela “etnografia de tela” + “Teoria Fundamentada”	53
2	ΣΚΟΠΤΕΩ (SKOPEŌ) NARRATIVAS MUDIÁTICAS: HIBRIDAÇÃO E CONVERGÊNCIA.....	65
2.1	CULTURA DA CONEXÃO: DO DIGITAL AO REMIX	69
2.1.1	Tratemos sobre cultura digital.....	70
2.1.2	De face ao remix	73
2.1.3	Uma cultura que realmente conecta?	78
2.2	AMBIENTES DE CONVERGÊNCIA	80
2.3	NARRATIVAS TRANSMÍDIA.....	83
2.3.1	Princípios e produções de narrativas transmídia.....	85
2.3.2	Mídias regentes e textos híbridos.....	87
2.4	LETRAMENTO E AUTORIA NA ERA TRANSMÍDIA.....	90
3	ΕΪΔΟΣ (EIDOS) REDES SOCIAIS NA INTERNET E TELEDRAMATURGIA: ESPAÇOS DE DIÁLOGO	101
3.1	SITES DE REDES SOCIAIS: ESPAÇO DE ESCRITA <i>ON-LINE</i>	112
3.2	TELEDRAMATURGIA, SUAS PERMANÊNCIAS E MUDANÇAS ..	116
3.3	CONSTRUÇÃO DE AUDIÊNCIAS	142
4	ΚΑΛΟΣ (KALOS) RECEPÇÃO DA FICÇÃO TELEVISIVA E A PRODUÇÃO DE CONTEÚDO NO SITE DE REDE SOCIAL TWITTER	153
4.1	RECEPÇÃO DE FICÇÃO E PRODUÇÃO NA REDE: NARRATIVAS ENGAJADAS VIA TWITTER.....	156
4.2	A EDUCAÇÃO NECESSÁRIA AO LETRAMENTO PARA A AUTORIA.....	170

5	ΚΑΛΟΣ + ΕΪΛΟΣ + ΣΚΟΠΕΩ ΑΦΙΝΑΛ	
	(CONSIDERAÇÕES FINAIS): O QUE A AUDIÊNCIA	
	PRODUZ?.....	179
	REFERÊNCIAS.....	185





APRESENTAÇÃO



Quem segura o Caleidoscópio?

- Minha formação: primeiros tempos e tempos de descoberta
- Aproximações com o tema de pesquisa: justificativa ilustrada



Caleidoscópio(s)



Percurso Metodológico

- Justificativa
- Questão norteadora e questões investigativas
- Escolha pela “etnografia de tela” + teoria fundamentada

1 APRESENTAÇÃO

Para começar é necessário remontar ao longe e arriscar parecer um pouco extravagante.
(Kenneth White apud Marie-Christine Josso, 2010)

Quando escrevi o texto da qualificação e o apresentei à banca, parecia que um ciclo se encerrava para um novo começar, e realmente foi isso. No entanto, eu não imaginava que, depois daquilo que eu consideraria difícil, complexo, arriscado, ainda viriam inúmeras outras sensações, sentimentos que me acompanhariam não mais no texto piloto (e por que não dizer rascunho), mas no texto que hoje lhes apresento. Da primeira à última linha da qualificação acompanhavam-me inquietudes, dúvidas que, com um pouco mais de amadurecimento da escrita, aqui se traduzem em respostas (e algumas outras tentativas), como também no surgimento de outros tantos questionamentos.

Nesta primeira parte da tese denominada apresentação, peço licença para utilizar a primeira pessoa do singular, pois falarei das escolhas que fiz pelo tema da tese, pelas correntes teóricas que permeiam este trabalho, pelas reflexões que faço, pelos caminhos que trilho e pelas proposições que trago, além de me apresentar como pesquisadora, como alguém que possui uma certa bagagem e um tanto de curiosidade para querer dar essas miradas que aqui serão apresentadas.

De acordo com Foucault (2002), escrever é um jogo de ordenar signos que vai além de suas regras.

A escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à sua própria natureza do significante; mas, também, essa regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer (FOUCAULT, 2002, p. 35).

Com essas palavras, Foucault nos diz que, em “vias de ser transgredida”, como um jogo que vai além de suas regras, a escrita sai da ordem estabelecida; o que acreditamos que deverá acontecer aqui. Haverá, do início ao fim deste texto, a intenção de permanência, no entanto, estamos cientes que poderá haver uma abertura tão grande que nossa narração venha a desaparecer, permanecendo a produção como foco, não o olhar e as percepções de quem fala sobre essa produção. O que poderá ser marcado pela ausência da primeira pessoa do singular explícita na primeira parte e um tanto apagada nas que se seguem.

Este texto está sendo apresentado ao Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE), linha “Educação e Comunicação”, e, por ser uma pesquisa que se situa nesse contexto, este preâmbulo traz consigo o desafio de apresentar a esta banca (e aos futuros leitores) de onde surgiu o interesse por estar nesse espaço, os desejos pelo tema e como nasceu a pesquisa e, posteriormente, a escrita. Para isso, nas próximas seções, buscarei ilustrar a escrita e a organização da tese na metáfora de um caleidoscópico, colocando-me como o sujeito que segura esse objeto na mão, que o gira, que o controla, mesmo que as peças que lá estejam não possam ser escolhidas, mas o resultado em minhas mãos certamente algo dirá.

A escolha será justificada e, por meio do caleidoscópico, ilustraremos a caminhada percorrida, começando pelas lentes usadas para a compreensão dos acontecimentos, as discussões teóricas, passando pelo ponto de definição do objeto desta pesquisa e, finalmente, chegando ao que encontramos nesse percurso: as descobertas. Ao longo da exposição do caleidoscópico, também apresentarei as condições e atravessamentos de quem escreve, o contexto de onde se produz a escrita e, ainda, o desafio (e o contentamento) de escrever.

Antes do Caleidoscópico, porém, buscaremos realizar uma breve exposição dos porquês da escolha pelo tema e como se deram alguns dos processos de construção desta pesquisa. Para isso, num primeiro momento, cabe-me discutir o interesse pelas narrativas e pela transmídia, mais especificamente pelas narrativas transmídia.

O interesse por contar e ouvir/ler histórias e, especialmente, por observar como as histórias são contadas sempre fez parte de meu dia a dia. As reflexões sobre narrativas e formas de narrar começam pelo filósofo Aristóteles em sua obra Poética e se estendem até a atualidade. Aristóteles, com sua obra de 335 a.C., pode ser considerado quem deu início às discussões sobre as relações entre o modo de narrar e a

representação do cotidiano, bem como todos os efeitos sobre, até então, ouvintes e leitores.

A profundidade com que esse filósofo abordou e analisou a tragédia até hoje permanece como obra referência para a compreensão da narrativa. Narrativa, em seu sentido mais amplo, é a denominação de um conjunto de estruturas transmitidas historicamente e culturalmente, as quais são delimitadas pelo nível do domínio de cada indivíduo e pela combinação de técnicas e/ou habilidades linguísticas. As palavras e enunciações são consideradas por Mikhail Bakhtin (2004) como elementos centrais das narrativas e também responsáveis pela produção de significados pelos sujeitos.

Tradicionalmente orais ou escritas, hoje as narrativas vêm tomando outras características, passando por uma verdadeira expansão, a qual me chama à pesquisa. Percebemos que o papel, agora, não é apenas da palavra. Imagens, sons, vídeos e músicas passam a compor essas narrativas, hoje compreendidas como um fenômeno ideológico por excelência e capazes de representar relações sociais.

Confesso ter um grande encantamento por essas inúmeras formas e possibilidades de narrar. A maneira de contar histórias vem mudando, são novas formas de produzir textos, que se mesclam com imagens, letras, sons e outros tantos recursos, resultado da tecnologia digital interativa. Novas maneiras de contar advindas de práticas sociais diferenciadas, com o uso de múltiplas linguagens midiáticas, o que, cada vez mais, propicia novas organizações textuais e novas experiências por meio de histórias.

Essas histórias se apresentam ao público com o uso combinado de inúmeras plataformas de comunicação¹, as quais levam à ampliação do universo narrativo, o que atrai o público à narrativa principal. Henry Jenkins, em sua obra “Cultura da Convergência”, apresenta o termo *transmedia storytelling*, o qual foi traduzido para o português como “narrativa transmídia”, termo que é apresentado como uma espécie de desdobramento da cultura da convergência². Desse modo, para que possamos avançar na discussão desse termo, neste texto trabalhamos com ambos, paralelamente. Essas novas narrativas, denominadas “transmídia” ou “transmidiáticas” (SCOLARI, 2012; 2013), as quais são foco de

¹ Plataformas de comunicação referem-se aos canais existentes, em que um determinado programa pode ser exibido ou “estendido” (televisão, *smartphones*, *tablets*, redes sociais, jogos etc.).

² De acordo com Jenkins (2008), a convergência se aplica ao modo como as informações serão produzidas, veiculadas e consumidas. Segundo o autor, as formas de comunicação tendem a convergirem para um único meio.

discussão deste trabalho, irão demonstrar a grande mudança na forma de contar histórias na contemporaneidade.

Como já dito, as narrativas na atualidade vêm tomando características que ultrapassam a oralidade e a escrita, passam por uma verdadeira expansão, criando-se, cada vez mais, inúmeras possibilidades de narrar, em novos espaços, com novos recursos em todos os tempos. E, aqui, refiro-me não apenas ao fato de as narrativas serem produzidas por combinações de mídias, resultado das interações trazidas pela tecnologia digital, mas ainda à articulação das vozes que estão nessas narrativas e à autoria que emerge dessas/nessas construções. Por mídias compreendemos o “canal ou cadeia de canais que liga a fonte ao receptor” (PINHO, 2001, p. 183). Em sua etimologia, a palavra mídia designa comunicação, do latim *media*, que é plural de *médium*, palavra que significa meio. De acordo com Cruz (2013), no contexto da cultura digital, as mídias são ao mesmo tempo *hardware* (a base material, suporte e meios de distribuição), *software* (os programas e aplicativos que nela rodam), artefatos (os produtos criados com os programas nos equipamentos), linguagens (as diferentes formas de expressão e seus gêneros em constante mutação e suas possibilidades de interação) e cultura, que inclui as práticas sociais (modos de uso, consumo, apropriação e produção de informação), já que são inseparáveis das formas de socialização que criam e que se reconfiguram em novos espaços e eventos a partir de habilidades e competências que são exigidas para a operação dessas várias instâncias.

Foi com o surgimento e a expansão da internet, especialmente a partir da década de 1990, que as narrativas passaram a surgir no ambiente digital. Nesse espaço, as narrativas começaram a ter novas formas, objetivos e elementos constitutivos, isso porque nesse ambiente computacional é possível compor narrativas com aspectos multimidiáticos. As narrativas digitais podem contar com inúmeros recursos, serem interativas, além de a possibilidade de construção ser coletiva/colaborativa.

A facilidade com que a internet permite criação, publicação, distribuição e compartilhamento de informações altera a “hierarquia” entre autor e leitor. Todo leitor pode tornar-se um autor e ser lido por outros leitores. Nesse sentido, Shirky (2005) afirma:

Toda vez que um consumidor se une a esse cenário de mídia, um novo produtor se une também, porque os mesmos equipamentos, como telefones e

computadores, permitem que se consuma e se produza. É como se, no momento em que o consumidor comprasse um livro, os produtores o jogassem na impressora de graça.

Em muitos casos, o leitor pode, até mesmo, interferir diretamente na obra de outro autor, transformando-se em coautor ou, pelo menos, em participante ativo na construção da narrativa. Essas são a tônica das narrativas na atualidade: construção colaborativa, acesso fácil, mistura de papéis e mescla de conteúdos e materiais. Nessas produções cada vez mais comuns nas redes, em que a expansão, a continuidade, a imersão e a construção de universos, conforme princípios descritos por Jenkins (2008), são cada vez mais presentes, precisamos compreender como as produções disponíveis na rede podem vir a ser uma grande narrativa transmídia.

As narrativas transmídia não têm a ver apenas com o uso de mais de uma mídia para o desenvolvimento de determinada(s) história(s), elas dizem respeito ao “como” essas mídias se comunicam e colaboram para a construção de algo maior, algo que ultrapasse um roteiro predeterminado, permitindo a “construção de mundos” (JENKINS, 2008). Segundo o autor, esse é um dos princípios da transmídia, e, em sua definição de universo narrativo, destaca a capacidade de suportar novas inserções, criando-se, assim, um texto que vai constantemente se modificando. Jenkins ainda argumenta que um mundo ficcional deve ser capaz de suportar múltiplas histórias.

Nessa tônica de produção de histórias e autoria, observando como se constrói o universo narrativo, buscarei compreender o papel que as redes sociais na internet podem ter nessas produções, além de buscar estabelecer uma (ou mais de uma) maneira de identificarmos locais de performance potencial, nos quais as contribuições podem ser feitas.

Para a escrita deste trabalho, foi necessário escolher um lugar para mirar, o nosso εἶδος (*eidos* que será explicado mais à frente), um lugar em que, a meu ver, tivesse um grande potencial transmídia, mas que ainda não fosse assim categorizado: as produções nos sites de redes sociais, tendo como motivação de escrita a teledramaturgia (uma paixão pessoal!), uma em específico, a qual será apresentada posteriormente.

No Brasil, desde que a primeira telenovela foi transmitida na televisão, nos anos 1950, mesmo com algumas altas e baixas, consolidou-se como o gênero televisivo preferido dos telespectadores brasileiros, especialmente para aqueles que possuem somente os canais abertos de

televisão, nos quais as opções são mais restritas. O fato é que, na atualidade, a vinda da teledramaturgia para o cotidiano dos espectadores vem se tornando cada vez mais fácil, em função das redes sociais, lugar em que os capítulos das novelas/séries têm continuação, com verdadeiros debates defendendo, compreendendo e justificando as ações de um personagem (e até mesmo de um autor), mas, especialmente, em que novas histórias, novas tramas são criadas.

A internet é um espaço em que o “falar sobre” e o “falar mais” é permitido, sem pouca ou qualquer censura. Lá estão os fãs (ou até mesmo os pouco adeptos) de uma telenovela ou de uma minissérie, falando delas, criticando, avaliando, dando novos rumos, criando e recriando. É nesse contexto que esta pesquisa foi pensada e desenvolvida. Ao acompanhar diariamente os comentários em redes sociais, as criações de textos, passei a me perguntar se esses textos poderiam ser transmídia, entendendo as narrativas transmídia como narrativas ficcionais e/ou documentais, as quais, quando contadas, aprofundam a relação entre audiências, autores e plataformas. Delineava-se, nesse instante, um dos intuitos deste trabalho: verificar a ocorrência/produção de narrativas transmídia no cenário da teledramaturgia brasileira.

Nesta tese reflito sobre essas criações na rede e observo esses processos de produção, de autoria, recorrendo para isso ao fato de que (e como) o termo transmídia vem sendo aplicado aos mais distintos fenômenos na atualidade. Como ficará visível em nosso caleidoscópio, buscaremos sintetizar as principais reflexões contemporâneas acerca da narrativa transmídia, sobretudo nas questões voltadas à transmidialidade em narrativas ficcionais televisivas e seu fluxo (e vice-versa) para as redes sociais. Antes da apresentação da estrutura desse texto “Caleidoscópio”, cabe, porém, um breve retrospecto sobre minha aproximação ao tema e o porquê de hoje ocupar esse lugar. Considerando que haverá um caleidoscópio para (re)significar meus estudos, meus achados e minhas percepções, coloco-me como aquela que segura o caleidoscópio. Quem?

1.1 QUEM SEGURA O CALEIDOSCÓPIO?

Do ponto de vista da coruja, do morcego, do boêmio e do ladrão,
o crepúsculo é a hora do café-da-manhã.
A chuva é uma maldição para o turista e uma boa notícia para o camponês.
Do ponto de vista do nativo, pitoresco é o turista.
Do ponto de vista dos índios das ilhas do Mar do Caribe, Cristovão Colombo,
com seu chapéu de penas e sua capa e veludo encarnado,
era um papagaio de dimensões nunca vistas.
(Eduardo Galeano, 1999)

Que todo ponto de vista é apenas uma forma de enxergar as coisas isso já sabemos. Disse-nos Galeano na obra “De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso”, obra da qual retirei a citação que abre esta seção. Disse-nos também Leonardo Boff com sua conhecida frase: “Todo ponto de vista é a vista de um ponto”; e, me atrevendo um pouco, também digo o mesmo. Mas o trabalho de tese não funciona bem assim... É algo um pouco mais complexo, em que o ponto de vista de um (respaldado por **outros**) influencia no que ainda outros, posteriormente, irão ver e dizer. É mais ou menos assim: você diz o que encontra, longe de achismos e suposições, e joga a informação para o mundo (às vezes ela estaciona *ad aeternum* em uma biblioteca). Se as informações que você jogar fizerem sentido para mais alguém (ou alguns), seu texto passa a fazer parte daqueles “outros” que grifei acima e começa a amparar o ponto de vista de alguém. Um ciclo de escolhas, miradas e dizeres.

Um trabalho de pesquisa e de escrita requer tomada de decisões, desapegos, olhares... E acreditei que ilustrar o processo de produção do texto da tese e, conseqüentemente, da própria tese por meio de um caleidoscópio daria essa dimensão do olhar difuso, distinto, que cada um tem. Usar um caleidoscópio para ilustrar a caminhada percorrida, entendendo como lentes usadas para a compreensão dos acontecimentos as discussões teóricas – σκοπέω (*skopeō*) –, passando pelo ponto de definição do objeto desta pesquisa – εἶδος (*eidōs*) – e, finalmente, chegando aos achados deste percurso, as descobertas – καλός (*kalos*) –, me fez perceber que tudo, absolutamente cada palavra e também as ausências delas, só assim é pois sou eu, Arice, que seguro esse

caleidoscópio. Peço licença para, nas próximas duas ou três páginas, apresentar um pouco de minha trajetória de formação e minhas experiências profissionais, a fim de justificar minha chegada ao PPGE e, especialmente, a este tema.

1.1.1 Minha formação: primeiros tempos e tempos de descoberta

A não ser nas brincadeiras de criança, durante minha juventude nunca vislumbrei ser professora, mas não há nada melhor do que a sensação da descoberta, que veio uns dois anos após a conclusão de meus estudos escolares, os quais se deram entre uma escola pública (na qual ingressei aos 5 anos na 1ª série) e uma escola particular (onde cursei desde minha 3ª série até o final do antigo 2º grau). Neste momento que paro para pensar em toda essa caminhada, sinto-me em um verdadeiro resgate histórico. Ao lembrar dos primeiros tempos de escola noto que as influências nas escolhas podem ter vindo de lá. Hoje, na profissão que escolhi, percebo também que, de alguma maneira, foram aqueles tempos que delinearão o meu fazer pedagógico.

Durante o Ensino Médio pensei muitas vezes em cursar Odontologia. Cheguei a prestar dois vestibulares para tal curso. Entre escola, cursinho e todas as dúvidas da adolescência, resolvi fazer cursos de línguas estrangeiras (Inglês e Espanhol) e me apaixonei. Em minhas horas de lazer, entre incertezas e expectativas, decidi no ano seguinte fazer vestibular para Letras e passei. A sensação de passar no vestibular só não foi maior do que a de descobrir que a escolha feita era a certa, a mais certa para mim, mas tais percepções surgiram já na graduação. Ingressei em Letras Português/Espanhol em uma universidade particular no ano de 2000 e em Letras Espanhol em uma universidade federal em 2001. Levei os dois cursos por dois anos de forma concomitante, no entanto, meu tempo na universidade federal foi um tempo conturbado, com muitas greves. Diante disso, e da vontade cada vez maior de trabalhar na área, acabei concluindo as duas licenciaturas no mesmo espaço. Como acadêmica, fui uma aluna dedicada aos meus estudos e sempre envolvida em projetos. Trabalhei como bolsista de iniciação científica e sempre que possível estava em contato com a área de atuação.

Quando me formei, em 2003/2, eu já trabalhava em uma escola particular e, ao final daquele mesmo ano, realizei um concurso para a prefeitura de minha cidade, iniciando o trabalho efetivo apenas um mês após minha formatura. Em sala de aula, em um ritmo frenético e intenso

de não menos que 40h de trabalho semanais, comecei a sentir vontade de voltar a estudar, de pesquisar, de me aprimorar. Foi quando decidi fazer a seleção para o Mestrado. De 2005 a 2007 desenvolvi meu Mestrado em Letras, na área de concentração de Linguística Aplicada. Os dois anos dentro do programa foram riquíssimos. As disciplinas eram interessantes, os professores, excelentes, e eu consegui, em meu trabalho, unir duas áreas de grande interesse: as tecnologias e a língua estrangeira (LE). Foram muitas leituras e a ampliação de minhas descobertas feitas no período de graduação: Arice queria mesmo ser professora e ir além dos muros da escola. Arice queria aprimorar sua prática, ampliar sua linha de atuação e pesquisar. Arice queria ver o mundo escolar com outros olhos. Arice percebia que a escola não tinha fronteiras.

No Mestrado desenvolvi um projeto que analisou o papel dos objetos de aprendizagem no ensino de LE em cursos *on-line*. Aquele período de buscas por referenciais, de investigação, de análise dos materiais, foi maravilhoso e me fez (re)descobrir que as tecnologias me encantavam, além de eu perceber que, naquele tempo, já era difícil desvincular educação de tecnologias.

Concluído o Mestrado, voltei a me dedicar somente ao trabalho, atuando como professora, designer instrucional, orientadora e conteudista, em diversos níveis e modalidade de ensino. Tenho realmente uma caminhada cheia de tons, entre Educação Básica, Ensino Superior, Educação Profissional Técnica, Educação Corporativa, entre outros, o que cada vez mais me fazia perceber que o meu amor ia além das línguas, ele passava mesmo pela Educação, e pelas formas que temos de pensá-la e fazê-la.

Em 2011 exonerei-me de meus trabalhos em minha cidade natal (entre escolas, instituto federal) e vim para Florianópolis, para atuar como professora colaboradora em uma universidade estadual e, posteriormente, em uma universidade federal. Foi quando me aproximei de vez do grande campo da Educação e comecei a sentir a necessidade de cursar meu Doutorado na área.

As vivências que tive durante a minha formação acadêmica e a minha atuação profissional, especialmente depois das experiências com os cursos de pós-graduação e graduação, fizeram com que eu vislumbrasse um maior aporte teórico para a condução de uma pesquisa na área educacional, percebi que deveria investir novamente em minha qualificação. Diante desses fatores, decidi escolher um curso de Doutorado que me levasse a sistematizar melhor as minhas leituras e direcionasse meus objetivos de estudo. Impulsionada por minhas

experiências profissionais, em 2015 ingressei no Programa de Pós-graduação em Educação do Centro de Ciências da Educação/UFSC, para a linha de pesquisa Educação e Comunicação.

Iniciava-se um sonho, que me levaria a outras escolhas, como, por exemplo, cursar mais uma graduação: Pedagogia. Sim! Fiz minha licenciatura em Pedagogia (e suas 400h de estágio) paralelamente ao Doutorado, e se aqui estou contando tudo isso é por que deu tudo certo!

A vivência que tive nesse Programa me trouxe mais aporte teórico sobre os processos de comunicação, sobre as mediações advindas das tecnologias, o que certamente, hoje, permite-me uma maior compreensão do ensino e da educação como um todo.

1.1.2 Aproximações com o tema de pesquisa: justificativa ilustrada

Não tenho dúvidas de que só é possível pesquisar aquilo que nos move. O prazer e a curiosidade precisam ser aliados na busca por um objeto de pesquisa, por um método. Assim que ingressei no PPGE, em meio a tantas descobertas e amadurecimentos teóricos, comecei a me aproximar das discussões sobre narrativas: narrativas digitais, narrativas autobiográficas, narrativas midiáticas, narrativas transmidiáticas. O termo transmídia, que até então parecia bastante distante de meu cotidiano, passou a ser meu companheiro. Por transmídia entendemos um conjunto de mídias que, com suas características próprias, podem contar uma história, contribuindo, por meio de suas peculiaridades, para o desenvolvimento de determinado enredo.

Vicente Gosciola, em uma entrevista concedida ao grupo de pesquisa Sociotramas³ em 2014, afirma que “narrativa transmídia é uma estratégia de comunicação”; ora, estando eu na linha Educação e Comunicação, que grande campo esse para a pesquisa! É a partir dessa escolha, que se deu ainda no primeiro ano do Doutorado, que passei a perceber que as narrativas transmídia fazem parte de nosso dia a dia. Muitas vezes, sem perceber, estamos diante de uma produção autoral, que se liga a uma produção da indústria dos meios. Lemos, consumimos e compartilhamos histórias sem verificar sua origem, sem, algumas vezes,

³ Narrativa Transmídia — entrevistas: Vicente Gosciola e Maurício Mota. Disponível em <<https://sociotramas.wordpress.com/2014/04/22/narrativa-transmidia-entrevistas-vicente-gosciola-e-mauricio-mota/>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

perceber que aquele fragmento de história que consumimos faz parte de um universo ficcional ainda maior.

Esse tema, aliado ao interesse em perceber como se dá a recepção, interação e produção por parte do público e à minha grande paixão pelas narrativas televisivas já exposta na parte introdutória deste texto, levou-me a buscar um espaço para pesquisar a capacidade criativa para a produção de conteúdo. Cheguei, com facilidade, aos *sites* de redes sociais (SRS), entendidos como “[...] toda a ferramenta que for utilizada de modo a permitir que se expressem as redes sociais suportadas por ela” (RECUERO, 2009, p. 102).

Enquanto começava a compreender um pouco mais sobre as narrativas transmídia, e, paralelamente, iniciava o processo de construção do projeto de tese a ser apresentado à linha de pesquisa Educação e Comunicação do PPGE, acompanhava também uma série na Rede Globo, no horário das 23h, a minissérie “Verdades secretas”. A princípio, mais uma minissérie⁴ que envolvia temáticas comuns aos textos ficcionais: traição, poder, fama, glamour, drogadição, prostituição, relações familiares, entre outros. No entanto, assim que os primeiros capítulos passaram a ir ao ar, o comportamento dos espectadores diante dessa demanda começou a se espalhar em inúmeras plataformas comunicacionais, e foi nesse momento que percebi esse produto com extremo potencial transmídia.

Essa expansão, apesar de não ser nova, ocorre com muito mais frequência hoje, na era digital. Autores como Trindade e Mauro (2012) afirmam que pelo fato de as telenovelas apresentarem misturas de imagens, sons, conversas e terem uma linguagem altamente heterogênea, constituída por um misto de gêneros, essa expansão é favorecida. Podemos dizer que a heterogeneidade de gêneros – literário, romântico, cômico e, por vezes, até mesmo publicitário – torna as telenovelas gêneros híbridos por natureza, o que favorece sua transmidiação.

A novela “Verdades secretas”, desde seu lançamento, teve uma grande participação do público, a qual se estendeu por seus 64 capítulos, entre os meses de junho a setembro de 2015. Seu autor, Walcyr Carrasco, utilizava o site de rede social Twitter para conversar com o público antes mesmo de a novela ir ao ar, falando, por exemplo, de atores que comporiam o elenco.

⁴ A Rede Globo produz regularmente novelas, minisséries e seriados. Após o ano de 2010, ela começou a inserir na grade da programação algumas novelas das 23h, porém, como elas possuem menos capítulos (em média 60) que as conhecidas novelas “das seis”, “das sete” e “das oito”, em breve passaram a ser chamadas de minisséries.

Figura 1 – Autor falando do elenco.



Fonte: Twitter (2015).

Depois, ao longo da minissérie, utilizava o espaço virtual para provocar a audiência, para defender determinado personagem e até mesmo para brincar com o público, indicando a eles leituras e jogos relacionados à minissérie e os convidando para visitar outros espaços.

Figura 2 – Autor em outros espaços.



Fonte: Twitter (2015).

No cenário brasileiro, podemos dizer que o público sempre teve alguma participação. Mesmo no tempo em que as novelas não eram televisivas, mas transmitidas via rádio, o público sempre gostou de participar, de avaliar, de imaginar outros desfechos, de comentar sobre situações inusitadas. Os antigos folhetins sonoros já permitiam que as audiências, mesmo que de forma bastante modesta, imaginassem suas histórias, expandissem os roteiros. E quem sabe autores de radionovelas também mudavam suas tramas em função da aceitação (ou não) de seus personagens e vivências em suas narrativas? Essa questão passou a se confirmar com as interações dos públicos das telenovelas, o que, hoje, torna-se ainda mais visível, uma vez que a produção das audiências ultrapassa o mundo das ideias e das conversas espontâneas. O espaço virtual, especialmente com a expansão das redes sociais *on-line*, passou a ser um local de produção individual e coletiva, em que as narrativas ficcionais se expandem, ultrapassando as ideias de autores e diretores teledramaturgos, o que foi possível perceber em “Verdades secretas”.

Durante a exibição da minissérie foi recorrente a presença da *tag* “#VerdadesSecretas” nos *trending topics* (TT) do Twitter. Os TT são indicações das palavras mais postadas no Twitter, em tempo real, as quais podem ser visualizadas em uma região específica (cidade, estado, país) e/ou de forma mundial. Além da ativa participação via Twitter, percebíamos também a interação de espectadores no site de rede social Instagram, o que confirma o transbordamento da narrativa, percorrendo concomitantemente TV e internet. Enquanto acompanhava a novela e sua expansão para as redes sociais, um “personagem” fora da trama ganhava a atenção de todos, Hugo Gloss. Gloss, nome fictício do jornalista Bruno Rocha, conhecido por seus comentários acrimoniosos e irônicos no mundo da internet, passou a criar paralelamente às sinopses divulgadas pela emissora suas próprias sinopses em seu *blog* e *sites* de redes sociais (Instagram, Twitter e Facebook).

Valendo-se de um público fiel que acompanhava a trama, Hugo Gloss e sua equipe buscavam trazer aos espectadores a apresentação dos fatos da novela com muita ironia e bom humor, mas iam além disso, fazendo suas produções ao mesmo tempo em que a novela se passava, cena a cena, o que fez com que o público se tornasse tão fiel às suas produções como era à minissérie. As expectativas da audiência não eram mais apenas sobre o que se passaria naquele capítulo, mas sim como Hugo Gloss contaria e comentaria isso. Nesse contexto de total interlocução entre novela e rede social, entre o autor Walcyr Carrasco e o blogueiro Hugo Gloss, uma participação chamou ainda mais minha atenção: a das

audiências. Espectadores não se contentavam em consumir, lá estavam eles interagindo, comentando e produzindo conteúdo, um primeiro indício de estar presenciando um consumidor vir a ser prossumidor⁵. O termo prossumidor foi criado em 1980 por Alvin Toffler, em um contexto diferente do que hoje empregamos. Toffler denominava prossumidor aqueles que tinham suas próprias soluções para determinados problemas e/ou produziam seus produtos de forma menos padronizada. Hoje o termo é empregado para denominar um novo papel que vem sendo assumido pelos antes consumidores, destacando que hoje as audiências passam a desenvolver, concomitantemente, ações de consumo + produção. Essa categorização das audiências em prossumidores refere-se ao fato de que, hoje, os consumidores aprendem com grande rapidez a utilizar as novidades tecnológicas, assumindo, inclusive, o controle sobre os fluxos das mídias em processos dialógicos com outros consumidores (SANTAELLA, 2014).

E foi diante disso que o processo de criação da tese passou a ser delineado, pois, afinal, conhecendo o potencial transmídia dessa minissérie, reconhecendo o diálogo entre a indústria dos meios e a audiência, e verificando a grande produção de conteúdo presente nas redes, poderíamos reconhecer essas narrativas derivadas (sem a orientação dos autores) como criação/divulgação transmídia? E mais, de que forma (se é que podemos afirmar isso) as narrativas (transmídia) vêm sendo produzidas e consumidas por espectadores da teledramaturgia brasileira? Vi nesse instante que havia algo a ser pesquisado.

O fato é que, durante esse processo, fiz algumas observações e apontamentos, e me arrisquei a inferir algumas questões e textos, já que imaginava ter encontrado o norte para pesquisa, que mais tarde viria a chamar de *eidós*. Passava, então, para um ponto importante: encontrar uma metodologia que permitisse começar a responder meus questionamentos, que me trouxesse segurança no encontro dessas respostas e que me desse diretrizes, estratégias e abordagens adequadas para desenvolver meu estudo. Um bom tempo depois, encontrei a Teoria Fundamentada e, com ela, percebi a necessidade de trocar o objeto da pesquisa, temas que irei discutir mais à frente.

Acredito que, com essa não tão breve apresentação, posso passar ao caleidoscópio.

⁵ Produtor/consumidor.

1.2 CALEIDOSCÓPIO(S)

A verdadeira viagem da descoberta não é achar
novas terras,
mas ver o território com novos olhos.
(Marcel Proust)

O barco de cada um está em seu próprio peito.
(provérbio macúá)

A escolha por apresentar a tese por meio de um caleidoscópio se dá pelo fato de reconhecer que as histórias contadas na contemporaneidade são multifacetadas, e que seus processos de construção e leitura, geralmente, são não-lineares⁶. O caleidoscópio consegue representar bem essa nova configuração, uma vez que a forma como olhamos uma narrativa dependerá do prisma pelo qual passa esse olhar. Além disso, assim como ocorre com a experiência de olhar através de um caleidoscópio e ver imagens distintas, percebemos que as narrativas da atualidade também são múltiplas, em virtude da multiplicação e (as)simetria das imagens produzidas, de acordo com as novas histórias e/ou lugares onde elas são contadas.

Para melhor explicar o que expusemos, voltamos a Jenkins (2008), que afirma que a narrativa transmídia é a narrativa distribuída (ou fragmentada) em diversas mídias, no entanto, não sendo interdependentes entre si, ou seja, o resultado da leitura⁷ irá depender das escolhas que o “usuário” do instrumento irá fazer. Nesse mesmo sentido, Gosciola (2010) apresenta a narrativa transmídia como possibilidade de construção de uma experiência coordenada e unificada de entretenimento, considerando sempre a singularidade de cada mídia de modo a potencializar a expressividade particular a cada narrativa.

⁶ “Nas narrativas chamadas ‘não-lineares’, começos e finais podem existir, mas não se encontram claramente definidos, ou definidos a priori” (LONGHI, 2004, p. 50).

⁷ Luiz Percival Britto (2012) discorre sobre as acepções de leitura na obra *Inquietudes e desacordos: a leitura além do óbvio*. O autor ressalta que o vocábulo leitura (indo além das definições presentes nos dicionários de Língua Portuguesa) compreende pelo menos duas ações, de naturezas distintas: a decifração (pela enunciação em voz alta ou mentalmente) do escrito e a intelecção do conteúdo manifestado pelo texto. Para Britto, essas ações consideradas básicas (decifrar e compreender) estão intimamente ligadas, de forma que uma implica a outra; contudo, o autor destaca que elas são distintas em seus fundamentos e qualidades. Britto reforça ainda a necessidade de investigação em função das múltiplas disposições e formas de aparição dos textos, para, aí sim, chegarmos aos tipos de leitura.

É importante ressaltar que, neste texto, um outro caleidoscópio será encontrado, talvez não um, mas muitos, os quais não farão referência à estrutura desta tese, que se organiza em **σκοπέω** (*skopeō*), “olhar (para)”; **εἶδος** (*eidos*), “imagem”; e **καλός** (*kalos*), “belo”; e que, mais uma vez, ressaltamos aqui como o local de partida as leituras (*skopeō*), para onde olhamos, o que pesquisamos (*eidos*) e o que encontramos, o resultado, o que é possível vislumbrar (*kalos*). Cada vez mais as histórias são contadas em diferentes e múltiplas plataformas, as novas narrativas possuem estruturas que podem ser comparadas a grandes mosaicos, as quais deixam de lado a linearidade, passando a se apresentarem em estruturas não-lineares e multilineares. Janet Murray (2003) destaca que essa estrutura acaba trazendo inúmeras possibilidades para a narrativa, e que esse formato as torna muito mais atraentes.

Como já afirmamos, neste trabalho iremos perceber que o caleidoscópio está na estrutura do texto, mas iremos além, trazendo às discussões teóricas e análises outros caleidoscópios, que dão conta de entender/explicar as metamorfoses de ambiente (onde as narrativas se desenvolvem), de autoria (considerando a produção do autor e também dos interatores). Passaremos das discussões de narrativas lineares às caleidoscópicas e das midiáticas às transmidiáticas.

A escolha pela “metáfora do caleidoscópio” que, como aponte, guia esta escrita, fará ligação àquilo que acredito ser a forma mais adequada de fazer pesquisa na linha que escolhi, “Educação e Comunicação”. Neste trabalho ficará visível que, a todo momento, “olho (para) observar”, o meu **σκοπέω** (*skopeō*) mirado para as redes sociais da internet, para as escritas e interações desse meio, tendo como pano de fundo (ou talvez nem tão fundo assim) a teledramaturgia e parte daquilo que dela emerge.

Iniciamos o texto pelo *skopeō*, denominado “Narrativas Midiáticas: hibridação e convergência”, capítulo que apresentará as teorias para a compreensão dos acontecimentos. Em seguida passamos ao *eidos*, que trará as motivações para a definição do objeto de pesquisa, bem como a da metodologia de trabalho. E, por fim, o *kalos*, que irá abordar os “achados” da pesquisa e discutirá produção, circulação e recepção da ficção televisiva no contexto da transmídiação; seguido, ainda, de um capítulo de fechamento, denominado “Afinal (considerações finais): o que a audiência produz?”, no qual os encontros e desencontros da tese serão pensados junto à linha de investigação “Educação e Comunicação”.

Apresentada a estrutura do texto, passaremos de imediato para a discussão dos objetivos deste trabalho e logo para os aprofundamentos teóricos, os quais guiaram nossas posteriores análises.

1.3 PERCURSO METODOLÓGICO

Curiosidade, criatividade, disciplina e especialmente paixão são algumas exigências para o desenvolvimento de um trabalho criterioso, baseado no confronto permanente entre o desejo e a realidade.

(Mirian Goldenberg, 2006)

Este espaço tem como objetivo apresentar a trajetória de pesquisa, apresentando a justificativa e os objetivos do trabalho, além de revelar os motivos pela escolha acerca da metodologia adotada na pesquisa. Aqui serão indicados, ainda, os instrumentos utilizados para a coleta de dados e as lentes empregadas na análise dos materiais escolhidos.

Mesmo que a “vivência transmídia”⁸ esteja em nosso dia a dia, seja de leitores, internautas, cinéfilos, *gamers*, pesquisadores e afins, ainda percebo esse conceito quase que incompreendido por grande parte do público, talvez pelo fato da dificuldade em encontrar pesquisas acadêmicas principalmente que abordem autoria, letramento e educação em suas discussões, daí a relevância desta pesquisa.

Um breve levantamento realizado no mês de novembro de 2017, na base de dados da CAPES – Portal de Periódicos CAPES/MEC⁹ –, nos mostra o quanto a pesquisa nas/das narrativas transmídias ainda é incipiente no Brasil. Usando as categorias disponíveis na base de dados – livro, periódico e base –, foram realizadas quatro buscas por termos distintos: transmídia, narrativa transmídia, narrativa transmídia + educação e narrativa transmídia + autoria. Os resultados das buscas estão ilustrados na tabela a seguir:

⁸ Vivência é definida como o conhecimento adquirido no processo de viver ou vivenciar uma situação ou de realizar alguma coisa; experiência, prática. Com a transmídia, essa vivência acontece dentro e fora dessas telas, *on* e *off-line*.

⁹ Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br/>. Acesso em: 21 nov. 2017.

Tabela 1 – Levantamento Base de Dados CAPES

Termo	Ocorrências
Transmídia	136
Narrativa(s) Transmídia(s)	82
Narrativa Transmídia Educação	15
Narrativa Transmídia Autoria	5

Fonte: Elaborado pela autora.

Do resultado dessas buscas, as duas últimas foram pesquisadas mais amplamente. Dos 15 trabalhos que indicam o termo “Narrativa Transmídia Educação”, temos, em realidade, 10 trabalhos, uma vez que cinco deles são versões em inglês ou espanhol dos textos também disponibilizados em língua portuguesa. Se avançarmos para as temáticas desses 10 textos (apresentados em inglês, português e espanhol) temos: um trabalho com foco em “Lost”¹⁰; um trabalho focado em uma obra literária¹¹; dois trabalhos voltados ao jornalismo e/ou telejornalismo; um trabalho sobre “The walking dead”¹²; um trabalho sobre a banda HIM¹³; um artigo de revisão de literatura sobre a construção de narrativas transmídia; um artigo sobre as adaptações literárias para teledramaturgia; e os outros três textos passando de forma bastante sutil sobre o tema transmídia, abordando diferenças de navegação entre usuários brasileiros e norte-americanos na internet; mídias e deficiência física; e, por fim, consumo midiático de jovens paranaenses.

Avançando para o termo “Narrativa Transmídia Autoria”, dos cinco trabalhos indicados, temos efetivamente quatro, já que dois textos se repetem, sendo um em inglês e outro em português. Os trabalhos tratam de: inclusão (deficiência e mídia); documentários e as inovações nas narrativas jornalísticas; mídia televisual e o evento-gênero lúdico-estético carnavalesco dos desfiles das escolas de samba; e, finalmente, temos um artigo abordando o humor em “Amor à Vida”, uma novela que foi ao ar nos anos de 2013 e 2014, na Rede Globo de televisão.

Como já exposto anteriormente, para que nosso trabalho imergisse nas redes sociais, buscando ampliar a observação sobre as produções autorais dos consumidores, optamos pela telenovela; sendo assim, o

¹⁰ Série televisiva norte-americana de drama e ficção científica.

¹¹ Dom Casmurro, de Machado de Assis.

¹² Franquia transmídia originária em HQs.

¹³ Banda de rock da Finlândia formada em 1991.

artigo “O humor na cultura colaborativa: formatos digitais como instrumentos de sátira da novela ‘Amor à Vida’”, no *blog* “Morri de Sunga Branca”, de autoria de Adriana Amaral e Camila Kehl, foi explorado. Tal trabalho dialoga com o que pretendemos fazer aqui, uma vez que relata que a novela “Amor à Vida” teve um engajamento da audiência em outros meios, destacando que o fator primordial para isso foi o fato de o próprio autor da novela utilizar-se do seu perfil particular no Twitter para discutir e polemizar com os telespectadores/internautas e a imprensa.

No entanto, percebemos que as discussões sobre como se dá efetivamente essa expansão e engajamento do público não são abordadas, o que nos remete, mais uma vez, à questão norteadora desta pesquisa: “se/como as produções no site de rede social Twitter no cenário da teledramaturgia brasileira podem ser vistas como criação/divulgação transmídia”.

Ao longo dessa jornada de pesquisa, que envolveu minha formação desde o primeiro dia no programa de Pós-graduação, minhas escolhas pelas disciplinas, definição do interesse pelo tema e início do aprofundamento de investigação, algumas lacunas foram sendo encontradas, e passei a vê-las como uma necessidade de reflexão e de preenchimento.

Essas lacunas que identifiquei nas leituras, nos encontros e nas ausências correlacionam-se e complementam-se, e são elas que busco discutir neste trabalho. Como já dissemos, as pesquisas que envolvem narrativas transmídia estão em expansão, como podemos verificar nos números indicados na pesquisa realizada no Portal da CAPES¹⁴; porém, a maior parte dos materiais analisados são de produções estrangeiras, havendo um espaço a ser explorado: as produções transmidiáticas brasileiras.

Uma metodologia de cunho etnográfico, nos termos de Hine (2004) – conforme apresentados por Fragoso, Recuero e Amaral (2015) –, foi a escolha para esta pesquisa, cujos dados foram obtidos por meio de observação e coleta de publicações e produções no ano de 2018 no site de rede social Twitter, a fim de buscar pistas (interações e produtos) de construções participativas em torno de uma produção televisiva específica.

¹⁴ Na pesquisa realizada ao final do ano de 2017, encontramos 82 trabalhos que perpassam pelo tema da narrativa transmídia, porém, são trabalhos que, em sua maioria, descrevem universos ficcionais de obras estrangeiras.

A escolha por uma abordagem qualitativa nos convida desde o primeiro pensar desta pesquisa. Para Gil (1999), a pesquisa é um processo formal e sistemático de desenvolvimento do método científico, sendo objetivo fundamental da pesquisa descobrir respostas; e entre os principais métodos de pesquisa social está a etnografia. A etnografia é uma forma distinta de coleta de dados qualitativos que busca compreender como influências sociais e culturais afetam o comportamento e as experiências dos indivíduos (HAIR, 2010). Esse contexto de investigação nos chama a avançar, a estabelecer parâmetros para que nossa questão norteadora possa ser respondida. Em meio a essas reflexões sobre como utilizar nosso *skopeō*, surge a necessidade de buscar pela Teoria Fundamentada¹⁵. Para Glaser (1967), a Teoria Fundamentada (TF) tem início com a pesquisa investigativa em contextos reais para elaboração da teoria, a partir do critério indutivo.

A TF e a etnografia são enquadradas na tipologia das pesquisas qualitativas e, segundo Charmaz (1993, p. 524), pode-se fazer pesquisa com base na Teoria Fundamentada dividindo espaços com estudos de cunho etnográfico, uma vez que se compreende o fenômeno do modo como ele emerge dos dados, com o desejo de entender determinada situação e não de reafirmar ou comprovar as bases teóricas do pesquisador. Ainda de acordo com a autora, as semelhanças entre essas metodologias indicam que a etnografia oferece uma forma de coleta de dados que é compatível com o método de construção de teorias proposto pela Teoria Fundamentada.

Do ponto de vista metodológico, a etnografia consiste no processo de observar, participar e interagir, e é esse encontro, denominado “encontro etnográfico”, que permite que o pesquisador consiga perceber de uma maneira diferente a realidade de um grupo de pessoas e/ou de um fenômeno, e a TF deve procurar produzir uma Teoria Fundamentada em dados a partir da observação de uma “realidade”, tomando a construção teórica como ponto de chegada.

1.3.1 Justificativa

Os estudos das narrativas transmídia estão em expansão em todo o mundo. No Brasil, não é diferente, porém, o foco de análise continua sendo materiais produzidos fora do país. Os estudos da transmídia de

¹⁵ Grounded Theory.

materiais produzidos e consumidos no Brasil ainda são incipientes, o que nos moveu para esta pesquisa.

Este trabalho, assim, busca mostrar as relações entre comunidade virtual e produção de NT, e buscará trazer contribuição, mostrando a reconfiguração da relação entre narrativas, produtores de conteúdo da indústria dos meios e seus consumidores (os quais mais à frente chamaremos de autores). Nosso olhar perpassa um site de rede social de grande uso no Brasil (o Twitter), considerando que ela pode propiciar a conexão das audiências à rede e promover uma interpelação constante sobre os conteúdos ficcionais. A escolha pelo SRS Twitter se deu pelo fato de estarmos entre os países com mais usuários de redes sociais no mundo, sendo o primeiro colocado na América Latina. O olhar está situado em uma minissérie produzida no Brasil, nosso *εἶδος* (*eidós*). A escolha pelo tema de pesquisa parte de um interesse/motivação pessoal e encontra justificativa acadêmica no número ainda pequeno de pesquisas sobre a temática.

Dentro do campo da Educação, as discussões que são propostas neste trabalho envolvem os letramentos para as mídias e, especialmente, para a transmídia, uma vez que, na cultura digital, além de consumir informações e produtos, é preciso saber se expressar, sendo papel da escola esse trabalho, uma vez que a educação precisa se envolver na formação de prossumidores, para que estejam aptos a interagirem com as mídias atuais.

1.3.2 Questão norteadora e questões investigativas

Este trabalho apresenta uma questão norteadora, porém, a investigação não foi realizada com o objetivo de confirmar expectativas nem testar hipóteses (BOGDAN; BIKLEN, 2003). A questão geral que norteia esta pesquisa é: “se/como as produções no site de rede social Twitter no cenário da teledramaturgia brasileira podem ser vistas como criação/divulgação transmídia?”. O objetivo principal deste trabalho, portanto, é investigar se/como narrativas teledramaturgas vêm sendo produzidas e consumidas por espectadores brasileiros, além de identificar aspectos que vêm mudando na relação desses prossumidores com a cultura participativa. Os objetivos específicos deste trabalho serão o de tentar responder às questões investigativas apresentadas a seguir. Destaco a tentativa, uma vez que, com a escolha da metodologia da Teoria Fundamentada, a pesquisa sai mais em busca de descobrir teorias e

conceitos, com base nos dados coletados, em vez de buscar comprovar afirmativas. É preciso, porém, um norte para o direcionamento do trabalho, sendo assim, optamos por apresentar questões investigativas, com as quais fomos ajustando nosso foco diante da grande quantidade de dados que foram coletados. Desse modo, foram questões norteadoras desta pesquisa:

- Há ocorrência/produção de narrativas transmídia (NT) no cenário da teledramaturgia brasileira?
- Qual o papel da cultura digital na produção e expansão de uma narrativa?
- De que forma o universo ficcional (*worldbuilding*¹⁶) pode promover a participação dos consumidores?
- Qual a potencialidade de transmídia das narrativas criadas por fãs (*fanfictions*) e veiculadas no site de rede social Twitter?
- A disposição do autor/produtor de permitir que os fãs da ficção se apropriem dos conteúdos das narrativas teledramaturgas são indispensáveis para que isso ocorra?
- Como o Twitter permite que seus usuários se transformem em prossumidores de NT?
- De que maneira e qual o papel da educação para preparar as audiências no papel de prossumidores e autores *on-line*?

Para a busca das respostas a essas e outras questões, foi preciso ajustar as lentes e, especialmente, eleger a forma de como fazer isso. Na seção seguinte elucidaremos o porquê da escolha da Teoria Fundamentada. Além disso, apresentaremos brevemente uma prática que nos acompanhou no trabalho de campo e que nos auxiliou na observação dos ângulos de filmagens das cenas, nas escolhas das trilhas, nas cores e tons das filmagens, entre outros elementos que dizem respeito à análise cinematográfica, a metodologia da etnografia de tela.

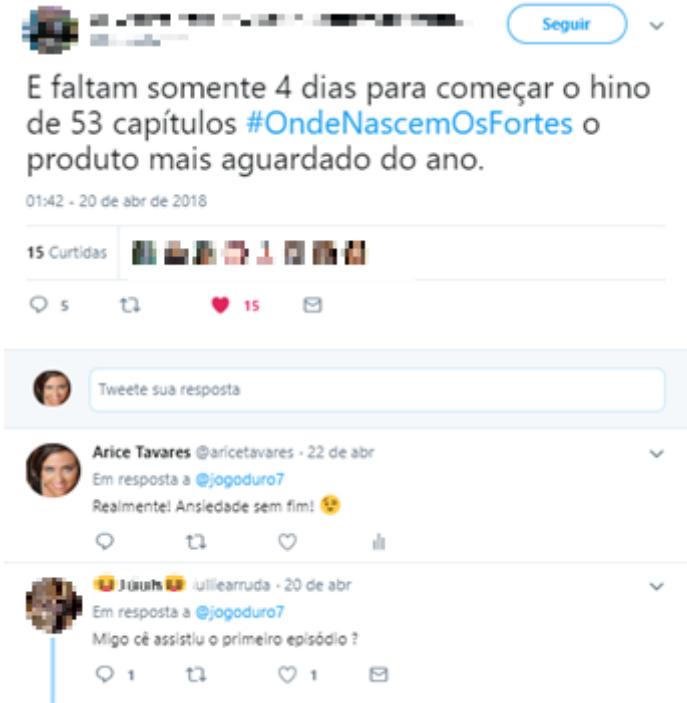
1.3.3 Escolha pela “etnografia de tela” + “Teoria Fundamentada”

A etnografia é conhecida como uma experiência de pesquisa que enfatiza o contato entre pesquisador e pesquisado (local e/ou grupo alvo de investigação). Dessa forma, como já dissemos, o viés etnográfico da pesquisa foi pensado, pois a pesquisadora, desde o momento de

¹⁶ Processo de construir mundos imaginários, muitas vezes associados com um universo fictício.

planejamento das ações de busca nas redes, acreditava que acabaria interagindo com os materiais produzidos e ali disponibilizados, o que de fato já se deu em alguns momentos da coleta de dados.

Figura 3 – Interação da pesquisadora.



Fonte: Twitter (2018).

Como o intuito, entre outros, de compreender como o universo ficcional das narrativas pode convidar consumidores a interagir, além de analisar as produções e expansões narrativas, acreditávamos, desde o princípio da pesquisa, que a imersão no meio em que as interações ocorreriam seria de grande relevância para um bom desenvolvimento da investigação. Naquele momento, o viés etnográfico foi escolhido, entendendo-o como o mais adequado para o estudo de fenômenos comunicacionais e sociais distintos que ocorrem nos objetos pertinentes à internet, como *sites* de redes sociais, *blogs*, entre outros.

Além da observação do que ocorreria nas redes sociais (Twitter), porém, precisávamos de uma metodologia que auxiliasse na observação daquilo que ocorria em tela. Rial (2005) define essa metodologia que envolve observação sistemática e imersão de “etnografia de tela”, que, segundo a autora, serve para designar

[...] uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo, a observação sistemática, registro em caderno de campo etc. (RIAL, 2005, p. 120)

Entendemos “tela”, aqui, tanto como os suportes quanto como as linguagens. De acordo com Rial (2005), a etnografia de tela é uma metodologia que pode ser compreendida como um instrumento capaz de unir a análise do audiovisual (que combina conhecimentos sobre imagem, cinema, linguagem audiovisual, semiótica e sintaxe) com a teoria e a metodologia antropológica.

Ainda de acordo com Rial (2005), a etnografia de tela apresenta a capacidade de revelar os “espaços sociais” da televisão, a etnografia (de tela ou de audiência) sendo assumida aqui como uma prática de trabalho de campo, fundada em uma prática de coleta e análise de dados extensa e longa, que permite aos pesquisadores atingirem um grau elevado de compreensão do grupo social ou do texto estudado, mantendo uma reflexividade (2004, p. 25).

As etnografias de tela vão além do texto buscando inseri-lo num contexto mais amplo, importante de ser destacado especialmente em coberturas onde intervenções externas são determinantes do formato do que é transmitido, como é o caso da cobertura onde há censura e que são cada vez mais frequentes. (RIAL, 2004, p. 31)

A partir dessa metodologia, os produtos audiovisuais deixam de ser somente um instrumento de registro das pesquisas e passam a se constituírem também como objeto e fonte para a análise. Análise que, neste trabalho, parte praticamente sem pressupostos (hipóteses), mas que visa responder à questão “se/como as produções no site de rede social Twitter no cenário da teledramaturgia brasileira podem ser vistas como

criação/divulgação transmídia?”; e, sendo assim, convidou-nos à Teoria Fundamentada, uma vez que a TF tem a característica da neutralidade¹⁷.

Seguindo as premissas da TF, durante a fase de observação dos eventos e desenvolvimento da teoria, uma série de *insights* surgem, os quais, mesmo não ligados diretamente à questão de pesquisa, podem ajudar no desenvolvimento prático dos estudos. Com vistas a investigar se/como narrativas vêm sendo produzidas e consumidas por espectadores das telenovelas brasileiras, além de identificar aspectos que vêm mudando na relação desses prosumidores com a cultura participativa, a abordagem metodológica adotada para a pesquisa foi a da Grounded Theory (GT), ou Teoria Fundamentada nos Dados, com base nas orientações de Strauss e Corbin (2008). Como já ressaltamos, um dos pontos que nos levou a escolher a Teoria Fundamentada (TF) é o fato de partir da observação. Diferentemente das teorias formais que fornecem os conceitos e as hipóteses necessárias à explicação do fenômeno, na TF, o pesquisador constrói uma teoria a partir da observação específica do fenômeno, não pela aplicação de uma teoria pré-estabelecida para explicá-lo.

Figura 4 – Teoria Fundamentada.



Fonte: Análise de redes em mídias sociais – Scientific Figure on ResearchGate¹⁸.

Conforme Fragoso, Recuero e Amaral (2015, p. 87), “A Teoria Fundamentada busca, portanto, fornecer ao pesquisador uma perspectiva diferenciada, cujo foco está na valorização dos dados.”. Uma das vantagens discutidas pelas autoras é o fato de a TF valorizar o contato do pesquisador com o objeto e estimular a criação de uma sensibilidade para os dados: “[...] experimentar o campo empírico permite ao pesquisador

¹⁷ Glaser (2009) afirma que a TF é uma metodologia epistemologicamente neutra e que se conceitua com a proximidade à realidade prática e o estudo intensivo de um determinado fenômeno.

¹⁸ Disponível em: https://www.researchgate.net/Figura-2-Teoria-Fundamentada-Grounded-Theory_fig3_317275010. Acesso em: 03 mar. 2018.

também observar os novos elementos e construir suas percepções por meio da análise e reflexão sistemáticas dos dados encontrados em campo.” (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2015, p. 87).

Por meio de métodos variados de coletas de dados, reúne-se um volume de informações sobre o fenômeno observado. Comparando-as, codificando-as, extraindo as regularidades, enfim, seguindo detalhados métodos de extração de sentido dessas informações, o pesquisador termina, então, nas suas conclusões, com algumas teorias que emergiram dessa análise rigorosa e sistemática. Nessa perspectiva, teoria é aquilo com que o pesquisador encerra seu trabalho e não como o principia. Não é aquilo que vai ser testado, mas o que se conclui depois de uma pesquisa e da análise comparativa dos dados dela resultantes.

A Grounded Theory (GT), ou Teoria Fundamentada nos Dados, foi proposta por Glaser e Strauss (1967) na obra “The Discovery of grounded theory: strategies for qualitative research”. Nessa obra, os autores propuseram que a análise qualitativa sistemática tivesse sua própria lógica e pudesse gerar teoria. Para Charmaz (2009), com base em Glaser e Strauss (1967; GLASER, 1978; STRAUSS, 1987), os componentes determinantes da prática da Teoria Fundamentada abrangem:

- envolvimento simultâneo na coleta e na análise dos dados;
- construção de códigos e categorias analíticas a partir dos dados, e não de hipóteses preconcebidas e logicamente deduzidas;
- utilização do método comparativo constante, que compreende a elaboração de comparações durante cada etapa da análise;
- avanço no desenvolvimento da teoria em cada passo da coleta e da análise dos dados;
- redação de memorandos para elaborar categorias, especificar as suas propriedades, determinar relações entre as categorias e identificar lacunas;
- amostragem dirigida à construção da teoria, e não visando à representatividade populacional;
- realização da revisão bibliográfica após o desenvolvimento de uma análise independente.

Segundo a autora, o empenho para que essas ações ocorram auxilia os pesquisadores a manterem certo controle nos processos de pesquisa e conseguem ampliar o poder analítico do trabalho, permitindo à TF “[...] cumprir os seguintes critérios: ter um ajuste adequado aos dados,

utilidade, densidade conceitual, durabilidade ao longo do tempo, ser passível de alterações e apresentar poder explicativo” (CHARMAZ, 2009, p. 19). A TF é usada no desenvolvimento de uma teoria fundada em dados, os quais devem ser sistematicamente coletados e analisados, com o intuito de o pesquisador compreender determinada situação e, mais que isso, entender **como e por que** um determinado fenômeno se apresenta desta ou daquela forma.

Na obra “A Construção da Teoria Fundamentada – Guia Prático para Análise Qualitativa”, Kathy Charmaz retoma os textos clássicos de Glaser e Strauss (1967) e Glaser (1978) que destacam a teoria como um método para a análise de processos, entendidos como “[...] sequências temporais reveladas que podem apresentar limites identificáveis com inícios e finais claros e marcas de referência entre eles” (CHARMAZ, 2009, p. 24). Afirma, ainda, que essas sequências temporais estão associadas a um determinado processo (ou fenômeno) e levam à modificação, o que parece adequar-se completamente ao objeto que estudamos, uma vez que os resultados do processo são desconhecidos, impossíveis de serem determinados antes do término.

Indo aos clássicos da TF, percebemos uma indicação de que o surgimento da teoria partiria exclusivamente da análise dos dados, sem qualquer intervenção do pesquisador. Nesse sentido, aproximo meu entendimento de Charmaz (2009) ao afirmar que fazemos parte do mundo que estudamos e dos dados que coletamos, sendo assim, dados e teorias não são descobertos, mas sim construídos:

Nós construímos as nossas teorias fundamentadas por meio dos nossos envolvimentos e das nossas interações com as pessoas, as perspectivas e as práticas de pesquisa, tanto passados e como presentes. Minha abordagem admite, de modo explícito, que qualquer versão teórica oferece um retrato interpretativo do mundo estudado, e não um quadro fiel dele (Charmaz, 1995b, 2000; Guba e Lincoln, 1994; Schwandt, 1994). Os significados implícitos dos participantes de pesquisa, bem como as suas opiniões sobre as suas próprias experiências – e as teorias fundamentadas concluídas dos pesquisadores – são construções da realidade. (CHARMAZ, 2009, p. 24-25)

Talvez uma das maiores dificuldades nessa metodologia seja realizar a imersão nos dados conseguindo manter o equilíbrio entre objetividade e sensibilidade. A objetividade é necessária para chegar a uma interpretação imparcial e acurada dos fatos. A sensibilidade é necessária para perceber as sutis nuances e os significados dos dados e para reconhecer as conexões entre conceitos. Glaser (2004) aponta duas características essenciais para o desenvolvimento da “sensibilidade teórica”: a inclinação temperamental e pessoal para a manutenção da distância analítica, confiando no processo e na emergência conceitual; e a habilidade de desenvolver *insights* teóricos.

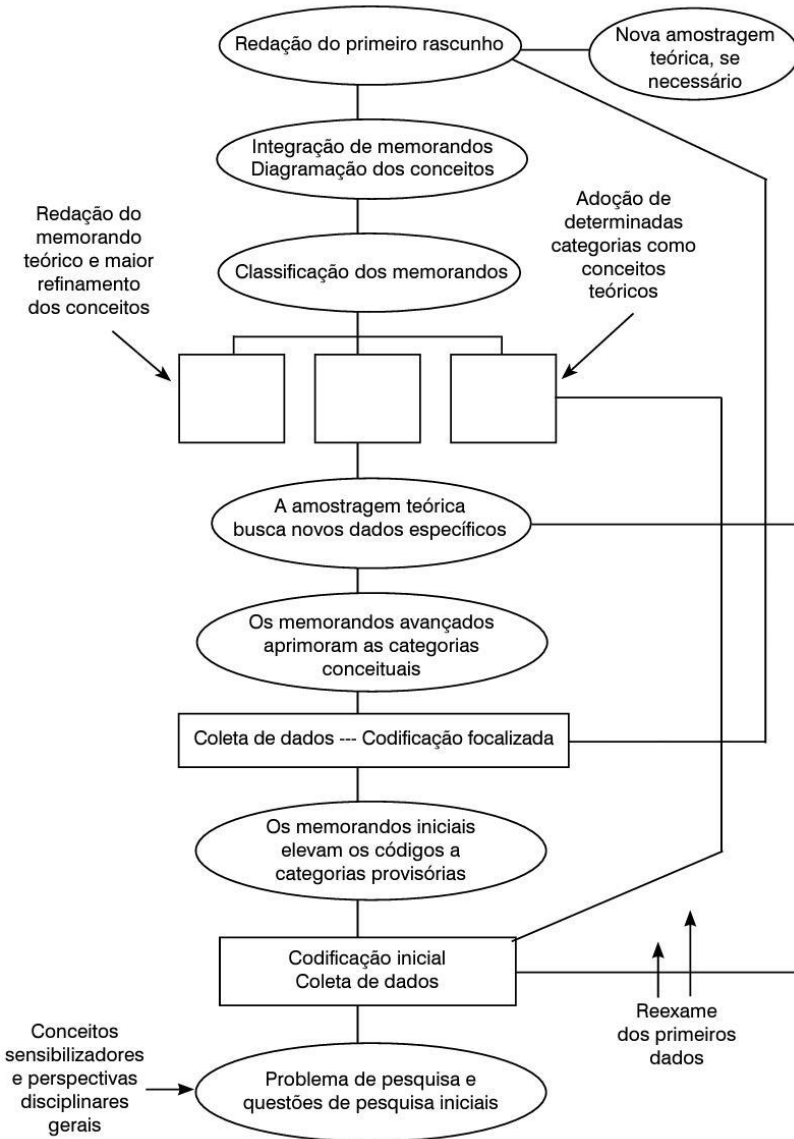
De acordo com Fragozo, Recuero e Amaral (2011, p. 107),

[...] a sensibilidade teórica deve ser desenvolvida, de forma consistente, pelo pesquisador em questão. É como uma espécie de treinamento, em que várias formas de estudo podem ser levadas em conta, tal como outras leituras.

Compreendemos, portanto, que tanto a objetividade quanto a sensibilidade são extremamente necessárias para fazer descobertas.

Na Teoria Fundamentada, a coleta de dados, as análises, as categorizações e a eventual produção da(s) teoria(s) mantêm uma relação próxima. O pesquisador começa com uma área de estudo e permite que a teoria surja a partir dos dados que encontra. Teorias fundamentadas, por serem baseadas em dados, tendem a oferecer mais discernimento, melhorar o entendimento e fornecer um guia importante para ação, especialmente em campos em que as hipóteses são mínimas e/ou não existem. A TF pode ser organizada da seguinte maneira:

Figura 5 – O processo da Teoria Fundamentada.



Fonte: Charmaz (2009).

Antes de iniciar o processo de desenvolvimento da teoria, um pesquisador deve entender como se dá esse processo que, posteriormente, irá constituir a teoria. O primeiro passo é diferenciar coleta de dados, codificação/categorização e redação da teoria (teorização). Um segundo passo é perceber que essas formas de análise de dados de fato constroem uma outra, com a teoria incorporando os aspectos tanto da análise quanto da categorização.

A coleta de dados na Teoria Fundamentada passa constantemente por ajustes e adequações, precisando que o pesquisador modele e remodele a busca pelos dados, em alguns casos, redefinindo-os. O fato é que a maneira **como** coletamos os dados irá incidir fortemente em **quais** fenômenos poderão ser vistos e **qual** sentido será produzido a partir deles. O essencial será refletir sobre “[...] qual o tipo de abordagem que lhe permitiria a obtenção desses dados necessários e sobre qual o tipo de ambiente em que poderá encontrá-los” (CHARMAZ, 2009, p. 33). Para Fragozo, Recuero e Amaral (2011, p. 92), “[...] a análise dos dados vai auxiliando a refinar o próprio processo de coleta dos mesmos. Trata-se de um processo de retroalimentação constante entre o empírico e a análise”.

Coletados os primeiros dados, a fase seguinte¹⁹ consiste em codificá-los/categorizá-los, o que se constitui em separação, classificação e sintetização a partir da análise minuciosa dos dados. A codificação, de acordo com Flick (2004), diz respeito aos procedimentos empregados na análise dos dados coletados e envolve comparações constantes entre fenômenos, casos e conceitos, as quais levam ao desenvolvimento de teorias por meio da abstração e relações entre os elementos. A codificação, de acordo com Strauss e Corbin (2008), ocorre em três fases: aberta, axial e seletiva.

A codificação aberta consiste em gerar categorias a partir dos dados. As atividades nesse processo são de analisar, comparar, conceituar e categorizar a partir de perguntas que os guiam no campo empírico. De acordo com Fragozo, Recuero e Amaral (2011, p. 96), nessa fase de categorização perguntas como “o que está acontecendo?”, “em quais categorias esses dados se enquadram?”, “o que os dados expressam?” devem ser feitas. Já a codificação axial é assim denominada (axial) uma vez que ocorre em torno do eixo de uma categoria, associando categorias ao nível de propriedades e dimensões. Os dados passam a ser organizados

¹⁹ A exposição dos processos da Teoria Fundamentada está sendo colocada de forma linear, porém, na prática, o processo de pesquisa se dá de forma não-linear, uma vez que a escrita da teoria faz com que se retorne às análises e, com isso, fazendo surgir outras categorizações, ou atraindo-nos de volta ao campo, em busca de novos dados.

considerando as conexões entre as categorias. Nessa fase, são delineados modelos analíticos (esquemas que respondam questões do tipo “o quê?”, “por quê?”, “como?”, “quando?”, “onde?” etc.). De acordo com Pinto (2012), “[...] durante o processo de codificação, o pesquisador pode alternar entre codificação aberta e axial, pois as categorias devem ser constantemente verificadas pelos dados que as compõem e que podem ser reorganizadas” (PINTO, 2012, p. 6).

Resumidamente, podemos dizer que:

- **codificação aberta** é o processo analítico por meio do qual os conceitos são identificados, e suas propriedades e dimensões são descobertas nos dados;
- **codificação axial** é processo de relacionar categorias às suas subcategorias.

Por fim, a codificação seletiva ou redação da teoria é o processo de integrar e refinar a teoria. De acordo com Strauss e Corbin (2008), a codificação seletiva desenvolve as categorias buscando a saturação teórica, ao mesmo tempo em que se busca uma categoria central que aglutine as demais categorias. Os autores ainda denominam essa etapa como a “elaboração da história do caso”, que consiste em uma narrativa sobre o fenômeno central do estudo. Em outras palavras, consiste em sintetizar o que foi construído a partir dos dados coletados e analisados, questionando, revisitando, revendo e reformulando para, por fim, desenvolver uma teoria consistente.

Figura 6 – Processo de pesquisa TF.



Fonte: Elaborado pela autora (2018).

Esquemáticamente, o processo de pesquisa da Teoria Fundamentada envolve conceituar e reduzir dados, elaborar categorias em termos de suas propriedades e dimensões e relacionar as categorias por meio de hipóteses ou de declarações de relações, utilizando-se, para isso, os processos de codificação aberta, axial e seletiva (STRAUS; CORBIN, 2008).

Os pesquisadores que utilizam a Teoria Fundamentada consideram válido o ajuste entre os seus interesses de pesquisa iniciais e os seus dados emergentes: “[...] não forçamos ideias preconcebidas e teorias diretamente sobre os nossos dados” (CHARMAZ, 2009, p. 35). Em vez disso, os pesquisadores sugerem que sejam projetadas outras maneiras de coletar os dados a fim de que a investigação possa atender aos interesses iniciais.

Regressaremos à Teoria Fundamentada quando estivermos diante de nossos dados, cabendo no próximo capítulo dar início à apresentação de nosso caleidoscópio, mais especificamente ao σκοπέω (*skopeō*), que, conforme já dito, funcionou como lente para nossa pesquisa, nosso referencial teórico.

ΣΚΟΠΕΩ (ΣΚΟΡΕΩ) NARRATIVAS MUDIÁTICAS: HIBRIDAÇÃO E CONVERGÊNCIA



Cultura da Conexão: do digital ao Remix

- Tratemos sobre cultura digital
- De face ao Remix
- Uma cultura que realmente conecta?



Ambientes de Convergência



Narrativas Transmídia

- Princípios e produções de narrativas transmídia
- Mídias Regentes e Produtos Híbridos



Letramento e Autoria na Era Transmídia

2 ΣΚΟΠΕΩ (*SKOPEŌ*) NARRATIVAS MUDIÁTICAS: HIBRIDAÇÃO E CONVERGÊNCIA

A fogueira mudou,
mas nós ainda contamos histórias como
antigamente
(Fernando Palácios, 2016)

Neste capítulo, intitulado *σκοπέω* (*skopeō*), apresentarei as discussões teóricas que nos levaram à compreensão dos acontecimentos. A escolha por denominá-las *σκοπέω* (*skopeō*) se deu pelo fato de que esses apanhados teóricos irão funcionar como a lente que nos permite olhar para o fenômeno transmídia e todos seus desdobramentos. Este capítulo está dividido em quatro grandes seções, são elas:

- Seção 2.1: Intitulada “Cultura da conexão: do digital ao remix”. Nesta seção o foco será nas questões relacionadas ao compartilhamento de informações e ao processo de engajamento de diferentes públicos, buscando destacar que a propagabilidade de conteúdo é maior com a participação de usuários engajados. Irei destacar a importância das relações entre produtores e público e como elas vêm transformando o conceito de participação significativa. Ainda nesta seção, serão discutidos aspectos pontuais da produção de diferentes narrativas divulgadas na *web*, buscando apresentar o conceito de remix e dando início às reflexões sobre autoria.
- Seção 2.2: Denominada “Ambientes de convergência”. Nesta seção o foco serão os contextos e as formas como os usuários atuam no ambiente *on-line*, mais especificamente nos *sites* de redes sociais.
- Seção 2.3: Denominada “Narrativas transmídia”. Buscarei, nesta seção, aprofundar-me na genealogia do conceito, discutindo as especificidades de criação e desenvolvimento de projetos transmídia, além de discutir o “potencial transmídia”, buscando abordar as especificidades de criação e desenvolvimento de projetos transmidiáticos.
- Seção 2.4: Intitulada “Letramento e autoria na era transmídia”. Seção que buscará abordar os letramentos necessários para a participação nos processos de criação,

divulgação e consumo de narrativas transmídia. Irá também tratar sobre as formas de autoria na rede.

Essa divisão é a tentativa de deixar explícito ao leitor as fontes de pesquisa que orientaram a escrita deste texto. Como o foco desta pesquisa são as narrativas transmídia, escolhi por apresentar dois conceitos que considero precursores da transmídia – “cultura da conexão” e “ambientes de convergência” –, além do próprio conceito de Transmídia e seus desdobramentos em função da narrativa e, por fim, as discussões sobre os letramentos que envolvem essa nova forma de narrar, assim como o papel de produtor de conteúdo (autor) que as audiências têm assumido.

2.1 CULTURA DA CONEXÃO: DO DIGITAL AO REMIX

A natureza está, constantemente, a misturar-se com a arte.

(Ralph Waldo Emerson)

Nossos dias estão marcados por uma (ou mais de uma) evolução constante das tecnologias. Essa revolução digital²⁰ vem nos levando a uma nova era, chamada era digital, e a uma nova cultura, a cultura digital. Essas mudanças vêm se apresentando de forma tão célere que, em curtíssimo tempo, as tecnologias ficam obsoletas, e outras mais modernas surgem e ressignificam as anteriores. Isso vale para bens de consumo, porém, atinge profundamente o modo como recebemos e fazemos as coisas, influenciando visivelmente (e principalmente) nossos modelos e paradigmas.

A evolução das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDIC) favorece a colaboração e o aprendizado em rede não presencial (SILVA, 2010). Essas tecnologias vêm redesenhando os atores, fazendo com que aquele que até ontem era espectador hoje assuma papéis de produtor e desenvolvedor de conteúdo, simultaneamente. Essas mudanças alteram, assim, a cultura. Cabe dizer que não limitamos o conceito de cultura a um conjunto de costumes que constituem herança cultural de uma determinada comunidade. Tomamos aqui a perspectiva de Geertz (1989), ao afirmar que a cultura é um contexto, algo dentro do qual acontecimentos sociais, comportamentos, instituições e processos podem ser descritos de forma inteligível e de forma densa (GEERTZ, 1989, p. 10).

Diante desse cenário amplo de mudanças e reconfigurações, a cultura passa a ser vista como um sistema semiótico que envolve palavras, imagens, formas, sinais e sons que já não se estruturam de forma individual, mas sim coletiva. Buscar perceber a cultura como um sistema semiótico sugere atentar para uma expressão que emergiu na sociedade a partir da década de 1930: a “comunicação interativa”. De acordo com Santaella (2004), a comunicação interativa pressupõe que exista troca e mútua influência dos interlocutores nas mensagens transmitidas. Santaella ainda amplia para a discussão da interatividade comunicacional

²⁰ De acordo com Castells (1999), o movimento da revolução tecnológica da informação culminou com a sociedade em Rede. Entendemos que as transformações que se deram a partir do desenvolvimento das tecnologias podem ser consideradas uma revolução contemporânea da ascensão digital, sendo assim denominados “revolução digital”.

na rede, afirmando que “[...] a interatividade na rede permite: acessar informações à distância em caminhos não lineares de hipertextos e ambientes hipermídia” (SANTAELLA, 2004, p. 165). Será por meio da ampliação e fortalecimento das comunicações que teremos a intensificação da imersão em um novo ambiente semiológico.

Esses novos ambientes, os quais permitem uma maior facilidade de acesso e a produção de diferentes materiais culturais, especialmente via redes, vêm mudando muito a maneira como nos relacionamos com textos, vídeos e imagens, o que nos traz inúmeras outras experiências, uma vez que passamos de consumidores a consumidores/produtores. Jenkins (2008) sinaliza a existência de novos ambientes em que a interação e participação do público (até então apenas consumidor) como produtores midiáticos torna-se cada vez mais inevitável.

Pensar em cultura da conexão é reconhecer a expansão das culturas digitais, mas, além disso, é parar e refletir em busca de uma compreensão para os movimentos de propagação de conteúdo em comunidades, vislumbrando um futuro mais engajado, participativo e afetivo nas relações entre produtores e consumidores.

2.1.1 Tratemos sobre cultura digital

A sociedade contemporânea tem como um de seus pilares o intenso uso das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDIC), que permeia o cotidiano das pessoas e constitui um conjunto de possibilidades, linguagens e práticas que compõem a cultura digital. Hoje estamos imersos e vivendo intensamente na/a cultura digital, passando por um processo de reorganização de todas as esferas da ação humana mediadas pelas tecnologias digitais. Vivemos em rede, nossos dispositivos estão interconectados e são convergentes, temos, hoje, a possibilidade de montar a nossa própria fruição, nossa própria mistura de material midiático. Mais que ser consumido, o conteúdo anda conosco, mora em nossa mente, em nossos aparatos tecnológicos, em nossos bolsos.

Pelo aspecto da cultura, a facilidade de alteração de todo material digital produzido gera também novas possibilidades de uso. É o que Lessing (2009) define como cultura alterável (*Read-Write Culture*), quando os produtos culturais deixam de ser apenas para consumo, permitindo a recombinação e produção de produtos novos a partir dos interesses do público consumidor/produtor.

Dentro desse contexto, se agregam às produções textuais na rede outras semioses que passam a compor o texto (som, imagem, música, movimento). As possibilidades de leitura e produção de textos (hipertextos) hipermodais se multiplicam na cultura digital, somos capazes de citar imagens e sons juntos, criar vídeos sobre textos e textos sobre músicas e juntar tudo isso. As citações entre eles são mixadas junto. Essa mistura produz um novo trabalho criativo, o remix²¹. Para Lemos (2005), a remixagem é o princípio que rege a cibercultura. O autor entende remixagem como o “conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens, cut-up de informação a partir das tecnologias digitais” (LEMOS, 2005, p. 1).

Partindo desse prisma, que enxerga a possibilidade de combinação e recombinação de materiais disponíveis na *web* e que vê o remix como um dos elementos centrais das práticas discursivas contemporâneas, precisamos reconhecer e discutir o remix como um fenômeno da cultura digital, foco da próxima subseção. Antes disso, porém, faz-se necessário que algumas das teorias da cultura digital sejam exploradas e aprofundadas. Mais que uma definição de cultura digital, que pode ser vista com bastante aproximação (e por vezes como sinônimo) de cibercultura²², expressões essas que sempre denotam as relações humanas e a mediação por tecnologias e comunicações digitais, sentimos a necessidade de investigar sua essência.

Cláudio Prado, fundador e coordenador do Laboratório Brasileiro de cultura digital, em entrevista dada à obra “Cultura Digital.br”, compêndio de entrevistas que representam o pensamento contemporâneo brasileiro sobre cultura digital, afirma que

A cultura digital é a cultura do século XXI. É a nova compreensão de praticamente tudo. O fantástico da cultura digital é que a tecnologia trouxe à tona mudanças concretas, reais e muito práticas em relação a tudo que está acontecendo no mundo, mas também reflexões conceituais muito

²¹ Apesar de “remix” ser uma palavra estrangeira, está incorporada oficialmente ao vocabulário de nossa língua, o que se pode perceber em dicionários de nosso país, como é o caso do dicionário da Academia Brasileira de Letras. Portanto, neste trabalho, empregaremos a expressão sem o itálico, já que está incorporado aos quase 390 mil verbetes da Língua Portuguesa.

²² Pierre Lévy (2009; 2010), André Lemos (2007) e Lúcia Santaella (2003) tratam de uma cultura digital ou cibercultura para evidenciar essas diferentes formas de interação e de sociabilidade que influenciam diretamente nas culturas e grupos locais.

amplas sobre o que é a civilização e o que nós estamos fazendo aqui. (PRADO, 2009, p. 45)

A cultura digital nasceu nesse contexto permeado por Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação e busca dar conta de observar e compreender os fenômenos que vêm surgindo ao redor dessas mídias digitais interativas. Rüdiger (2011) ainda aponta que a cibercultura tem menos relação com a tecnologia do que com as narrativas que se desenvolvem nesse meio, entendendo as narrativas não apenas como aquilo que se produz e se propaga nos dispositivos convergentes da comunicação contemporânea, como também como as narrativas que carregam uma série de configurações simbólicas do imaginário social e tecnocultural. O imaginário é o que legitima certas práticas sociais, na medida em que se apresenta como pano de fundo da vida em comum. Para Charles Taylor (2004), o imaginário social (manifesto em imagens, histórias, mitos, sentimentos gerais etc.) é a forma como as pessoas imaginam a própria existência, suas expectativas, como elas relacionam as coisas do mundo entre si e com os outros.

Flichy (2001) busca analisar a forma como o imaginário tecnológico se articula com os processos midiáticos. Os caminhos que o autor aponta como possíveis seriam o estudo de como diferentes atores conseguem se envolver no processo de inovação de um mesmo aparato técnico e a investigação de quais são os usos sociais que fomentam o desenvolvimento de uma nova tecnologia. Nesse sentido, o “imaginário tecnológico” “[...] pode ser considerado essencialmente como um ‘imaginário tecnocultural’, visto ser a tecnocultura, simultaneamente, matéria-prima, processo e produto desse imaginário” (GOMES, 2016, p. 188).

O conceito de tecnocultura, que, para nós, está intimamente ligado ao conceito de cultura digital, pode ser buscado em pensadores muito anteriores à discussão das tecnologias digitais. Benjamin (2012), em seu conhecido ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, publicado pela primeira vez em 1935, foi inovador ao sugerir que a ressignificação da arte consistia no uso da técnica para romper com a autenticidade tradicional burguesa, mas que deixava em seu lugar uma outra forma de percepção capaz de tornar acessível a experiência estética para as massas; ou, por outras palavras, via o surgimento de uma nova forma tecnocultural.

Compreendendo a cultura digital como espaço para novas e diferentes narrativas, sendo lineares ou não-lineares, fluidas, repletas de

outros textos, imagens, vídeos, comentários, compartilhamentos, aprovações e remixagens, ampliamos nosso olhar para a remixagem cultural²³ e reconhecemos que esse será um *skopeō* de grande importância para este trabalho. É o reconhecimento desse espaço que nos conduz a um permanente movimento e um olhar cada vez mais multifacético que nos coloca em face a esse mundo polissêmico.

2.1.2 De face ao remix

Considerado um processo técnico-semiótico, o remix vem sendo o método mais presente na produção de narrativas na cultura digital, e, para isso, são empregados dois modos básicos de montagem: a sequenciação ou intercalação e a sobreposição ou composição. A sequenciação (intercalação) corresponde ao encadeamento de determinados segmentos (recortes de vídeos, imagens), respeitando-se ou não a sequência em que apareciam nas obras-fonte, enquanto que a sobreposição (composição) corresponde à associação de diferentes camadas ou faixas de áudio simultâneas que passam a constituir uma unidade.

Situando o remix no domínio discursivo da internet, o tratamos não só como um fenômeno linguístico, mas o analisamos na interface com outros aspectos que envolvem autoria, coautoria, produção, coprodução, leitura e outros. Enfim, um evento comunicativo em que aspectos linguísticos, cognitivos e sociais estão integrados (MARCUSCHI, 2003). Também buscamos entender as narrativas produzidas dentro dessa cultura (e com tais técnicas de produção) não apenas como puro entretenimento, mas, especialmente, como resultado de uma intensa participação social, passando por diversas formas de produção de conhecimento.

O entendimento (e a aceitação) das novas produções de narrativas digitais na cibercultura, na qual a relação entre diferentes produtos midiáticos passa a ser cada vez mais fluida, vem ampliando a ideia de que novas linguagens devem ser criadas, pois já não é possível pensar em uma única linguagem no meio digital. Na cultura digital, os usuários são constantemente estimulados à produção, distribuição e remixagem de conteúdos digitais, sejam eles textos literários, políticos, jornalísticos, pessoais, em forma de áudio, vídeo, fotos ou músicas.

²³ Remixagem cultural nos termos de Lawrence Lessin, que afirma: “Desde tempos imemoriais, as pessoas têm se dedicado a remixar a própria cultura” (LESSIN, apud TAPSCOTT; WILLIAMS, 2007, p. 172).

A produção de narrativas digitais a partir do processo técnico-semiótico de remix possibilita o que vem sendo chamado de convergência de meios. Não há mais exclusividade de utilização de determinado aspecto relacionado a um só meio, ou seja, o que antes era visto como específico de um veículo, agora é enxergado de outra forma nessa arquitetura fluida. Som, imagem, música e movimento se mesclam sem soar estranho, muito pelo contrário, essa mistura e a ideia de fluidez quebram com a questão da limitação e se tornam, teoricamente, infinitas.

Mas nesse cenário de emissão, conexão e reconfiguração, denominado por Lemos (2005) como as “leis” fundadoras da cibercultura, como fica a questão dos direitos autorais, o *Copyright*? Como já afirmado, vivemos a “*Read-Write Culture*” e não estamos mais dispostos a receber conteúdos de forma passiva, muito pelo contrário, estamos assumindo nosso papel de produtores, e, para isso, as práticas de “cortar, copiar e colar” se tornam cada vez mais comuns. Essas práticas envolvem total empenho de seus produtores e muita inovação criativa. Isso quer dizer que reutilizar e remixar materiais para produzir novas narrativas não estaria ferindo direitos autorais, mas, sim, criando uma cultura de criatividade e de inovação.

Owen Gallagher (2008), em uma entrevista dada a Henry Jenkins, publicada com o título de “O que é cultura remix”²⁴, reforça um pouco essa questão, afirmando que, ao recombinar a partir de diferentes fontes, também se criam novos significados, e, por isso, o resultado é um material original e inovador, visto que, em suas palavras, “[...] the finished piece is more than the sum of its parts”. Nesse mesmo sentido, Jenkins (2008) destaca o potencial da geração de conhecimento compartilhado e a importância dos fluxos de conteúdo para uma cultura participativa.

Lemos (2005) denomina essa capacidade de modificar, adicionar e colaborar com pedaços de informação criados por outros de a “nova dinâmica técnico-social da cibercultura”. Como o autor ressalta:

[...] uma estrutura midiática ímpar na história da humanidade onde, pela primeira vez, qualquer indivíduo pode, a priori, emitir e receber informação em tempo real, sob diversos formatos e modulações, para qualquer lugar do planeta e alterar, adicionar e colaborar com pedaços de

²⁴ “What is Remix Culture?”: An Interview with Total Recut’s Owen Gallagher (Part One). Disponível em: http://henryjenkins.org/2008/06/interview_with_total_remixs_ow.html. Acesso em: 22 jun. 2017.

informação criados por outros. (LEMOS, 2005, p. 2)

São nessas reconfigurações e a partir da compreensão das especificidades das narrativas produzidas na atualidade que nos aprofundamos nas questões relativas à convergência de linguagens propiciadas pelos meios digitais. O conceito de multimídia por integração (SALAVERRÍA, 2005) vem colaborar nesse entendimento. Segundo o autor, o uso da multimídia ainda pode ser considerado muito modesto, visto que grande parte do material que vem sendo apresentado como “multimídia”, na realidade, oferece somente textos, imagens e sons que podem ser consumidos de maneira separada. No entanto, essa não é característica de narrativas construídas por meio do remix. Hoje vemos inúmeras produções com a combinação desses elementos multimídia em um único discurso (SALAVERRÍA, 2005, p. 57-58) e que, se consumidas de forma separada, não transmitirão a mesma mensagem. Em outras palavras, as combinações só fazem sentido por assim estarem organizadas.

As narrativas produzidas atualmente e que circulam na *web* possuem a característica de misturar gêneros, mídias, modalidades, linguagens e textos. Essa é uma propriedade presente e marcante no âmbito da cultura digital (ou da cibercultura remix, como denomina LEMOS, 2005). Lankshear e Knobel (2011) destacam a grande relevância dessa cultura remix para a sociedade, pois envolve o uso e domínio de inúmeras ferramentas tecnológicas que, em sua maioria, estão disponíveis a qualquer momento e em qualquer lugar, mas que muitas vezes não instigam o desenvolvimento criativo. Os autores descrevem remix como “[...] a prática de tomar artefatos culturais, combiná-los e manipulá-los de modo a gerar um novo tipo de misturas e produtos criativos”²⁵ (LANKSHEAR; KNOBEL, 2011, p. 105).

Bastante comuns nas narrativas que circulam na *web*, podemos analisar o remix tendo como base as mesmas “leis” fundadoras da cultura digital (LEMOS, 2005): a liberação do polo da emissão, a questão da conexão em rede e a reconfiguração do formato das mídias e novas práticas sociais. A questão da liberação da emissão significa, em simples palavras, que se pode/deve produzir e distribuir informações. As diferentes produções da cibercultura vêm mostrando o que está em jogo com a circulação de informação: a manifestação criativa de vozes e

²⁵ Tradução nossa. Texto original: “[...] el remix implica adoptar artefactos culturales, combinarlos y manipularlos hasta convertirlos en mezclas nuevas y productos creativos”.

discursos, sem a obrigatoriedade de passar por “editores” e sem a necessidade de pagar direitos autorais ou solicitar permissão de uso. A máxima é “produza informação”.

A conexão em rede pode ser explicada pela própria questão cultural. A nova cultura vem resgatando valores de colaboração, de compartilhamento, e estamos em uma constante luta, como nos afirma Brant:

[...] luta pela prevalência da colaboração e do compartilhamento sobre a competição e aprisionamento do conhecimento. [...]. A defesa da liberdade do conhecimento não é uma simples questão de opção ideológica, mas uma postura a favor da luz contra as trevas. (BRANT, 2008, p. 73)

O que nos remete também às palavras de Jenkins, ao abordar inteligência coletiva²⁶ e cultura participativa, quando afirma, baseado em Levy (2003), que “[...] nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe alguma coisa; e podemos juntar as peças, se associarmos nossos recursos e unirmos nossas habilidades” (JENKINS, 2008, p. 28). Essa é a tônica da cultura digital, cada um contribui com o que tem a dizer e o que sabe fazer, e, assim, são produzidos novos produtos culturais.

Por fim, mas não menos importante, tratamos a lei da reconfiguração do formato das mídias, que, de certa forma, é apenas o resultado das duas anteriores. Falar em reconfiguração é se remeter, mais uma vez, à participação do coletivo, cada um dando sua contribuição e modificando a cultura vigente. É pensar na reorganização e convivência de diversos formatos midiáticos: revistas *on-line* e impressas, espaço urbano e redes, *podcast* e rádio, TV e *web*, amigos de escola e de WhatsApp.

A liberação da emissão (primeira lei) e as conexões em rede (segunda lei), criando novos formatos e modificando outros (terceira lei), alteram a cultura. Produzimos novos formatos de bens culturais, realizamos novas formas de consumo e passamos a ter novas visões sobre propriedade e autoria, uma autoria conjunta e remexida. Pensar remix é pensar em cibercultura. Assim como Lemos (2005), outro autor que nos

²⁶ “[...] inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências” (LEVY, 2003, p. 28). De acordo com o autor, o saber está na humanidade, e não há ninguém que seja nulo nesse contexto. Por essa razão, todos os indivíduos podem oferecer conhecimento, o que leva a uma valorização da inteligência coletiva.

ajuda a pensar a cibercultura é Francisco Rüdiger. Em sua perspectiva, a produção na *web* proporciona o aparecimento de fenômenos que podem ser analisados por um “cultivo de mundo” denominado cibercultura. Segundo Rüdiger (2011), a cibercultura, ao estar se popularizando como um bem de consumo de massa, une o pensamento cibernético com a informática da comunicação. Mesmo havendo divergências sobre os significados/sentidos da cibercultura, assim como de suas bases conceituais e teóricas, autores como Lemos e Rüdiger apontam para a importância desse conceito no que diz respeito ao acompanhamento das produções na sociedade atual.

É fato que, assim como a produção na cibercultura vem mudando, as atitudes dos leitores também passam por uma reconfiguração. As novas narrativas que mesclam tanto material midiático exigem do leitor²⁷ um novo olhar. As fronteiras entre os textos não são mais visíveis, e a capacidade de um interlocutor reconhecer um texto como um híbrido²⁸ é dada pelo repertório de referências que permitem a identificação de traços remissíveis a outros objetos ou fontes.

O leitor da cibercultura sabe reconhecer que determinada produção é fruto de uma remixagem. Isso significa dizer que o leitor de uma narrativa digital que tenha o remix como sua técnica de produção consegue perceber a agregação de textos diversos, de discursos. As narrativas da cibercultura possuem uma progressão característica e, por esse motivo, provocam participações do leitor também diferenciadas. O receptor explora as narrativas por meio de um envolvimento, que pode partir exclusivamente de seu interesse (por exemplo, pela temática apresentada), ou ainda pelo nível de participação/interação oferecido pela narrativa.

Uma história narrada no meio digital exige que o leitor a percorra sem roteiros. O interlocutor pode escolher diferentes caminhos por meio das ligações definidas pelo autor, “[...] deter-se em blocos de textos que lhe sejam mais significativos e, em algumas situações, registrar comentários na própria narrativa do autor ou por distintos meios de comunicação” (VALENTE; ALMEIDA, 2014, p. 37). Nas narrativas da cibercultura, os papéis de leitores e autores se mesclam, uma vez que, constantemente, estão compartilhando experiências, seja por meio de *feedbacks* ou ainda pela criação e (re)construção de novas histórias. É

²⁷ Neste trabalho estamos empregando os vocábulos leitor, intérprete e interlocutor como sinônimos.

²⁸ Entendido aqui como um texto/produção que resulta da mistura de dois ou mais elementos diferentes, além da palavra escrita (CHARTIER, 2002, p. 243).

como se o autor convidasse o leitor para interagir, e essa interação influenciasse os textos narrados. Ainda de acordo com Valente e Almeida (2014), as narrativas digitais possuem o grande potencial de articular conhecimentos objetivos e subjetivos, além de permitirem organizar o pensamento e as informações, compreender e recriar as experiências.

O leitor do remix, além de ser capaz de compreender textos verbais e não-verbais, irá contribuir para o tecido textual, ativando sua memória, seus conhecimentos de mundo, de tudo aquilo que tenha vivido, presenciado, lido, experimentado. Será a partir de suas experiências em cada gênero textual, em cada suporte, que o leitor da narrativa digital remix conseguirá realizar as reconfigurações e associações para a compreensão desse novo texto. Um leitor de remix estará em um constante (re)pensar, (re)projetar, (re)criar e (re)inventar materiais e recursos, fazendo, a partir daí, suas próprias narrativas e se tornando autor.

Narrar na cultura digital é produzir conteúdo tendo como pano de fundo os princípios de liberação da emissão, da conexão em rede e da reconfiguração de formatos e práticas culturais. Esse parece ser um caminho diferente e irreversível na atual cultura digital, em outras palavras, uma característica da “nova cultura”, denominada cultura da conexão.

2.1.3 Uma cultura que realmente conecta?

Em que consiste a cultura da conexão? O que/quem ela realmente conecta? De acordo com Jenkins (2016)²⁹, em entrevista concedida à “Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação”, a convergência e a conexão são as impulsionadoras da mídia, garantindo que ela seja importante em todos os níveis, desde o mais micro e hiperlocal até o mais macro. O autor ainda afirma:

[...] se a nossa sociedade é mediada, é POR CAUSA da convergência e da conexão, porque todos os aspectos das nossas vidas são tocados pela mídia e porque mais e mais de nós temos a

²⁹ Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1809-58442016112>. Referência completa: JENKINS, Henry. Convergência e conexão são o que impulsiona a mídia agora [2016]. **Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun.**, São Paulo, v. 39, n. 1, jan./abr. 2016. Entrevista concedida a Priscila Kalinke da Silva.

capacidade de comunicar nossas ideias por meio de múltiplos canais de mídia.” (JENKINS, 2016, p. 178, grifo do autor)

Seriam então as mídias as responsáveis pela cultura da conexão?

Por cultura da conexão entendemos o espaço em que a propagabilidade³⁰ de conteúdo é permitida, fazendo com que um grupo de consumidores passe a modificar, compartilhar, moldar, reconfigurar e remixar conteúdos pré-constituídos de mídia de forma que não poderia ter sido realizada antes (JENKINS, 2014). A cultura da conexão possibilita o engajamento de diferentes públicos. E percebemos que, nessa nova cultura da conexão, aquilo que antes era distribuído³¹ pela indústria midiática, na atualidade, circula³². Para Jenkins, “[...] essa mudança – de distribuição para circulação – sinaliza um movimento na direção de um modelo mais participativo de cultura” (JENKINS; GREEN; FORD, 2014, p. 24).

Na cultura da conexão, o público passa a não só receber, consumir e alterar conteúdo, mas também se vê como produtor, uma vez que o grande e fácil acesso a diferentes plataformas de mídia, aliado à retórica favorável da *web 2.0*, que possui uma “arquitetura de participação”, traz um empoderamento às audiências, podendo, inclusive, desafiar as grandes políticas corporativas, que muitas vezes não estão preparadas para o engajamento de usuários e desconhecem sua motivação no compartilhamento de conteúdo.

O fato é que a cultura da conexão se expande porque, antes dela (ou em paralelo), vivemos três outros “fenômenos”: a convergência dos meios de comunicação, a cultura participativa e a inteligência coletiva. A convergência se aplica ao modo como as informações serão produzidas, veiculadas e consumidas, e, hoje, “[...] convergência e conexão são o que impulsiona a mídia agora” (JENKINS, 2016, p. 175). É a respeito desses ambientes de convergência de mídias que a próxima seção aborda.

³⁰ “[...] potencial – técnico e cultural – de os públicos compartilharem conteúdos por motivos próprios” (JENKINS; GREEN; FORD, 2014, p. 26).

³¹ Quando o conteúdo da mídia é controlado pelos interesses comerciais que o produzem e vendem.

³² Quando um determinado conteúdo é compartilhado por meio de culturas e entre elas, de maneira participativa (e desorganizada).

2.2 AMBIENTES DE CONVERGÊNCIA

Sob as camadas visíveis, as invisíveis continuam agindo.

À convergência tecnológica soma-se a convergência de tempos e espaços.

(Lúcia Santaella, 2010)

Neste espaço de nosso *skopeō*, falaremos sobre os ambientes propícios à convergência das mídias, entendendo-os como espaço para que haja a coalizão dessas mídias. Cabe lembrar que a convergência não se restringe ao contexto de alterações/avanços tecnológicos. A convergência emerge do fluxo de conteúdo que advém de diferentes meios e que provoca uma alteração na lógica tradicional entre mídia e consumidor.

Podemos dizer que a convergência acontece não apenas nos meios, nos contextos, nos espaços em que ocorrem as interações sociais, mas que ela também se faz presente nas próprias pessoas. Jenkins (2009) ressalta que a convergência é um processo e não um ponto final, e que, prontos ou não, já vivemos em espaços de convergência. Alex Primo afirma:

[...] a cultura da convergência tem demandado que a mídia massiva tradicional tenha que se reinventar. Por outro lado, essas pressões vêm de um público acostumado a interagir ativamente, intervir no conteúdo e conversar com seus pares na rede. (PRIMO, 2010, p. 24)

Pellegrino (2008) classifica a convergência em três tipos: infraestrutural, arquitetônica e de mercado; material e funcional. A convergência infraestrutural está relacionada ao processo convergente de acesso a plataformas, tecnologias, conteúdos e serviços, podendo estar ligada à noção de realidade virtual e realidade aumentada. Já a convergência material está relacionada à portabilidade de artefatos tecnológicos multifuncionais, os quais estão cada vez mais carregados de funções e serviços. E a convergência funcional propõe colocar em evidência a versatilidade dos dispositivos convergentes (um *smartphone*, por exemplo, pode reunir grande parte da sociedade da informação). As convergências material e funcional apontam para o encontro das diferentes mídias em um único dispositivo móvel.

Lúcia Santaella (2010) exhibe uma visão um pouco mais ampla para o conceito de convergência:

[...] os ventos, de fato, estão soprando na direção de uma convergência tecnológica total. Entretanto, é preciso colocar em relevo os diferentes sentidos de convergência que, especialmente no universo das mídias e das linguagens, não quer significar o apagamento das diferenças, pois, quando se trata das linguagens, as heranças, as tradições, a multidimensionalidade do espaço e do tempo contam, pois o texto da cultura comporta-se como um denso palimpsesto. (SANTAELLA, 2010, p. 79)

Assim, de acordo com a autora, podemos dizer que a convergência constitui um processo cultural, e não apenas uma mudança tecnológica, no qual os usuários são estimulados a se conectarem para ter acesso a informações de seu interesse em meio a conteúdos midiáticos dispersos.

Podemos compreender os ambientes de convergência como espaços em que as antigas e as novas formas de comunicação – assumidas na contemporaneidade com a chegada das TDIC – se relacionam. As questões referentes à convergência são bastante complexas uma vez que envolvem, de um lado, uma coexistência e interação dos meios, e, de outro lado, uma mescla dos conteúdos de outros meios em um meio único. Apesar disso, acreditamos que essas visões não podem ser tratadas como dicotômicas. Nesse sentido, Carlos Alberto Scolari (2013) enfatiza que a convergência é um conceito conflitante porque envolve, ao mesmo tempo, movimentos de contração e dilatação:

O conceito de convergência – entendido como um processo centrípeto de concentração e fusão [...]. Para compreender esta dupla lógica, podemos imaginar o ecossistema midiático como uma entidade orgânica, igual a um coração, que passa por movimentos de contração e dilatação. Por um lado, os atores do ecossistema midiático – empresas, tecnologias, profissionais e linguagens – tendem a convergir, a se aproximarem e se hibridizarem; imediatamente depois da fusão destes atores geram conteúdos – em nosso caso as

NT – que se propagam por meio de todo o ecossistema. (SCOLARI, 2013, p. 64)³³

Logo, para conhecer e compreender um pouco mais sobre esses ambientes de convergência, que certamente colaboram na genealogia das narrativas transmídia, passaremos a outra parte de nosso *skopeō*, fixando nosso olhar nas narrativas transmídia, as quais nascem das possibilidades que seus realizadores enxergam nos ambientes de convergência, podendo vislumbrar seus produtos (e conteúdos) em diferentes plataformas e expandir as narrativas em múltiplas direções.

³³ Tradução nossa. Texto original: “El concepto de convergencia – entendido como un proceso centrípeto de concentración y fusión – puede parecer contradictorio con las NT, dado que este caso los relatos se expanden a través de múltiples medios y plataformas. Para comprender esta doble lógica, podemos imaginar el ecosistema mediático como un ente orgánico que, al igual que un corazón, atraviesa por movimientos de contracción y dilatación. Por un lado, los actores del ecosistema mediático – empresas, tecnologías, profesionales y lenguajes – tienden a converger, a acercarse y se hibridarse”.

2.3 NARRATIVAS TRANSMÍDIA

O conceito de narrativa transmídia é um planeta, mas dentro de uma imensa galáxia conceitual.

(Carlos Alberto Scolari, 2013)

Narrativas transmídia (NT) são todas as narrativas que se desenvolvem em diferentes (e múltiplas) plataformas de mídia. Em cada um desses espaços, as narrativas se entrelaçam e contribuem para a compreensão das histórias. É nesse sentido que Carlos Alberto Scolari define as NT como “[...] um tipo de relato que se expande por meio de múltiplos meios e plataformas de comunicação, no qual uma parte dos consumidores assume um papel ativo no processo de expansão” (2013, p. 36).

O fato de as narrativas se desenvolverem em mais de um espaço, muitas vezes paralelamente, não pode comprometer a compreensão da narrativa como um todo, nem a compreensão de uma determinada parte específica. Cada um dos meios nos quais a história (ou as histórias) é/são contada/s apresenta blocos narrativos que, somados, compõem um arco narrativo maior, o qual compreende todos os demais. De acordo com Jenkins (2008), cada franquia (produto elaborado pelas grandes corporações que possuem os direitos sobre narrativas, jogos, filmes, séries de TV, entre outros) deverá ser autossuficiente, permitindo que o consumidor possa ter a compreensão das histórias sem a necessidade de transitar em todos os meios nas quais ela é narrada. Por outro lado, é relevante destacar que, para a maior compreensão, é importante o receptor ter acesso e transitar por todas essas plataformas em que a narrativa se expande, o que certamente enriquecerá sua experiência de leitura.

O surgimento das narrativas transmídia alterou significativamente a produção de narrativas de nosso tempo; mudando a forma como as histórias são apresentadas, a maneira que ocorrem as produções, como também o modo como o receptor se relaciona com os textos. É o que nos aponta Aranha (2011, p. 3):

Estas novas atribuições do leitor demandam, por conseguinte, novas formas de lidar e pensar o texto. É importante que ele esteja alinhado com a lógica das tecnologias envolvidas (impresso, áudio, vídeo, multimodal) para que seja possível perceber a

própria existência da narrativa. Se o leitor não é capaz de reconhecer o texto, não será, por via de consequência, capaz de acessá-lo, de reconhecê-lo, de fruí-lo.

A relação entre receptor/leitor e o material midiático passa a ser mais exploratória, pois, além da narrativa que está “em suas mãos”, ele passa a investigar, encontrar e explorar outras plataformas em que as narrativas são distribuídas. Esse movimento (e posteriores produções) se faz bastante presente nos textos que, por exemplo, cercam a teledramaturgia brasileira, que permite, hoje, construções individuais e coletivas em torno de suas tramas.

As narrativas transmídia são um fenômeno narrativo, midiático e cultural e surgiram no âmbito do entretenimento com um propósito inicialmente comercial, uma vez que, pela convergência digital, permitiu-se a expansão da forma como as pessoas consumiam conteúdos de ficção produzidos pelos meios de comunicação de massa, sobretudo aqueles produzidos pelo cinema e pela televisão. Segundo Scolari (2009), as NT afetam muito mais que o texto em si, pois modificam fortemente os processos de produção e consumo, sendo, de acordo com o autor, o melhor exemplo da convergência cultural que, conforme Jenkins (2009), implica o fluxo de conteúdo por meio de diferentes plataformas, a cooperação entre múltiplas (e distintas) indústrias midiáticas e o comportamento migratório das audiências que se movem para os espaços em que encontram novas experiências de entretenimento.

De acordo com Barboza (2012), pelo fato de as narrativas transmídia serem fruto do planejamento das grandes corporações e por se desenvolverem em inúmeras plataformas, “[...] a noção de autoria torna-se mais difusa, ficando a cargo de uma equipe a construção de um game e de outra a de um filme, os quais se originariam de um livro escrito por outro autor” (BARBOZA, 2012, p. 3). Diante de tal característica, a autora ainda retoma a definição de narrativa sinérgica dada por Jenkins (2009), a qual se refere à nova estética da era da convergência e que depende da participação ativa de comunidades de conhecimento. As narrativas sinérgicas exigem que os consumidores transponham as barreiras entre as diversas plataformas de mídia com a finalidade de conhecer o máximo possível sobre determinado assunto, pois se tratam geralmente de narrativas muito amplas para serem limitadas a uma única mídia. Esse é um movimento que temos visto claramente nas produções de filmes, livros, séries estrangeiras, mas que, no Brasil, ainda são

incipientes. Diante disso, podemos dizer que a circulação do conteúdo no atual ecossistema midiático irá depender, em grande parte, da participação ativa dos consumidores.

2.3.1 Princípios e produções de narrativas transmídia

Pelo fato de integrar os conceitos de produção e distribuição de conteúdos, envolvendo qualquer tipo de mídia, a produção de narrativas transmídia se mostra cada vez mais atual e interessante a ser pesquisada. Percebemos que, na atualidade, todos têm o potencial de produzir conteúdo (aqui sem juízos de valor sobre a qualidade desses conteúdos), mas, também, temos a consciência de que os produtos midiáticos transmídia seguem sendo produzidos pela indústria dos meios. O fato é que vivemos uma nova dinâmica, e essas produções em grande escala juntam-se àquilo que a audiência (e ainda outros agentes) elaboram e divulgam artesanalmente.

Vemos, diante dessas mudanças, uma crescente necessidade do mercado em estreitar as relações com seus clientes ou públicos, criando o que Gee (2004) aponta como “espaços de afinidade”, locais em que ocorrem muitas trocas e interações entre produtores e outros interessados, os quais analisam os processos de produção e os próprios artefatos culturais. O autor define esses “espaços de afinidade” em parte pela temática em torno da qual as pessoas interagem³⁴ ou ainda pelo fato da necessidade de pertencimento a uma determinada comunidade. De acordo com Lewin e Somekh, os espaços de afinidade

[...] são espaços sociais ao qual os membros de uma afinidade podem ‘filiar-se’ para compartilhar e adquirir conhecimento, interagir, localizar recursos etc. São nem tanto *locais* quanto ‘ambientes’ dispersos que servem às suas respectivas afinidades. (LEWIN; SOMEKH, 2015, p. 81)

Mais do que um “espaço de afinidade”, a narrativa transmídia está imersa em um universo complexo de conceitos e em um universo narrativo (*worldbuilding*), sendo o *worldbuilding* essencial para expansão das NTs para outras plataformas, criando-se, assim, os universos

³⁴ Os espaços de afinidade podem existir *on-line* como espaços virtuais ou no mundo físico como espaço material e de encontro pessoal.

transmídia. São muitas as formas de se contar histórias transmídia, assim como são diversas as maneiras de fazer o planejamento de uma NT, o que faz com que não se tenha uma metodologia segura.

Arnaut et al (2011; 2015), tomando como base os princípios fundamentais³⁵ das narrativas transmídia, identificados por Jenkins, faz uma proposta para o planejamento transmídia:

Partir de um conteúdo principal envolvente que possa ser distribuído nas múltiplas plataformas de mídia, para atingir determinado público e utilizar o melhor de cada uma delas para gerar interesse, possibilitando visibilidade, mantendo o engajamento das pessoas, para que possam compartilhar ou interagir com o que foi proposto, permitindo que o público possa produzir novos conteúdos, sendo eles estáticos, audiovisuais ou outros, objetivando a obtenção de resultados positivos ou êxito, tornando-se um fenômeno. (ARNAUT; NOGUEIRA et al, 2011, p. 272-273)

Ainda nesse sentido de nortear as produções transmídia, Arnaut e Terra (2015) constroem a obra “Bíblia transmídia”, na qual apresentam a seguinte proposta:

³⁵ Em uma famosa postagem realizada por Henry Jenkins, no ano de 2009, intitulada “The Revenge of the Origami Unicorn”, publicado em seu *blog* pessoal, o autor identificou sete princípios fundamentais das narrativas transmídia, são eles: profundidade; coerência; imersão X extração; construção de universo; serialidade; subjetividade; performance. Esses princípios serão expandidos na próxima seção, denominada “Mídias regentes”. É possível acessar o texto original em: <http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html>.

Tabela 2 – *Checklist* dos conceitos para projetos transmídia

#	DESCRIÇÃO RESUMIDA DE CADA CONCEITO	OK?
1	A partir de um conteúdo principal envolvente,	
2	Que seja distribuído nas multiplataformas de mídias,	
3	Utilizando o melhor de cada uma delas.	
4	Consiga gerar interesse, possibilitando visibilidade,	
5	Mantendo a atenção e engajamento das pessoas (compartilhando, interagindo),	
6	Permitindo que novos conteúdos sejam produzidos (estáticos, audiovisuais,),	
7	Obtendo resultados positivos ou êxito,	
8	Levando a transversalização, tornando-se um fenômeno.	

Fonte: Bíblia transmídia (ARNAUT; TERRA et al, 2015, p. 36).

Com o aprofundamento nos estudos das narrativas transmídia, percebemos que uma narrativa pode ser desenvolvida e contada em um mesmo meio (como, por exemplo, uma *web* série e um jogo *on-line*) ou, ainda – o que é mais usual –, em meios distintos, como, por exemplo, uma série, um jogo de tabuleiro, histórias em quadrinhos e redes sociais na internet. Mas de onde parte tudo isso? Há uma mídia central? Uma narrativa fonte? Uma mídia regente da qual as demais narrativas e/ou produtos se derivam e expandem? Falaremos disso na próxima seção.

2.3.2 Mídias regentes e textos híbridos

Toda narrativa transmídia só se materializa a partir da cultura da conexão, quando se entra em contato com as estratégias de expansão e de propagação, características dessa cultura que, como já dissemos na primeira parte de nosso skopeō, permitem um maior engajamento e trocas entre produtores e consumidores.

Para que uma narrativa transmídia se desdobre a ponto de atingir audiências e as convidar à mudança de consumidor a produtor, é

necessário que a audiência busque (e encontre) os desdobramentos oferecidos por uma narrativa “inicial”. Podemos dizer que é preciso acompanhar as histórias oferecidas além da mídia regente.

É nessa “mídia regente” que se desenvolve o texto narrativo principal, o qual rege os seus desdobramentos, aprofundamentos, mudanças e complementações em outros dispositivos. É a mídia regente que permite a categorização do conteúdo transmídia. De acordo com Costa (2016, p. 33-34):

[...] na transmídiação, uma das plataformas assume o papel de predominante, cuja responsabilidade é de reger todo o processo de produção do conteúdo. Nesse sentido, é a mídia regente que permite a categorização do conteúdo transmídia. Desse modo, se temos um conteúdo transmídia com o rádio sendo a mídia predominante, temos conteúdos radiofônicos transmídia, se temos o cinema como mídia predominante, temos conteúdos cinematográficos transmídia, se temos a TV como mídia regente, temos conteúdos televisivos transmídia. Em paralelo, o conteúdo também contribui para sua classificação. Em outras palavras, o gênero do conteúdo igualmente determina que tipo de conteúdo transmídia estamos falando. Assim, podemos ter dentro da chave dos conteúdos televisivos transmídia, a telenovela transmídia, o telejornal transmídia, entre outros.

Antes de uma narrativa expandir-se para outras plataformas e mídias, é preciso que a narrativa reverbere, causando um impacto na audiência e a convidando a imergir em redes textuais de alta complexidade. Será por meio de uma abordagem transmidiática que perceberemos a suplementação de uma narrativa principal com a criação de extensões narrativas em outras mídias.

Atualmente, os fenômenos transmídia fazem parte do campo de estudo da narratologia³⁶. Para Marie-Laure Ryan, estudar narrativas é mais que apenas reconhecê-las como um ato de comunicação verbal. A narratologista em questão explica que, após os estudos de Roland Barthes, a narrativa conquistou a emancipação da literatura e, desde então,

³⁶ A narratologista Marie-Laure Ryan (2005) reconhece a importância de examinar a narrativa em várias mídias, considerando-a uma representação mental e cognitiva.

começou a ser reconhecida como “um fenômeno semiótico que transcende disciplinas e mídias” (RYAN, 2005, p. 344). À narratologia interessa estudar a narrativa transmídia na dimensão das relações entre a(s) narrativa(s) e as diversas mídias.

Retornando à questão da suplementação de narrativas, percebemos que os elementos que costumam ser transferidos por meio das mídias nos contextos transmidiáticos são os personagens, as características e a estética de mundos ficcionais (cenários, por exemplo) e o enredo, produzindo, muitas vezes, textos híbridos que remetem a um “original”, mas que, pela utilização de novas linguagens, estruturas narrativas e tecnologias, resultam em um novo produto, em uma nova história. Podemos notar nesses produtos narrativos o hibridismo de linguagem, que, como define Santaella (2001), trata-se de uma mistura entre a linguagem sonora, a visual e a verbal. Mistura de sons, imagens estáticas ou em movimento, vídeos e textos (SANTAELLA, 2001, p. 389-412).

Os textos híbridos são aqueles que apresentam combinações e recombinações de linguagens e formatos, mesclando texto, imagem e ideologias. Por essa perspectiva, mais à frente, iremos perceber que os produtos da teledramaturgia (parte do εἶδος – *eidōs* – deste trabalho) permitem a criação de realidades paralelas, seja com novas tramas ou até mesmo com a sequência de tramas originais.

Neiva Panozzo (2001, p. 21) afirma que uma “[...] imagem, uma palavra, ou ambas em confluência no mesmo suporte textual, nunca se dão por inteiro, num primeiro momento; é um encontro exigente que pede análise, descobertas e atribuição de sentidos.”. Lucia Santaella, ainda sobre os textos híbridos, os define como “[...] a atual coexistência, convivência e sincronização das culturas oral, escrita, impressa, massiva, midiática e ciber que se misturam todas elas na constituição de um tecido cultural polimorfo e intrincado” (SANTAELLA, 2007, p. 133).

As produções coexistem e se misturam. Sejam elas produzidas pelos grandes meios de comunicação de massa ou pelas audiências engajadas, as quais crescem a cada novo universo ficcional criado. Cada vez mais a autoria se dissipa e os consumidores/espectadores/usuários participam mais ativamente das obras.

Se considerarmos que a autoria é resultado das experiências e não do produto, perceberemos, então, que cada obra terá seu próprio autor, ou mais de um. Mas a participação ativa de uma audiência implica em autoria? Esse será um dos temas abordados na próxima seção, que irá discutir autoria na era transmídia e os letramentos subjacentes.

2.4 LETRAMENTO E AUTORIA NA ERA TRANSMÍDIA

A marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência.
(Foucault, 2002)

As Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDIC) trazem novos textos e, conseqüentemente, novas formas de ler e escrever. Cada vez mais os indivíduos precisam ter habilidades e desenvolver competências específicas para participar de uma cultura que busca, seleciona, produz, mistura, modifica e compartilha as informações que circulam nas redes. Torna-se necessário uma apropriação de novas linguagens, de novos artefatos tecnológicos, de novos processos comunicacionais para, efetivamente, participar de uma cultura da conexão.

Os letramentos podem ser entendidos como um conjunto de habilidades relacionando aptidões individuais com práticas sociais (MASSAROLO, 2017), que, na era transmídia, são as possibilidades de cada indivíduo produzir conteúdo a partir de seu interesse em expandir uma determinada narrativa, mas também de acordo com os domínios de TDIC que possui. Quando falamos de letramento para transmídia, a noção do conceito é largamente ampliada para o campo da imagem, da música, das outras semioses que não somente a escrita. De acordo com Rojo, letramento “É focar os usos e práticas de linguagens (múltiplas semioses), para produzir, compreender e responder a efeitos de sentido, em diferentes contextos e mídias” (ROJO, 2009, p. 119).

Podemos, então, afirmar que na cultura digital, na cultura da conexão, nos ambientes de convergência, ou, ainda, na era transmídia³⁷, para que alguém possa ser denominado letrado para as mídias precisa, além de consumir, saber se expressar.

É preciso ressaltar aqui que o conceito de letramento, neste trabalho, está ligado às práticas de leitura e de escritura que se realizam no âmbito social, mais especificamente nas redes sociais.

³⁷ Aqui não estamos tomando era transmídia como sinônimo de cultura da conexão, nem cultura digital. Estamos apresentando “era transmídia” em função da grande diversidade de plataformas e meios de comunicação disponíveis à grande massa da população que pode engajar-se, interagir e gerar conteúdo (ARNAUT; NOGUEIRA et al, 2011). Ainda segundo os autores: “[...] o mundo é transmídia desde a existência do homem, mas a velocidade proporcionada pela Internet e pelas redes-sociais nos levam a chamar os tempos atuais de ‘Era transmídia’” (ARNAUT; NOGUEIRA et al, 2011, p. 273).

Jenkins (2009) elucida:

Entende-se por letramento não apenas o que podemos fazer com material impresso, mas também com outras mídias. [Com isso, se] tradicionalmente, não consideramos letrado alguém que sabe ler, mas não sabe escrever, não deveríamos supor que alguém seja letrado para as mídias porque sabe consumir, mas não se expressar. (JENKINS, 2009, p. 237)

Em outras palavras, não basta só ler/consumir, é preciso escrever/produzir. É por meio da interação e participação ativa que espectadores, leitores e fãs se apropriam e transformam os conteúdos midiáticos, promovendo estratégias de letramento que propiciam a construção colaborativa do conhecimento na sociedade em rede. Esse processo ocorre, em grande parte, pela capacidade da autoria compartilhada. O letramento para a transmídia pressupõe leitura crítica³⁸ e escrita criativa³⁹, porém, de acordo com Jenkins, a formação do leitor crítico é insuficiente quando se trata de buscar um ponto de partida para a escrita criativa. Diante disso, ele estabelece uma diferenciação entre “ler criticamente” e “ler criativamente”. A leitura criativa é o que ativa a capacidade de reescrever textos que não satisfazem por completo os interesses do leitor, sendo assim, ele se sente convidado a produzir, buscando desenvolver as narrativas com novas informações e indicando um mundo maior que não é completamente desenvolvido na história inicial (obra-fonte, mídia regente).

Jenkins (2012) destaca, ainda, a importância das lacunas, das contradições e dos silêncios nas obras, pois é a partir desses espaços que as audiências produzem. De acordo com o autor, são cinco elementos presentes na leitura de uma história, que normalmente despertam o interesse dos fãs (JENKINS, 2012, p. 16-18):

³⁸ A leitura crítica vai além das práticas de compreensão de texto (que ficam, geralmente, no nível da informação). Seu objetivo é desenvolver estratégias pelas quais o leitor possa perceber o que está por trás das ideologias presentes nos textos. O “leitor crítico” seria aquele que avalia a obra como um produto estético e analisa as estratégias postas em jogo, assim como suas variações, se constituindo num leitor letrado e consciente das intertextualidades existentes no texto. (ECO, 1989, p. 129-130).

³⁹ Relaciona-se com autenticidade, liberdade, transformação e não tão-somente com inventividade. (BIANCHETTI, 1996).

1. **sementes:** pedaços de informação introduzidos na narrativa para indicar um mundo maior que não é completamente desenvolvido na própria história;
2. **buracos:** elementos narrativos dos quais os leitores sentem falta e que são centrais à sua compreensão dos personagens;
3. **contradições:** dois ou mais elementos na narrativa (intencionais ou não), sugerindo possibilidades alternativas para os personagens;
4. **silêncios:** elementos que foram sistematicamente excluídos da narrativa com consequências ideológicas;
5. **potenciais:** projeções sobre o que poderia ter acontecido além dos limites da narrativa.

As histórias precisam estar abertas para que o público atue. É com isso que estaremos na era transmídia, lidando com o letramento midiático em sua forma mais ampla, já que é possível visualizar, dentro dele, os letramentos ditos tradicional⁴⁰ e digital nas práticas socioculturais de leitura, de escrita e também de outras linguagens e códigos informacionais. Para Jenkins (2009), o letramento midiático envolve habilidades para:

- descobrir e experimentar ambientes;
- adaptar e criar identidades alternativas;
- interpretar, modificar e criar simulações;
- remixar conteúdos;
- articular abas e executar tarefas simultâneas;
- interagir, significativamente, com as ferramentas que expandem as capacidades cognitivas;
- partilhar e construir conhecimento em busca de um objetivo comum;
- avaliar a confiabilidade das informações;
- acompanhar o fluxo da notícia e informação em multiplataformas de mídia;
- escrever e publicar em rede;

⁴⁰ Processo em que o ensino da leitura e da escrita acontece dentro de um contexto social. “O estado ou condição que adquire um grupo social ou um indivíduo como consequência de ter-se apropriado da escrita e de suas práticas sociais.” (SOARES, 2009, p. 39).

- negociar pontos de vista em comunidades;
- traduzir informação em modelos visuais, constituindo uma comunicação.

Considerando as habilidades destacadas por Jenkins, percebemos que cada vez mais as audiências são potenciais produtores de conteúdos nas novas mídias: “O letramento não se resume com as TICs, mas uma forma do fã/consumidor/usuário se tornar também produtor de conteúdo do entretenimento audiovisual que circula pela paisagem da mídia” (MASSAROLO, 2017, p. 4).

Ainda de acordo com Jenkins (2009, p. 49), a narrativa transmídia “[...] refere-se a uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias – uma estética que faz novas exigências aos consumidores e depende da participação ativa de comunidades de conhecimento”. Em outras palavras, para que o envolvimento e a participação realmente aconteçam, os indivíduos precisam assumir um papel investigativo atento e acompanhar o fluxo das narrativas nas mais diversas mídias, e, para isso, precisam estar letrados digital e midiaticamente.

O letramento digital acarreta “[...] tanto a apropriação de uma tecnologia, quanto o exercício efetivo das práticas de escrita que circulam no meio digital” (FRADE, 2007, p. 60). Falar em letramento digital é considerar as formas (cada dia novas) com que a sociedade precisa lidar diante dos avanços tecnológicos. Cada dia surge um novo aparato eletrônico, com elementos atualizados ou distintos, e isso exige um preparo para o manuseio, mas, especialmente, para escrita e leitura. Essa forma de interferência das tecnologias vem modificando inúmeros conceitos sobre a leitura, conseqüentemente, sobre a escritura, aproximando-se cada vez mais do próprio processo de difusão cultural mediante a linguagem. Ser digitalmente letrado significa “[...] assumir mudanças nos modos de ler e escrever os códigos e sinais verbais e não verbais, como imagens, desenhos gráficos, até porque o suporte sobre o qual estão os textos digitais é a tela digital” (XAVIER, 2002, p. 2).

Por letramento midiático entendemos um processo de síntese e aprendizagem constante, frente às possibilidades das mídias digitais. De acordo com Cruz (2013, p. 91),

[...] um letramento midiático inclui as várias mídias e seus gêneros (numa relação de reciprocidade) em práticas sociais e enunciativas que podem ser vividas em diferentes graus de conhecimento, num

processo constante e, pelo menos em tese, sem um fim definido.

Trata-se de entender as novas formas de pensar e agir por meio de interações midiáticas.

O letramento midiático é campo plural, que envolve cognição, tecnologias, educação, comunicação e cultura, e, como já apontado, consiste em fazer um uso consciente e crítico das tecnologias e mídias, indo além da simples utilização instrumental e/ou funcional. O letramento midiático demanda preocupação crítica e engajada sobre mensagens e conteúdos ou mesmo outros usos culturais mais amplos. Podemos dizer que o foco do letramento midiático vai muito além de noções e usos de informática, passando pela identificação das potencialidades das TDIC e direcionando-se para um uso (ou análise) crítico da informação.

Diante do breve exposto, precisamos pensar nas maneiras como esse uso crítico e consciente ocorre e, mais ainda, como produções nesse meio surgem e se desenvolvem. Em nosso *kalos*, iremos investigar as formas como uma audiência (consumidor, usuário, fã) constrói suas narrativas e quando podemos considerar o indivíduo um autor. Nesse sentido, em um primeiro momento (aqui neste *skopeō*), precisamos entender o que é ser autor e, para isso, nos remetemos a Barthes e Foucault, no intuito de compreender a historicidade do conceito para, posteriormente, passarmos à reflexão sobre os fenômenos atuais que engendram autorias individuais, coletivas, interativas...

Em 1969, Michel Foucault profere a palestra “O que é um autor?” na Société Française de Philosophie. Nela, tece inúmeras considerações sobre o apagamento do autor e apresenta duas noções que, aparentemente, estariam destinadas a substituí-lo, mas que, ao mesmo tempo, preservam a existência desse autor: a noção de obra e a noção de escrita. Por obra, o autor compreende uma “curiosa unidade”, que inclui determinados textos, porém exclui outros, um processo de seleção, de exclusão e adaptação pensado para se adequar a uma determinada forma de organização textual, linear e autoral, de acordo com certo formato de livro. Sobre obra, Foucault reflete (e provoca):

O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor? Mas suponhamos que se trate de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou

atrás de si faz parte de sua obra? Problema ao mesmo tempo teórico e técnico. Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referenda, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? A teoria da obra não existe, e aqueles que, ingenuamente, tentam editar obras, falta uma tal teoria e seu trabalho empírico se vê muito rapidamente paralisado. (FOUCAULT, 1969, p. 8-9)

De acordo com o autor, as coletâneas ou obras completas são mecanismos mais ou menos aleatórios que compilam uma certa quantidade de textos sob a pretensa unidade de uma obra. A outra noção destacada por Foucault, que de certa forma mantém a presença⁴¹ do autor, é a noção de escrita, a qual, segundo Foucault, está sempre em vias de ser refeita, transgredida, invertida ou retificada; a escrita é, assim, o espaço de um sujeito (autor) “que está sempre a desaparecer”. Em “A morte do autor”, texto publicado no jornal norte-americano *Aspen*, em 1967, Roland Barthes também discorre sobre a dificuldade na definição de quem é a “voz” que escreve, uma vez que, em sua concepção, a escrita destrói toda a voz, porque ela é “[...] esse neutro, esse composto, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.” (BARTHES, 1984, p. 49).

Barthes afirma que não é o autor quem fala, mas a linguagem, ou seja, ‘isso que fala’ é anteriormente dado pela própria linguagem e não por um indivíduo. Nesse sentido, o texto seria o resultado de uma atividade impessoal feita de um ecoar de inúmeras referências culturais.

⁴¹ Ou como Foucault defende: “[...] bloqueia a certeza da desapareção do autor e retém como que o pensamento no limite dessa anulação; com sutileza, ela ainda preserva a existência do autor.” (FOUCAULT, 1969, p. 9).

Em “A morte do autor”, Barthes, ao transferir para a linguagem a referência primeira da criação e ao reconhecer a escrita como um espaço de múltiplas dimensões e significados, reconhece a importância do leitor, indivíduo capaz de absorver toda a multiplicidade contida em uma escritura, e que, como já apresentado em nossa introdução, é por nós entendido como participante ativo na construção das narrativas.

Foucault, em “O que é um autor?”, de algum modo responde a Barthes, ao procurar definir o autor como aquele que faz o discurso convergir, que lhe dá unidade e coerência. Em outras palavras, é dizer o autor não morreu, mas é preciso compreender afinal de que se trata. De acordo com Foucault, não basta escrever ou produzir algo para que sejamos, imediatamente, levados à condição de autor. A autoria vai muito além disso, seja na literatura, nas ciências ou na filosofia, ser autor é o resultado de uma construção repleta de deslizos, rupturas, retomadas, continuidades, avanços e retrocessos, que fazem daquele indivíduo que toma a palavra um autor responsável por sua “obra”. Cabe ressaltar que Foucault (1969) não nega a existência do “indivíduo que escreve”, porém, destaca que esse “indivíduo” não tem um lugar imediato e natural no discurso (FOUCAULT, 1971, p. 30-31).

Essa breve reflexão nos encaminha a pensar a autoria hoje na cultura digital, na era transmídia. Estaríamos (efetivamente) vivendo um apagamento/morte do autor? Ou apenas a autoria se revelando (ou não) de outras formas? O que é necessário para que hoje uma produção seja considerada autoral? E, especialmente, se ela está na rede, o que muda? O que permanece?

Como já apontamos em outras seções, na cultura da conexão vivemos conectados e interagindo, muitas vezes anônimos, como parte de um grande coletivo que circula no mesmo ciberespaço⁴². Nesse sentido, Serelle (2006) aponta:

Sua lógica [do ciberespaço] é a da substituição do sujeito individual pelo sujeito coletivo ou transindividual, participante de uma obra desencadernada, hipertextual e sem contornos, que

⁴² Expressão que designa o universo das redes digitais como lugar de encontro e de aventuras, terreno de conflitos mundiais, nova fronteira econômica e cultural. Existe no mundo, hoje, um fervilhar de correntes literárias, musicais, artísticas, quando não políticas, que falam em nome da Cibercultura. (LEVY, 2010, p. 104).

se propaga, usualmente, na anonimidade. (SERELLE, 2006, p. 73)

Márcio Serelle parece retomar parte do apontado por Foucault, quando afirma que os textos circulam sem atribuição de autoria, firmando-se o desaparecimento do autor. Certamente o anonimato não é regra, no entanto, percebemos que as produções discursivas individuais se desestabilizaram e vêm perdendo espaço para o coletivo.

As atividades de todas as áreas (vida social, cotidiana, laboral, educacional, entre outras) são textualmente mediadas, e cada vez mais as tecnologias servem como meio para essa mediação. Novos espaços para escrita, esperando para serem explorados, uma explosão de novos gêneros, de atividades criativas, de textos multimodais e interativos, de linguagem fluida; os quais alteram significativamente os conceitos de “autor” e de “autoria”. O mundo *on-line* vem sendo constantemente escrito, seja na forma de um comentário individual em uma postagem, de um *wiki* escrito colaborativamente em determinado *site*, de um *blog* pessoal. O fato é que estamos a escrever o tempo todo, deixando registros nossos por todas as partes, produzindo conteúdos que outros podem usar e divulgar.

Quando nos sentimos convidados a interagir, mediados pela tecnologia, devemos ter a certeza de que as produções que faremos não serão estáveis, não terão um espaço final, uma referência fixa; esses textos, hoje “nossos”, passam para o coletivo e se tornam fluidos, passíveis de (muitas) mudanças. Da mesma forma com que são frágeis as fronteiras entre o individual e o coletivo, também são tênues os limiares entre leitor e autor, especialmente na era transmídia. Se, por um lado, conseguimos perceber uma sustentação da autoria, com a expansão das narrativas para outros meios, por outro (além das grandes produções culturais da indústria dos meios), percebemos as atividades das audiências que se tornam escritores, os chamados *ficwriters*. Esses fãs, admiradores de determinados produtos culturais, como filmes, livros, jogos, HQs, séries etc., constituem sua própria comunidade, atuando especialmente no meio virtual.

Nas comunidades virtuais, tanto os leitores como os *ficwriters* possuem uma atuação crítica e se engajam tanto nas discussões como nas produções, compartilhando questões sobre linguagem e conteúdo (construção dos personagens, cenários). Esses fãs são, sem dúvida alguma, criadores de conteúdo, mas, também, são eles produtores de transmídia? Quais são suas posições em relação aos autores das obras

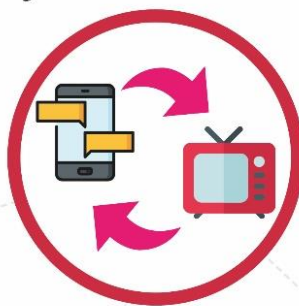
originais, disponibilizadas nas mídias regentes? Essa questão, como já apontado anteriormente, vem norteando este trabalho: discutir a potencialidade transmídia das narrativas criadas por fãs e veiculadas em redes sociais na internet, além de verificar até que ponto as redes sociais permitem que seus usuários se transformem em prossumidores de NT.

Com esses questionamentos retomados, passamos ao εἶδος (*eidos*) deste documento. No capítulo a seguir, apresentamos nosso olhar e nossa forma de mirada, apresentando como fizemos a definição do objeto desta pesquisa e de que maneira a pesquisa foi delineada com a Teoria Fundamentada nos dados.

EIDOS (EIDOS) REDES SOCIAIS NA INTERNET E TELEDRAMATURGIA: ESPAÇOS DE DIÁLOGO



Sites de Redes Sociais:
espaço de escrita on-line



Teledramaturgia: suas
permanências e mudanças



Construção de Audiências

3 ΕΪΔΟΣ (*EIDOS*) REDES SOCIAIS NA INTERNET E TELEDRAMATURGIA: ESPAÇOS DE DIÁLOGO

A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem.

Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda.

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.

(Walter Benjamin, 1984)

Este capítulo, no qual apresento o contexto em que a pesquisa se desenvolveu, indicando para onde direcionaram-se minhas miradas, será dividido em três seções. São elas:

- Seção 3.1 – *Sites* de redes sociais: espaço de escrita *on-line* –, na qual abordaremos o potencial de escrita/autoria nas redes, em especial no Twitter, foco de análise deste trabalho.
- Seção 3.2 – Teledramaturgia, suas permanências e mudanças –, seção em que apresentaremos um breve histórico da teledramaturgia, bem como as mudanças ocorridas não apenas no gênero minissérie, mas especialmente nos contextos em que ela se produz e repercute, destacando a propagação dos conteúdos televisivos ficcionais em múltiplos dispositivos e telas.
- Seção 3.3 – Construção de audiências –, seção dedicada a apresentar a audiência do conteúdo televisivo-ficcional que faz parte deste trabalho.

Antes de iniciarmos a discussão de nosso *eidōs*, definido como nosso campo/objeto de pesquisa, cabe uma descrição de como se deu essa definitiva escolha. Como foi abordado na seção que trata da metodologia de pesquisa, um dos pontos principais da Teoria Fundamentada é o processo de envolvimento e sensibilização do pesquisador com as informações e os dados que vão aparecendo no caminho metodológico. Desde o princípio, a pesquisa foi organizada nesse viés etnográfico, e era ponto pacífico que haveria a imersão (e porque não a interação) com as produções nas redes sociais. Mas como faria isso em um objeto acabado? Como acompanharia e compararia as informações obtidas? Para que a

análise fosse sistemática como a Teoria Fundamentada exige, era preciso encontrar um espaço vivo, latente, e, assim, passei a uma nova busca de objeto.

Com a breve experiência vivida em “Verdades secretas”, conforme narrado na seção “Aproximações com o tema de pesquisa: justificativa ilustrada”, optei por escolher, mais uma vez, uma minissérie, porém, que estivesse ocorrendo no ano de 2018, quando estaria imersa na pesquisa. O objeto empírico eleito para responder aos questionamentos e alcançar os objetivos da pesquisa foi a minissérie “Onde nascem os fortes”, que foi veiculada pela Rede Globo às 23h, a partir de abril de 2018. De autoria de George Moura e Sergio Goldenberg⁴³, “Onde nascem os fortes” se passou no Nordeste brasileiro e contou histórias de amores impossíveis, abordando abertamente temáticas como o ódio e o perdão.

A série “Onde nascem os fortes” contou com ícones da teledramaturgia brasileira como Patrícia Pilar (interpretando Cássia), Alexandre Nero (interpretando Pedro Gouveia), Debora Bloch (interpretando Rosinete) e Fábio Assunção (interpretando o juiz Ramiro), mas, também, contou com novos talentos nos papéis de personagens centrais à trama como Maria (Alice Wegmann), Nonato (Marco Pigossi), Hermano (Gabriel Leone) e Ramirinho (Jesuíta Barbosa). Muitas foram as sinopses divulgadas desde as fornecidas pela Rede Globo, como as escritas por blogueiros e/ou adictos da teledramaturgia. Para a compreensão de muitas das análises que fizemos neste trabalho, conhecer parte da história é importante para uma maior aproximação com os dados apresentados. Para tanto, selecionamos uma sinopse que nos pareceu dar conta dos principais episódios, fornecida por um *site*⁴⁴ especializado em teledramaturgia, criado e alimentado por Nilson Xavier, autor do livro *Almanaque da Telenovela Brasileira, de 2007*:

Os irmãos gêmeos Maria (Alice Wegmann) e Nonato (Marco Pigossi) fazem juntos uma viagem à cidade de Sertão, terra natal da mãe deles, a engenheira química Cássia (Patricia Pillar), em busca de novas trilhas de *mountain-bike*. A

⁴³ De George Moura e Sergio Goldenberg, escrita com a colaboração de Flavio Araujo, Mariana Mesquita e Claudia Jouvín, *Onde Nascem os Fortes* tem direção artística de José Luiz Villamarim, direção geral de Luisa Lima e direção de Walter Carvalho e Isabella Teixeira. Fonte: GShow. Disponível em: <https://gshow.globo.com/series/onde-nascem-os-fortes/noticia/onde-nascem-os-fortes-conheca-maria-um-coracao-em-movimento.ghtml>. Acesso em: 15 mar. 2018.

⁴⁴ Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/onde-nascem-os-fortes/>. Acesso em: 02 jun. 2018.

aventura mudará suas vidas para sempre. Maria se apaixonou pelo jovem paleontólogo Hermano (Gabriel Leone), filho de Rosinete (Debora Bloch) e Pedro Gouveia (Alexandre Nero) – conhecido como ‘O Rei de Sertão’ –, dono da maior fábrica de bentonita da região. Nonato desaparece sem deixar rastros após flertar justamente com a funcionária e amante de Pedro, a sedutora Joana (Maeve Jinkings).

O suposto envolvimento de Pedro Gouveia no sumiço de Nonato é o estopim de uma batalha que interrompe de forma abrupta romances, altera o destino de uns e obriga outros a desenterrarem segredos de família guardados há anos. Em busca de respostas, Maria se vê obrigada a se afastar de Hermano para travar uma luta sem trégua contra Pedro. Ele, por sua vez, homem poderoso e influente, tenta proteger sua reputação com todas as forças.

O embate entre Maria e Pedro se intensifica com o retorno de Cássia a Sertão, décadas após deixar a cidade. Para ela, o lugar passou a ser uma lembrança distante. Quando era jovem, partiu para Recife e deixou para trás a vida e as relações que mantinha na cidade natal. Nunca contou a ninguém porque há mais de vinte anos não voltava a Sertão. Cássia criou sozinha os filhos gêmeos. Protetora, sempre se preocupou com o comportamento destemido dos dois. Ao receber a ligação de Maria confirmando que o irmão está sumido, ela se dá conta de que é hora de encarar os próprios medos. E ainda se vê impelida a lidar com o desejo por Pedro Gouveia. Fragilizada com as incertezas do destino dos filhos e sem saber que Pedro pode ser o algoz de sua família, ela recebe apoio do juiz Ramiro Curió (Fábio Assunção), inimigo do empresário. Mas há interesses escusos por trás desse suposto altruísmo.

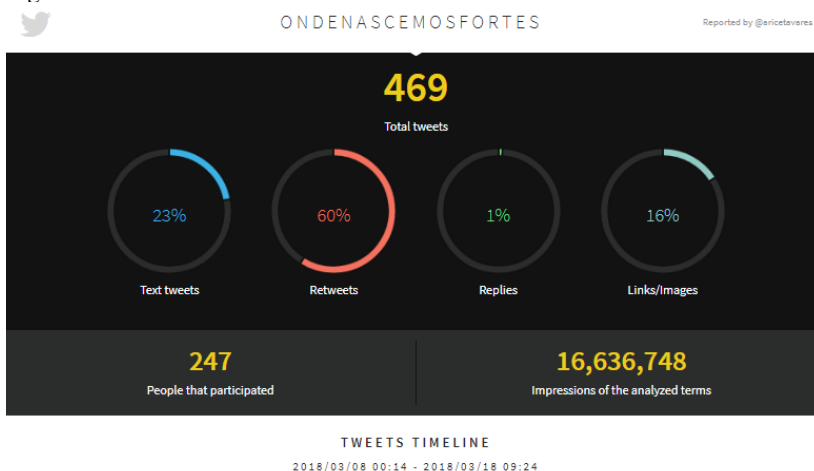
Se existe alguém capaz de fazer frente a Pedro Gouveia é Ramiro. Maior autoridade do judiciário de Sertão, ele é tão poderoso quanto o seu inimigo: se o empresário é o símbolo do poder econômico na cidade, o juiz é o homem da lei. Ambicioso, Ramiro, no entanto, deseja mais do que o seu cargo

pode lhe dar. Há anos vem planejando investir em mineração, criando um negócio concorrente ao de Pedro Gouveia, com quem o juiz tem uma rixa antiga. No passado, ele perdeu a prima, Rosinete (Debora Bloch), para Pedro. Ela preferiu se casar com o então jovem e promissor empreendedor.

Ciente do enredo e conhecendo a circulação que as séries (especialmente as desse horário das 11) possuem, por meio dos fluxos que emanam da produção/emissão e que fazem essa circulação se expandir para outras plataformas, no momento de definição do objeto da pesquisa parti em busca de materiais que já circulassem dentro e fora da Rede Globo e que já tivessem (ou ao menos dessem indícios) da apropriação que os receptores/consumidores estariam fazendo/ou ainda fariam dos conteúdos midiáticos, levando esses conteúdos a circularem de diversas maneiras.

Utilizando o aplicativo Twitter Binder, que permite analisar as movimentações de um *tweet* e que, em sua versão gratuita, configura sua análise para os últimos 10 dias, estando a pouco mais de dois meses do início da minissérie tivemos as seguintes ocorrências do *tweet* “OndeNascemOsFortes”:

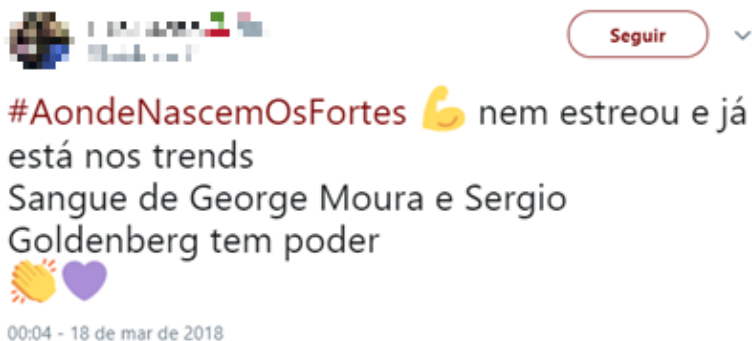
Figura 7 – *Tweets* #OndeNascemOsFortes.



Fonte: Tweet Binder (2018).

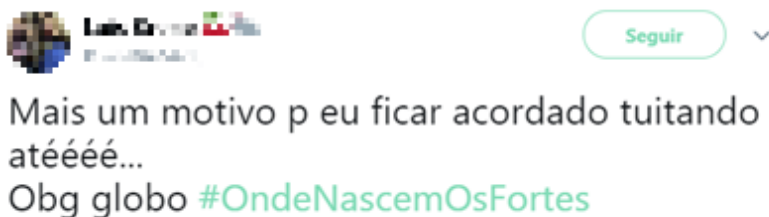
Como foi possível perceber, os *tweets* ainda eram em um número bastante tímido, 469 postagens, o que me levou a uma pesquisa mais detalhada dentro do SRS. Buscamos no site de rede social Twitter verificar como a Rede Globo, os autores da minissérie e os atores estavam divulgando e apresentando a minissérie à audiência, e nos surpreendeu que os autores da novela ainda não haviam desenvolvido postagens referentes ao trabalho que iriam desenvolver, mesmo com o público fazendo referência aberta aos autores em suas postagens, como se pode observar a seguir:

Figura 8 – Expectativa da audiência.



Fonte: Twitter (2018).

Figura 9 – Princípio de engajamento.



Fonte: Twitter (2018).

Percebemos, ao longo dessa primeira busca, que o público já colocava uma grande expectativa em relação à minissérie e que já se posicionava como um público muito além do espectador, uma vez que, de

antemão, comprometia-se a participar ativamente no site de rede social quando a minissérie fosse ao ar. Observando as postagens de “Text Tweets” realizadas pelo público em torno da hashtag #OndeNascemOsFortes, deixando *links*, imagens e *retweetes* de fora da pesquisa, vimos, já nesse primeiro momento, que o público começava a mostrar ansiedade pela chegada da série⁴⁵, o que, para nós, já conferia à produção um status de sucesso.

Figura 10 – Text Tweets.



Fonte: Twitter (2018).

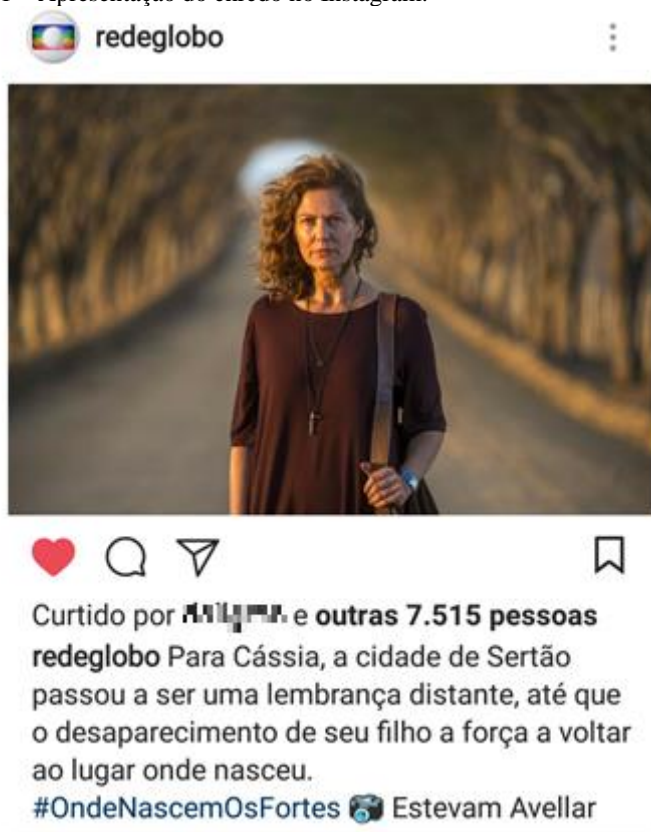
Naquele momento, algumas perguntas ecoavam, como: “Estariamos diante de um produto em que participação do público ficará

⁴⁵ Neste trabalho estamos empregando minissérie e/ou série para nos referirmos à produção televisiva “Onde nascem os fortes”, isso porque, de acordo com os gêneros e formatos da teledramaturgia indicados no Dicionário da TV Globo (2003), toda minissérie é uma série.

em torno dos temas da série, direção, atuação do elenco, ou a minissérie iria engajar o público na produção de narrativas?"; "Teríamos a audiência interagindo e criando novos conteúdos, novos textos e desfechos?"; "Teríamos autoria por parte do público?". Ainda antes de a produção ir ao ar, já era possível vislumbrar que "Onde nascem os fortes" permitiria uma articulação sinérgica entre diferentes mídias/plataformas, mas isso precisaria ser investigado quando a produção começasse.

Próximo à estreia da produção, a Rede Globo começou a apresentar fortemente a minissérie em seus canais da internet, inclusive estabelecendo *links* entre a página da emissora e os *sites* de redes sociais Instagram e Twitter, como se pode observar nas figuras 11 e 12, respectivamente.

Figura 11 – Apresentação do enredo no Instagram.



Fonte: Instagram (2018).

Figura 12 – Emissora convidando os espectadores.



Fonte: Twitter (2018).

Na página oficial⁴⁶ da minissérie na emissora Rede Globo, a primeira postagem foi realizada em novembro de 2017, cinco meses antes dela ir ao ar, e foi uma constante ao longo do andamento da minissérie a preocupação em contextualizar e apresentar seus autores, elenco e direção, uma busca de um engajamento proposto ao consumidor, que poderia, mais à frente, ser revelado como parte de um projeto de comunicação assumido pela Rede Globo.

Nas matérias veiculadas na página da minissérie, facilmente encontrávamos expressões como “conheça a trama da supersérie”, “confira as fotos”, explicitando abertamente o convite para o engajamento do público desde já. Por engajamento, compreendemos a participação do consumidor/espectador com determinado produto midiático.

⁴⁶ Disponível em: <http://gshow.globo.com/series/onde-nascem-os-fortes/>. Acesso em: 12 jan. 2018.

Naquele momento de definição e aproximação com o objeto, tomando como base a experiência anteriormente vivenciada em “Verdades secretas”, fomos em busca de Hugo Gloss e suas postagens sobre a série nos SRS Instagram e Twitter, uma vez que, conforme já narramos, nas séries anteriores da Globo, o jornalista/blogueiro teve grande participação e envolvimento com as tramas, o que acreditávamos que não seria diferente. Fizemos uma busca simples, indicando o nome da série + nome do jornalista + rede social, ficando “Onde nascem os fortes + Hugo Gloss + Twitter” e “Onde nascem os fortes + Hugo Gloss + Instagram”, encontrando as seguintes postagens:

Figura 13 – Onde nascem os fortes por Hugo Gloss.



Fonte: Instagram e Twitter (2018).

A partir do material coletado nas redes Twitter, Instagram e no *site* de conteúdo da Rede Globo (Gshow), dei início a uma “leitura flutuante”, nos termos de Bardin (2000), cujo objetivo é estabelecer contato com os documentos e conhecer o texto, buscando impressões e orientações, com o intuito de identificar as principais temáticas abordadas nas postagens da emissora Rede Globo, dos internautas famosos (foco naquele momento apenas em Hugo Gloss) e do público da série “Onde nascem os fortes”, chegando a duas grandes categorias – que intitulei “Trama” e “Extratrama” – e suas respectivas subcategorias:

- relativo à **Trama**: personagens (foco nas suas histórias); produção (autores, direção, ambientação); temas (amores impossíveis, caráter dos personagens, ódio, perdão, sexo, violência, relações familiares);
- relativo à **Extratrama**: agendamento (datas, contextualização do espectador); celebridades (atores da novela e suas relações com os personagens); referencialidade (novela e outros produtos midiáticos).

Estabelecer essas categorias foi importante para auxiliar no processo de coleta de dados, tendo sempre em mente que, como a Teoria Fundamentada pede, estaríamos abertos ao novo e ao inesperado, uma vez que teríamos uma coleta ampla de dados, os quais seriam analisados através de contínuas interações com o objeto de pesquisa, produzindo categorias relativamente difusas que, ao longo do tempo, seriam reduzidas, clareando estruturas conceituais e, por fim, revelando (ou podendo revelar) a teoria.

Esse processo de ir e vir ao longo de um período ocorre em direção à saturação teórica. A saturação teórica acontece quando novas coletas de dados não trazem nada novo, apenas repetem o que já foi dito (STRAUSS; CORBIN, 2008). Com um tempo relativamente curto para essa saturação, nossa imersão na pesquisa se deu ao longo da veiculação da série “Onde nascem os fortes”, que se desenvolveu em 53 capítulos, de abril a julho de 2018.

Nas seções a seguir, iremos abordar esse processo de análise de dados, relacionando-os a levantamentos teóricos de suma importância para a compreensão dos fenômenos.

3.1 SITES DE REDES SOCIAIS: ESPAÇO DE ESCRITA *ON-LINE*

Acercar-se ao universo pesquisado, ou de explorar situações ou informações vinculadas ao objeto de estudo, bem como sua habilidade para apreender e traduzir o observado ou dito, são aspectos que incidirão sobre a qualidade do produto.

(Leny Alves Bomfim, 2011)

É cada vez mais comum que a *web* seja utilizada para manter relações sociais. Nesse sentido, as plataformas de *sites* de redes sociais (SRS) são usadas para fazer contatos, compartilhar fotos, mandar mensagens aos amigos, fazer comentários, enfim, manter relações sociais ativas. Nesse sentido, as chamadas redes sociais na internet possuem um papel importantíssimo, uma vez que permitem que os dois elementos essenciais de sua constituição, atores e conexões, estejam em constante ação. *Sites* como Facebook, Twitter, Instagram têm um papel que vai muito além do entretenimento.

Compreender o papel e as potencialidades dessas redes era essencial para o desenvolvimento desta pesquisa, e, para tanto, era preciso ter em mente que os *sites* de redes sociais atuam como suporte para as interações que constituirão as redes sociais, eles não são, por si, redes sociais (RECUERO, 2009). Ainda de acordo com a autora:

Embora os sites de redes sociais atuem como suporte para as interações que constituirão as redes sociais, eles não são, por si, redes sociais. Eles podem apresentá-las, auxiliar a percebê-las, mas é importante salientar que são, em si, apenas sistemas. São os atores sociais, que utilizam essas redes, que constituem essas redes (RECUERO, 2009, p. 103).

A referida autora ainda ressalta a existência de dois tipos de *sites* de redes sociais: os propriamente ditos e os apropriados. Os SRS propriamente ditos são sistemas focados em expor e publicar as redes sociais dos atores (exemplo, o Facebook). Já os SRS apropriados são sistemas que não foram criados, originalmente, para mostrar redes sociais, mas que são apropriados pelos atores com esse fim (exemplo, o Twitter). Nesses sites, diferentemente do outro tipo, não há espaço específico para criação de perfil e para publicização das conexões entre usuários

(RECUERO, 2009). O perfil de cada usuário é construído por meio de espaços pessoais ou pela apropriação dos atores.

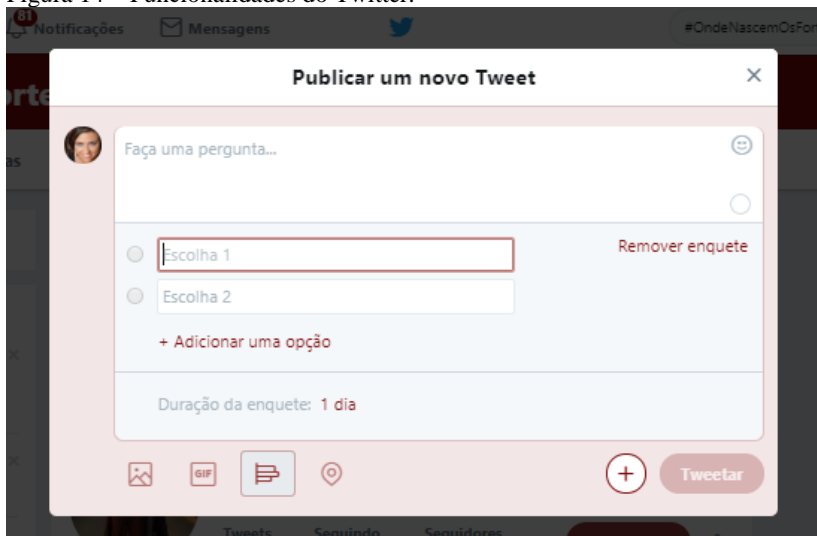
Em nossa pesquisa, o espaço escolhido para o acompanhamento e coleta de dados foi o site de rede social Twitter. O Twitter funciona com a construção de pequenos textos (*post*) de até 140 caracteres, os quais aparecem na página do perfil do autor e também em outros espaços, de acordo com a *hashtag* escolhida. As *hashtags* (#) são termos que estão associados a uma informação, programa, pessoa ou discussão que se deseja indexar de forma explícita no aplicativo. Esses pequenos textos são conhecidos como “*tweets*”, e quem os envia pode restringir a leitura apenas para seus seguidores (aqueles pertencentes ao seu círculo de amigos, previamente aceitos) ou abrir para acesso de todos.

Telles (2010, p. 59) explica a origem do nome Twitter:

O nome foi inspirado em um pássaro que, para manter os outros pássaros informados do que está fazendo e onde está, emite um sinal periodicamente em trinado estridente. O pássaro inspirou o nome e a ideia do próprio Twitter.

O Twitter tem uma presença significativa na vida dos brasileiros desde sua criação, em 2006, e segue em expansão. Por ser uma excelente ferramenta de comunicação, a cada dia surgem novas ferramentas que ajudam seus usuários a explorarem melhor esse meio de comunicação.

Figura 14 – Funcionalidades do Twitter.



Fonte: Twitter (2018).

Hoje é possível postar fotos, fazer enquetes (Figura 14), adicionar vídeos, indicar sua localização, incluir *links*, entre outras funcionalidades, além do simples texto de 140 caracteres; destacando-se como o maior agregador o uso das *hashtags*, que serve para aproximar interessados em uma mesma temática, mas, especialmente, funcionando como uma ferramenta de indexação da plataforma. Moura e Mandaji (2014) afirmam que as *hashtags* permitem agrupar os temas e também as pessoas que possuem um mesmo ideal.

Para as referidas autoras,

[...] as *hashtags* classificam, agrupam e direcionam as informações contidas na web sobre os mais variados temas e assuntos, possibilitando maior participação e cooperação dos usuários, através da utilização de palavras-chave para organização. (MOURA; MADAJI, 2014, p. 6)

Em outras palavras, as *hashtags* conseguem tornar público a outros usuários seus gostos, preferências, ideais, interesses, bem como a maneira como se posicionam ou se sentem em relação a um tema, um bem cultural, um produto. Nesse mesmo sentido, Comm e Burge (2009) ressaltam a

importância do Twitter como comunicador instantâneo, até a possibilidade da criação de movimentos sociais.

O Twitter funciona como um espaço (mesmo que curto) de escrita *on-line* e, por isso, foi compreendido como um lugar potencial para o acompanhamento do engajamento da audiência de “Onde nascem os fortes”, como também um espaço para a construção de narrativas e/ou outras formas de produção de texto ao longo da exibição da série. Como apontado anteriormente, cinco meses antes da exibição da série ir ao ar (23 de abril e 16 de julho) já encontrávamos a #OndeNascemOsFortes, e, mais de três meses após seu término, a *hashtag* se mantém ativa.

Figura 15 – Manutenção da #OndeNascemOsFortes.



Fonte: Twitter (2018).

Com base na experiência anterior, quando acompanhamos a série “Verdades secretas” e as interações via *sites* de redes sociais, observamos que, após o término das séries e telenovelas, a produção de dados cessou rapidamente. Porém, no caso de “Onde nascem os Fortes”, ainda é possível encontrar a menção a #OndeNascemOsFortes, sendo assim, contrariando o que era esperado. No entanto, como essa continuidade não era prevista, neste trabalho foram consideradas apenas as produções que ocorreram durante os três meses de exibição da novela, que nos permitiram observar a dinâmica das audiências.

3.2 TELEDRAMATURGIA, SUAS PERMANÊNCIAS E MUDANÇAS

A vida cotidiana concreta, direta, rude, pesa sobre a tela das aparências e de vez em quando a rompe.
(George Balandier, 1980)

Enganou-se quem imaginou que, com a introdução das tecnologias digitais de informação e comunicação e, conseqüentemente, com o desenvolvimento de novas interações em rede, as antigas formas de teledramaturgia estariam acabadas. É fato, sim, que as audiências e suas expectativas mudaram, mas isso nada tem de novo. No século V a.C., na Magna Grécia, já eram perceptíveis as mudanças ocorridas no teatro, no qual as pessoas não apenas assistiam às apresentações teatrais, uma vez que a prática de se decidir sobre o melhor espetáculo por votação pública havia se difundido. Ao final das apresentações, o público decidia quem deveria ganhar a competição por levante de mão. Ou seja, o público não mais continha-se em acompanhar os poetas, mas precisava expor seu contentamento ou descontentamento com determinada obra. Platão, ao tomar conhecimento de tal prática, explicitou: “Os públicos dos teatros de mudos tornaram-se falantes, como se fossem capazes de entender o que nas artes é belo ou não; e ao invés de uma aristocracia em fato de música se teve uma miserável teatocracia”⁴⁷. O filósofo ateniense, naquele momento, via tal manifestação como uma “[...] *desagradável* tendência do povo a *opinar sobre tudo* coincidia, para este pensador, com uma outra *natural inclinação das massas* àquela de não respeitar as leis” (FELICE, 2006, p. 16, grifos do autor). Notamos, nesse breve apanhado histórico, semelhanças e também muitas mudanças quanto à recepção das produções ficcionais.

Antes de chegarmos nessas mudanças, é preciso que pensemos um pouco sobre em que consiste a teledramaturgia. Como uma narrativa televisada pode angariar tantos públicos? Considerando que a ficção audiovisual, aqui especificamente a teledramaturgia, é uma forma de “narrativização” da sociedade, talvez por isso seja tão popular. Uma telenovela e uma série são capazes de representar épocas, de discutir valores, de representar grupos, de falar sobre todo e qualquer assunto com a “proteção” da frase curta que sempre aparece ao final: “Esta é uma obra de ficção. Qualquer semelhança com a vida real é mera coincidência.”.

⁴⁷ PLATÃO. *As leis*. Bari: Laterza, 1972.

Pallotinni (2012, p. 67) destaca que “[...] a telenovela tende [...] a instituir uma confusão entre ficção e realidade, dado o seu caráter invasivo, de material que entra pela casa adentro praticamente todos os dias”. A autora ainda afirma que “[...] há um simulacro da realidade, uma ficcionalização da realidade e uma realização da ficção” (PALLOTINNI, 2012, p. 67).

A teledramaturgia, ao longo dos anos, foi apresentando ao seu fiel público inúmeros formatos: telenovela, microssérie, minissérie, série, macrossérie, entre outros; e, como neste trabalho o foco ficou em uma minissérie da Rede Globo, com base em Pallotinni (2012) e no Dicionário da TV Globo (2003), vamos buscar definir esses gêneros.

O formato minissérie descende da telenovela. Possui como característica principal o fato de ser uma obra fechada, o que a diferencia da telenovela. A definição do formato minissérie é feita por Renata Pallotinni (2012, p. 53) como sendo

[...] uma história curta mostrada em episódios, em seqüência, cujo conhecimento total é necessário à apreensão do conjunto de tal forma que, muitas vezes [...] os capítulos são precedidos de resumos dos acontecimentos anteriores.

Segundo o Dicionário da TV Globo, minissérie é uma variante de série. Para explicitar mais claramente, apresentamos um quadro com as definições propostas pelos autores e obras.

Quadro 1 – Formatos da teledramaturgia.

Produto	Palottini (2012)	Dicionário da TV Globo (2003)
Telenovela	A telenovela seria, assim, uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e conflitos definitivos; os conflitos provisórios vão sendo solucionados e até substituídos no decurso da ação, enquanto os definitivos – os principais – só são resolvidos no fim. A telenovela se baseia em diversos grupos de personagens e de lugares de ação, grupos que se relacionam interna e externamente – ou seja, dentro do grupo e com os demais grupos; supõe a criação de protagonistas, cujos problemas assumem a primazia na condução da história. E na atualidade, tem uma duração média de 160 capítulos, sendo que cada capítulo tem, aproximadamente, 45 minutos de ficção.	Definição não apresentada.
Série	Produção ficcional transmitida por meio de imagens em TV, história sem um fim exatamente previsto que se presta a ser permanentemente estendida e que se baseia nas peripécias de uma comunidade cambiante, de um local definido ou de uma família circunscrita.	A obra não especifica a definição, porém, apresenta todas as variantes (micro, mini, série) como minisséries.

<p>Minissérie</p>	<p>A minissérie é uma espécie de telenovela curta, cujo texto está totalmente fechado, comumente, quando começam as gravações. É uma obra já então definida em sua história, peripécias e final, no momento em que se inicia. Não comporta, em geral, modificações a serem feitas no decurso do processo e do trabalho, como a telenovela de modelo brasileiro.</p> <p>A minissérie desenvolve uma trama básica, à qual se acrescentam incidentes menores. Se biográfica, gira em torno de uma vida humana; se ficcional por inteiro (e supomos sempre que as biografias mencionadas sejam ficções que têm por base a vida de uma personalidade conhecida), a minissérie procura se conter num <i>plot</i>, num conflito básico, numa linha central de ação bem-definida, não comportando a diversidade de linhas de ação da telenovela, às vezes só consolidadas depois que ela já está em andamento (p. 28-29). [...] uma minissérie conta uma única história, gira ao redor de uma trama básica; o espectador depende muito mais do conhecimento do capítulo anterior para avaliá-la e conhecê-la toda (p. 29)</p>	<p>Ao contrário das telenovelas, o enredo das minisséries já está definido pelo autor antes do início da produção. Sua duração pode variar entre quatro e 60 capítulos. Na década de 1980, a faixa de horário das 22h, antes ocupada por novelas e depois por seriados, passou a exibir minisséries com adaptações de importantes obras literárias nacionais [...] e estrangeiras [...] e mesmo histórias originais [...]. As minisséries destacam-se pela experimentação em termos de linguagem e pelo extremo cuidado na produção (p. 4-5).</p>
-------------------	---	---

Unitário	Trata-se, como o nome indica, de uma ficção para TV, levada ao ar de uma só vez, com duração de aproximadamente uma hora, programa que se basta em si mesmo, que conta uma história com começo, meio e fim, que esgota sua proposição na unidade e nela se encerra (p. 25-26).	Definição não apresentada.
----------	--	----------------------------

Fonte: Adaptado de Pallottini (2012) e Organizações Globo (2003).

Como a Rede Globo definiu “Onde nascem os fortes” como uma minissérie, foi essa a definição que optamos neste trabalho, passando também pelo vocábulo série, uma vez que, conforme elucidado no quadro acima, no dicionário da emissora série e minissérie são ditas como variantes igualmente apresentadas. As minisséries possuem essa característica de “texto fechado”, de forma que, ao contrário das telenovelas, as tramas e os personagens das minisséries possuem uma linha de desenvolvimento bem delineada desde o início, o que permite ao elenco e ao diretor uma profundidade dramática maior.

Em função de a minissérie “Onde nascem os fortes” ter sido uma série de 53 capítulos, não conseguimos organizar nossa pesquisa contemplando todos os episódios, mesmo que eles tenham sido acompanhados em sua íntegra. Optamos ao iniciar a pesquisa por manter as categorias Trama e Extratrama (e suas subcategorias), como já anteriormente apresentadas. No entanto, apesar de não apresentarmos os encontros de forma cronológica, escolhemos, aqui, por iniciar esses encontros com os primeiros capítulos, mesmo antes da aplicação da Teoria Fundamentada nos dados.

Apresento a seguir um breve relato da primeira semana⁴⁸ de veiculação da minissérie “Onde nascem os fortes”, a fim de que a escolha pela rede social se justifique. Conforme programado, iniciamos o acompanhamento da minissérie mantendo um envolvimento simultâneo com a coleta e análise dos dados, buscando acompanhar, além do capítulo da minissérie (verificando enquadramentos de cena, temáticas abordadas, personagens em ação, trilha sonora, entre outros), as interações via redes sociais. Conforme apontado anteriormente, a expectativa pelo início da

⁴⁸ De 23 a 27/04/2018 foram exibidos quatro capítulos (segunda-feira, terça-feira, quinta-feira e sexta-feira). Os capítulos tiveram em média 40 minutos de duração.

série já vinha acompanhando o público meses antes da data agendada, fazendo com que a Rede Globo inserisse em meio a sua programação inúmeras chamadas e *teasers* com músicas envolventes, convidando o público a conhecer os personagens da trama, que, aos poucos, ia se revelando aos espectadores antes mesmo do início oficial da série. A Rede Globo também dedicou espaços em horário nobre ainda antes de a novela ir ao ar, com uma “apresentação especial”, veiculada na sexta-feira (20/04/2018) às 23h30min, e também em uma reportagem em um dos programas de maior audiência da emissora: o “Fantástico”, exibido aos domingos.

Na apresentação, autores, diretores e atores expuseram a minissérie, detalhando melhor o enredo e trazendo ao público as características que, segundo eles, iriam prender os telespectadores devido à emoção e às reviravoltas que a trama propunha. A apresentação especial teve duração de apenas cinco minutos, e, nesse período, foram poucas as interações via Twitter e Instagram. Durante o programa também foram apresentadas, ainda que de forma sucinta, as características dos personagens principais: Maria (personagem de Alice Wegmann), Nonato (personagem de Marco Pigossi), Pedro (personagem de Alexandre Nero), Cássia (personagem de Patrícia Pilar), Joana (personagem de Maeve Jinkings), Hermano (personagem de Gabriel Leone), Rosinete (personagem de Débora Bloch), Ramiro (personagem de Fábio Assunção) e Ramirinho (personagem de Jesuíta Barboza).

A seguir, irei descrever o que foi encontrado no primeiro episódio da série, que foi ao ar no dia 23/04/2018, uma segunda-feira, e, para que nossas observações sejam compreendidas, reproduzo aqui a sinopse do capítulo 1, divulgada pela Rede Globo em sua página:

Maria tenta falar com o irmão. Nonato se diverte no bar de Adatao. Hermano vê um motociclista intimidar Maria e defende a moça. Pedro beija Joana em seu escritório. Maria tira Nonato do bar e o leva para o hotel. Cássia se preocupa com os filhos e Fabrício implica com ela. Rosinete reclama com Pedro por cuidar sozinha de sua filha. Aurora disfarça a dor para Hermano e Pedro. Ramirinho faz sua performance. Nonato se aproxima de Joana. Hermano encontra Maria e a leva para longe da cidade. Cássia não consegue falar com os filhos e se preocupa. Pedro não gosta de ver Nonato com Joana e expulsa o rapaz do bar. Hermano leva

Maria a uma gruta histórica. Nonato decide voltar ao bar de Adauto para enfrentar Pedro. Maria fica fascinada com as pinturas nas paredes da gruta. Jurandir e Agripino Gogó agridem Nonato. Maria e Hermano se beijam. Pedro afirma a Joana que vai para casa. Cássia tem um pesadelo e tenta falar com Nonato. Pedro ameaça a vida de Nonato.⁴⁹

Optei por apresentar o resumo do primeiro capítulo de “Onde nascem os fortes” para que, nas exposições a seguir, seja possível relacionar as produções das audiências na rede com a trama que se desenvolve na novela. Cabe, porém, antes de discutir as produções via Twitter do dia 23/04/2018, destacar as interações logo que a novela foi ao ar.

Figura 16 – *Trending topics* nos primeiros minutos de episódio.



Fonte: Twitter (2018).

⁴⁹ Disponível em: <https://gshow.globo.com/series/onde-nascem-os-fortes/resumo/20180423-a-20180429-95e6b8b5c25940189b13e5d850912789.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2018.

Logo no início da novela, os comentários eram em função da atuação dos atores, ou seja, temáticas mais relacionadas à Extratrama, e, em especial, à atuação de Alice Wegmann, que, segundo a audiência, estava impecável em seu papel de Maria. A referida atriz é uma usuária ativa no Twitter, o que proporcionou uma relação beirando à intimidade entre ela e seus espectadores. Do início da série até o quarto episódio, a atriz já havia tuitado e retuitado com a hashtag #OndeNascemOsFortes mais de 50 postagens em seu perfil oficial⁵⁰, além de se manter ativa respondendo muitas das postagens nas quais era mencionada.

Figura 17 – Interações de Alice.



Fonte: Twitter (2018).

Pelo desenrolar do capítulo, percebemos um total envolvimento do público com a Trama (personagens, cenários, temáticas), inclusive com uma espécie de comoção do público, o que ficou visível nos primeiros três minutos do capítulo, quando há a cena “Hermano vê um motociclista intimidar Maria e defende a moça”.

⁵⁰ Disponível em: <https://twitter.com/AliceWegmann>. Acesso em: 07 mai. 2018.

Figura 18 – Cena de intimidação de Maria.



Fonte: Rede Globo (2018).

Cenas como essa, de violência e abuso, que mais tarde se revelariam frequentes na minissérie, não apenas com essa personagem, mas com muitas outras, causaram indignação da audiência logo nos três primeiros minutos da série.

Figura 19 – Indício de engajamento pelo tema “assédio”.



Fonte: Twitter (2018).

Uma outra temática/atuação que chamou a atenção foi a do ator Jesuíta Barbosa, na pele de Shakira do Sertão, também conhecido (quando fora dos palcos) como Ramirinho. Na sinopse da Rede Globo, a descrição da cena foi “Ramirinho faz sua performance”, no entanto, apesar do pouco destaque dado ao personagem no resumo divulgado pela emissora,

percebemos que, enquanto a cena de 3'09''⁵¹ se desenrolava, as interações atingiam 20 *tweets* por segundo. Ramirinho/Shakira do Sertão era um personagem cheio de questões sexuais e familiares (as quais começam a se revelar no segundo episódio da série) e que sofria com um pai extremamente preconceituoso e agressivo, juiz na cidade.

Figura 20 – Ramirinho e Shakira do Sertão.



Fonte: Site Vix (2018)⁵².

Em sua primeira aparição na minissérie, o personagem se revela como Shakira do Sertão em uma performance como *drag queen*, interpretando a música “O amor e o poder”, *hit* sucesso no final dos anos 1980. Há, porém, um *plus* nessa interpretação que contou com a voz do próprio ator, Jesuíta Barbosa, que realizou uma gravação inédita para a trilha sonora da Trama. Essa cena e a atuação foram muito bem recebidas pelo público.

⁵¹ Cena número 10, disponível em: <https://gshow.globo.com/series/onde-nascem-os-fortes/episodio/2018/04/23/videos-de-onde-nascem-os-fortes-de-segunda-feira-23-de-abril.ghtml>.

⁵² Disponível em: <https://www.vix.com/pt/tv/558275/ator-vira-a-shakira-do-sertao-e-ate-canta-em-onde-nascem-os-fortes-veja-transformacao>.

Figura 21 – A recepção de Shakira do Sertão.



Fonte: Twitter (2018).

Para finalizar essas primeiras impressões obtidas logo na primeira semana, destacamos um fenômeno que já tinha ocorrido quando fizemos estudos com outras séries, que diz respeito às conexões Extratrama realizadas pelo público, ao se referir a personagens de “Onde nascem os fortes” por meio de outros nomes, informações advindas de outros papéis vividos pelos atores em novelas anteriores.

Figura 22 – Outros nomes aos personagens.



Fonte: Twitter (2018).

Nos dois exemplos destacados percebemos uma troca dos nomes originais dos personagens da série por outros nomes já vividos em outras novelas da mesma emissora. Organizamos em forma de quadro a informação para melhor compreensão:

Quadro 2 – Alterações nos nomes dos personagens.

Personagem “Onde nascem os fortes”	Ator que interpreta	Nome dado pela audiência	Justificativa
Pedro, também conhecido como Rei do Sertão	Alexandre Nero	Comendador	Nome do personagem de Alexandre Nero na novela “Império”.
Nonato	Marco Pigossi	Zeca	Nome do personagem de Marco Pigossi na novela “A força do querer”.

Fonte: Elaborado pela autora (2018).

Essas trocas também envolveram outros personagens da série. Outro recurso que se destacou nas produções das audiência foi o uso constante de memes⁵³, os quais

⁵³ Encontrados na forma de elementos textuais de humor, que atuam na transmissão de conhecimento sobre determinado assunto ou situação específica para os atores sociais.

[...] têm a ver principalmente com comentários, postagens de fotos, vídeos, paródias que são comumente relacionados a notícias do cotidiano provenientes em grande parte de outros canais midiáticos, sendo estes a televisão, os jornais impressos e o rádio. (SOUZA, 2001, p. 131)

Ilustramos alguns memes a seguir:

Figura 23 – Alguns memes da primeira semana.



Fonte: Twitter (2018).

Sabíamos que, ao mirar para todas essas interações e produções, teríamos uma excelente fonte para nossa pesquisa. Identificamos, desde os primeiros anúncios da minissérie, que estávamos diante de uma produção de performance potencial, pois já era possível perceber que a história original funcionava como um núcleo, um universo, e as audiências via redes sociais já davam indícios de um aprofundamento

dessas histórias. Era preciso dar início às análises e categorizações propostas pela Teoria Fundamentada. Um longo e árduo percurso.

Quando planejamos este estudo, nossa metodologia de trabalho foi organizada retomando os componentes determinantes da prática da Teoria Fundamentada. É possível observar que os verbos apresentados no quadro a seguir estão no futuro, visto que estou reproduzindo aqui o planejamento delineado para a pesquisa antes de seu efetivo início.

Quadro 3 – Delineamento de pesquisa.

Componentes Determinantes da TF	Como será realizado?
Envolvimento simultâneo na coleta e na análise dos dados	A minissérie terá início em 24 de abril de 2018, estendendo-se por 53 capítulos. Durante esse período serão analisadas: produção televisiva (com orientação da etnografia em tela) e das produções em redes sociais (com foco na transmídia).
Construção de códigos e categorias analíticas a partir dos dados, e não de hipóteses preconcebidas e logicamente deduzidas	Os dados coletados serão categorizados seguindo o <i>checklist</i> dos conceitos para projetos transmídia, em especial o item “engajamento”. Buscaremos identificar elementos centrais do universo da cultura participativa: sementes, buracos, contradições, silêncios, potenciais ⁵⁴ .
Utilização do método comparativo constante	Os dados coletados serão comparados entre si (diferenças entre “Trama” e “Extratrama” e suas implicações quanto ao engajamento dos espectadores) e, se possível, comparados com outro objeto empírico.
Avanço no desenvolvimento da teoria em cada passo da coleta e da análise dos dados	Ainda a ser descoberto.

⁵⁴ Nos termos de Jenkins (2012).

<p>Redação de memorandos para elaborar categorias, especificar as suas propriedades, determinar relações entre as categorias e identificar lacunas</p>	<p>Ocorrerá ao longo da exibição e imersão nos dados, tendo consciência que esse processo de redação e categorização exigirá muito da interpretação do pesquisador e da criatividade e sensibilidade para analisar os dados. Sensibilidade teórica consiste na expressão utilizada por Glaser e Strauss (1967) para tornar clara a tensão entre a aplicação mecânica da técnica, a objetividade, e a importância dos <i>insights</i> interpretativos.</p>
<p>Amostragem dirigida à construção da teoria, e não visando à representatividade populacional</p>	<p>Buscar por dados que auxiliem na construção da teoria.</p>
<p>Realização da revisão bibliográfica após o desenvolvimento de uma análise independente</p>	<p>A revisão bibliográfica ocorrerá antes, durante e depois da construção da teoria. Realizaremos a coleta de dados com base na literatura e experiência prévia. Além disso, temos uma questão de pesquisa definida e objetivos determinados.</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2018).

Hoje, após o processo de escrita da tese, vejo o quanto um planejamento é importante, porém, também percebo a necessidade de, como pesquisadores, estarmos abertos ao novo, ao que é possível, ao que não nos é familiar. A Teoria Fundamentada foi escolhida para este trabalho basicamente por dois motivos já elucidados neste texto: o interesse em compreender os fenômenos que emergiriam dos dados e a curiosidade de verificar como a TF se comporta em pesquisas que envolvem redes sociais.

A codificação dos dados é o primeiro passo, codificar é selecionar, separar e classificar os dados para dar início a uma interpretação analítica sobre eles. São procedimentos da codificação, de acordo com Strauss e Corbin (2008, p. 26):

1. construir em vez de testar a teoria;
2. fornecer aos pesquisadores ferramentas analíticas para lidar com as massas de dados brutos;
3. auxiliar os analistas a considerar significados alternativos para os fenômenos;

4. ser sistemático e criativo simultaneamente;
5. identificar, desenvolver e relacionar os conceitos que são os blocos de construção da teoria.

A coleta e a análise dos dados ocorrem em sequências alternativas. A coleta de nossa pesquisa começou com a primeira busca por dados da minissérie “Onde nascem os fortes” no SRS Twitter, da observação do que ali estava sendo produzido, e a análise nos conduziu às próximas coletas. Na TF são os dados analisados que guiam a coleta de dados, num processo de fluxo livre e criativo. Conforme explicitamos na seção que apresenta a metodologia do trabalho, a codificação ocorre em três fases: aberta, axial, seletiva.

Na codificação aberta, considerada a primeira etapa da análise, precisamos realizar um exame minucioso dos dados brutos (microanálise) para identificar os códigos preliminares (códigos substantivos) que determinarão as categorias em suas propriedades e dimensões (subcategorias). Para isso, analisamos postagens no Twitter, acompanhamos a minissérie em tempo real e lemos os resumos dos capítulos divulgados pela emissora na *web*. Para maior compreensão do público leitor, optamos por uma visão simplificada do processo de codificação da Teoria Fundamentada, apresentando a codificação aberta (*open coding*), axial (*axial coding*) e seletiva (*selective coding*) (STRAUSS; CORBIN, 1990) para que, com isso, o caminhar da teoria seja percebido. Como as possibilidades de organização dos dados são muitas, optamos por apresentá-los de diversas formas, seguindo as categorizações realizadas. Com isso, teremos uma visão da amplitude e da adaptabilidade que Teoria Fundamenta nos dados possui, podendo moldar-se aos códigos focais estabelecidos durante as codificações.

A apresentação e discussão dos dados estão presentes nesta seção “Teledramaturgia, suas permanências e mudanças” e na seção “Construção das audiências”. A opção por fazer a apresentação separadamente se deu após a redação dos memorandos que me auxiliaram na compreensão das categorias, para que, mais à frente, fosse possível determinar as relações entre as categorias e identificar as recorrências das análises.

Uma forma interessante de organização dos dados encontrada foi a análise por capítulo, e, para ilustrar, escolhemos um de bastante audiência, logo na primeira semana de exibição da série: o capítulo do dia 26 de abril de 2018. Esse episódio foi o terceiro da minissérie e foi ao ar

em uma quinta-feira. Muitas ações ocorreram nesse episódio, como se pode observar no resumo divulgado pela emissora:

Pedro garante a Maria que nunca viu Nonato e repreende Hermano por andar com a moça. Maria conta a Cássia sobre o sumiço de Nonato e ela decide encontrar com a filha. Fabrício ajuda Cássia com os preparativos para a viagem. Pedro repreende Jurandir e Agripino Gogó por causa de Maria, e Joana os observa sem ser vista. Ramiro questiona Plínio sobre o sumiço de Nonato. Hermano leva Maria até Samir e Simplício a observa. Joana pede que Pedro se separe de Rosinete. Ramiro ameaça Joana para que continue lhe passando informações de Pedro. Pedro se incomoda com a presença de Ramiro e Plínio na apresentação de Aurora. Ramirinho ensaia sua performance, vestido como sua personagem. Ramiro exige que o filho se interesse por seus negócios. Hermano avisa a Maria que encontraram um corpo na escavação. Pedro questiona Gilvânia sobre o corpo encontrado e se apressa para chegar ao local antes do filho. Pedro vê Cássia passar mal na estrada e se oferece para ajudar a engenheira.⁵⁵

Durante a exibição desse episódio, no entanto, as interações via Twitter ficaram basicamente em torno da atuação de Jesuíta Barbosa, ator que deu vida ao personagem Ramirinho.

⁵⁵ Resumo disponível em: <https://gshow.globo.com/series/onde-nascem-os-fortes/resumo/20180423-a-20180429-95e6b8b5c25940189b13e5d850912789.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2018.

Figura 24 – Algumas interações do terceiro episódio.



Fonte: Twitter (2018).

Consideramos dados brutos para análise as cenas⁵⁶, o texto fornecido pela emissora e as postagens. Em um primeiro momento, iniciamos o trabalho coletando os *tweets* e buscando categorizá-los de acordo com os conteúdos de maior repercussão durante a exibição daquele capítulo, os quais elucidamos na figura 24. O início de uma **codificação aberta** exige que façamos comparações e tenhamos perguntas para nos guiar, tais como: O que está ocorrendo aqui? Em que categoria é possível encaixar esses dados? O que esses dados estão expressando à primeira vista?

Uma primeira categoria observada foi a dos *tweets* que continham opiniões de quem o publicou, como:

⁵⁶ Disponível em: <https://gshow.globo.com/series/onde-nasce-os-fortes/episodio/2018/04/26/videos-de-onde-nasce-os-fortes-de-quinta-feira-26-de-abril.ghtml>. Acesso em: 30 abr. 2018.

@audiencia1⁵⁷ – Que cena linda e impactante. Jesuíta Barbosa, eu te venero! #OndeNascemOs Fortes

@audiencia2 – Jesuíta transborda sentimento. Eu amo um ícone. #OndeNascemOs Fortes

Notamos também a expressão dos usuários não apenas em relação à atuação do ator (primeira categoria), mas sim ao próprio personagem (segunda categoria) interpretado por ele, que, nesse capítulo da novela, demonstrou sofrimento por não poder expressar ao pai aquilo que era, sua sexualidade, seu trabalho de se travestir como Shakira do sertão.

@audiencia3 – Sofrendo com Ramirinho 😞
#OndeNascemOs Fortes

Como uma terceira categoria, observamos o destaque dado um a um aspecto específico da atuação do ator: sua voz.

@audiencia4 – a voz do Jesuíta é bonita. Este homem é bom em tudo. OndeNascemOs Fortes

Aqui cabe destacar uma informação importante sobre a trilha da novela que, em outros momentos deste trabalho, também receberá evidência. Uma trilha bastante forte, com nomes da música brasileira como Elba Ramalho, Caetano Veloso, Fagner e Gal Costa, e também com sucessos internacionais como Johnny Hooker, além de músicas interpretadas pelo ator Jesuíta Barbosa. De acordo com Del Rangel (2004, p. 11), “[...] a trilha sonora é a alma da novela. O sopro divino materializando talento e emoções despejadas por uma equipe de criadores, atores e técnicos”; o que nessa minissérie se confirma, sendo usada inúmeras vezes como uma condutora psicológica do telespectador.

Como códigos substantivos deste capítulo destacamos: qualidades de interpretação do ator Jesuíta Barbosa; sentimentos dos usuários em relação a uma personagem; destaque à voz do ator; adoração pelo ator.

As categorias e os códigos destacados nesse capítulo foram classificados com base no conteúdo das mensagens. Cabe destacar que,

⁵⁷ Para manter o anonimato das audiências produtoras de conteúdo, empregamos os *nicknames* audiencia1, audiencia2 e assim sucessivamente. Foi opcional manter a palavra audiência sem acentuação para se assemelhar aos nomes de usuários do site de rede social Twitter.

durante a exibição desse capítulo, foram coletadas 99 mensagens, das quais selecionamos as mais recorrentes e apresentamos tanto na figura 24 como na parte descritiva. Logo após a codificação aberta, passamos a **codificação axial**, buscando encontrar similaridades e dissimilaridades nessas categorias, bem como a compreensão das motivações dos usuários para suas postagens e juízos de valores. Para isso, foi imprescindível relacionar o que era escrito via SRS com as cenas da série. O que nos levou de imediato às “lacunas” destacadas por Jenkins (2012) e abordadas em nosso quadro teórico. Elementos centrais no universo da cultura participativa e, também, nas comunidades de fãs, tema da próxima seção.

Na codificação axial dos dados desse capítulo, é o momento de reagrupar dados que, possivelmente, tenham sido fragmentados na codificação aberta, e, diante do encontrado, estabelecemos como as categorias: ator e personagem. Ator, pois a grande parte dos usuários do Twitter em suas mensagens explicita sua admiração pela atuação do artista, uma vez que fica nítido o envolvimento emocional da audiência com a narrativa do personagem.

Para elucidar a última parte da codificação, passamos à **codificação seletiva**, porém, conforme já dito anteriormente, destacamos que os passos não são lineares, são assim expostos nessa visão simplificada apenas para a compreensão do método. A codificação seletiva é realizada de maneira não tão diferente da codificação axial, porém, em nível mais abstrato. Há alguns passos a serem tomados, como: relacionar as categorias em torno de eixos, buscar validar essas relações com os modelos e, por fim, refinar dados a fim de complementar as categorias que necessitem de desenvolvimento. Na codificação seletiva desse terceiro capítulo da minissérie, conseguimos reunir as categorias anteriores e, observado o contexto de produção (relação da produção via Twitter com a narrativa na minissérie), chegamos a duas últimas categorias: aquelas de conteúdo, ou seja, que buscam destacar elementos da narrativa em si, relativas ao eixo **Trama**, no qual são consideradas as histórias dos personagens; e aquelas de atuação, que buscam destacar a capacidade interpretativa do artista, relativas ao eixo **Extratrama**. Essas duas categorias parecem ser capazes de dar conta das mensagens e conteúdos publicados na SRS desse dia.

O que esse primeiro olhar, nessa primeira análise, dá de indícios sobre as permanências e mudanças na teledramaturgia, título desta seção? A teledramaturgia de hoje, mais especificamente a de nosso objeto de estudo, a minissérie “Onde nascem os fortes”, segue mostrando dramas, histórias com assuntos sentimentais, trazendo personagens densos,

conflituosos, dúbios, com indícios das permanências. Talvez as mudanças estejam na forma de trabalhar os personagens, na construção das cenas, na produção do enredo que se mostra envolvente, cheio de lacunas e contradições, e, especialmente, na relação que estabelece entre a Trama e o espectador, tema da próxima seção.

Antes, porém, de passarmos à discussão sobre a construção das audiências, trataremos de um outro capítulo de muita interação durante a Trama, o episódio exibido em 04/06/2018. Nesse capítulo de número 25⁵⁸, uma das cenas mais esperadas desde o início da minissérie iria ao ar: a descoberta do corpo de Nonato (Marco Pigossi), o filho de Cássia (Patrícia Pilar)

Figura 25 – Cena esperada do capítulo 25.

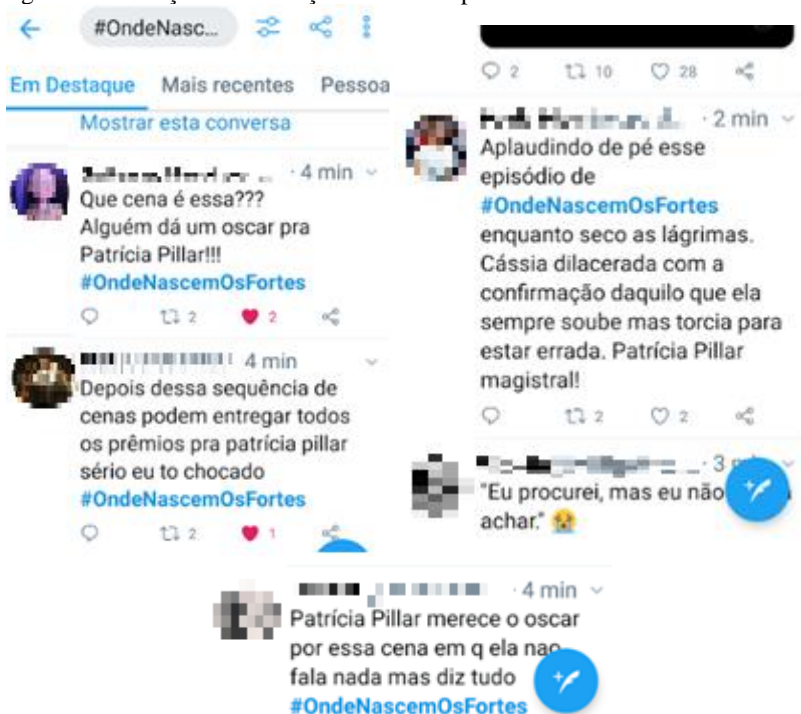


Fonte: Rede Globo (2018).

A reação da audiência à dramaticidade da cena e interpretação da atriz foram imediatas (Figura 26), afinal, havia uma expectativa grande para a “solução” desse mistério da minissérie. Em um primeiro momento, a reação da audiência foi, mais uma vez, destacar a impecável atuação da atriz, mas, logo em seguida, passam a avaliar o ocorrido, como se buscassem compreender o mistério que ainda envolve a cena.

⁵⁸ Disponível em: <https://gshow.globo.com/series/onde-nascem-os-fortes/episodio/2018/06/04/videos-de-onde-nascem-os-fortes-de-segunda-feira-04-de-junho.ghtml>. Acesso em: 10 jun. 2018.

Figura 26 – Seleções de interações sobre o capítulo 25.



Fonte: Twitter (2018).

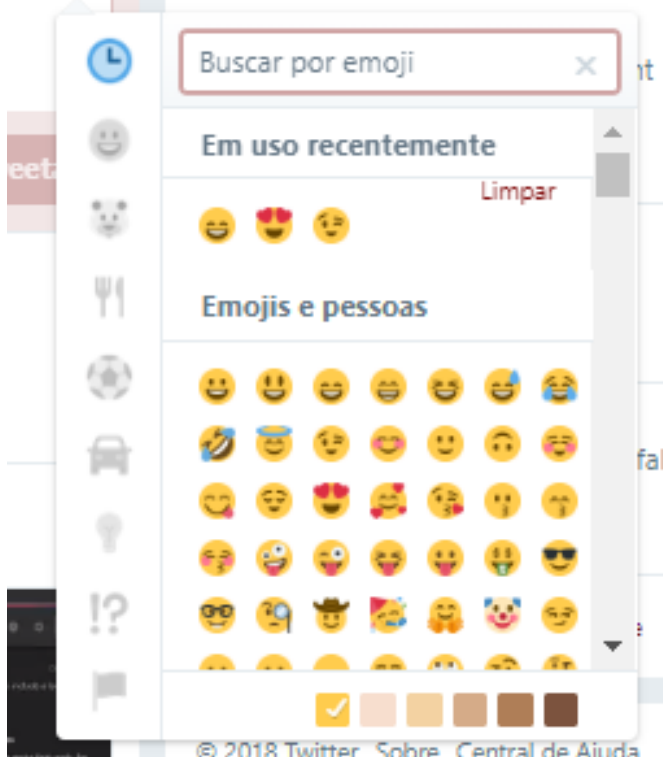
Destacamos, nesse conjunto de produções no SRS, algumas participações que trazem opiniões de audiência diante da cena ilustrada na figura 25.

@audiencia5 – “Eu procurei, mas eu não queria achar” 😞

Nessa produção, percebemos que a espectadora reproduz uma das poucas falas que a cena teve e manifesta seu sentimento quanto a ela com o uso de um *emoji* (😞). Os *emojis* são códigos usados pelos usuários de comunicadores instantâneos com a função de dar mais expressividade às comunicações; com seu emprego, os usuários interligam informações, e o leitor passa a assumir um papel ativo na leitura, tendo que extrair

significado e podendo ser, ao mesmo tempo, coautor do texto. São muitas as opções de *emojis* no Twitter, como se pode observar na figura 27.

Figura 27 – *Emojis* no Twitter.



Fonte: Twitter (2018).

Os *emojis*, assim como os *emoticons*, ornamentam a escrita, mas, principalmente, inserem afetividade, emoção, e acrescentam significação, por serem portadores de sentido. De acordo com Storto (2011, p. 132), “[...] eles não só acompanham a linguagem escrita, mas a complementam e, por vezes, substituem-na; para isso basta pensar na importância que as imagens adquirem no hipertexto eletrônico.”. O que notadamente ocorre na produção aqui reproduzida, uma vez que a autora @audiencia5 apenas reproduz a fala de uma personagem, e toda sua sensação em relação a ela

se explicita com o uso do *emoji* de choro, demonstrando, assim, que ela está emocionada e/ou triste com aquilo que reproduz.

Durante a codificação dos dados desse capítulo, percebemos, mais uma vez, a recorrência das categorias Trama e Extratrama, as quais ficam visíveis quando se referem a algo relativo a uma cena específica do capítulo ou, ainda, à interpretação de determinado ator, respectivamente. Em uma produção como:

@audiencia6 – Aplaudindo de pé esse episódio de #OndeNascemOsFortes enquanto seco as lágrimas. Cássia dilacerada com a confirmação daquilo que ela sempre soube mais torcia para estar errada. Patrícia Pilar magistral!

Na produção acima percebemos uma mistura de avaliações: Cássia e Patrícia Pilar são trazidas para a escrita do prossumidor que expõe ainda suas sensações diante do que vê. Além das produções no Twitter durante a exibição desse capítulo, também conseguimos encontrar exposições de opinião sobre a Trama de uma forma mais incisiva, como a representada na figura 28:

Figura 28 – Opinião incisiva.



Fonte: Twitter (2018).

É importante notar que a colocação do autor no Twitter vem acompanhada de um *gif* animado. O *gif* é uma abreviação de *Graphics Interchange Format*, um formato de imagem *bitmap*, criado na década de 1980, que implica “[...] uma composição de quadros que são exibidos em sucessão contínua” (BARROS; MIGLIOLI, 2013, p. 71). O *gif* em questão é da cantora e dançarina brasileira Gretchen, que, no ano de 2017, ficou conhecida como a “Rainha dos Memes”, após sua participação em um clipe da música “Swish”, de Katy Perry, cantora e compositora norte-americana, famosa no mundo do pop. O meme funciona como um complemento da parte verbal, em que a autora demonstra toda sua indignação com determinada reação da personagem Maria (Alice Wegmann), filha de Cássia, que, ao receber a confirmação da morte do irmão Nonato nas terras de Pedro (Alexandre Nero), revolta-se e promete vingança. O conteúdo diz:

@audiencia7 – Pedro não seria tao burro de enterrar o menino no próprio terreno Maria, ACORDA PORR [sic] FOI O FILHA DA PUTA DO JUIZ. #OndeNascemOsFortes

A indignação da autora do conteúdo se dá por parecer algo muito óbvio, mas a produção vai um pouco além disso, uma vez que é exposta uma opinião da expectadora e produtora de conteúdo, o que fica nítido quando ela expõe uma possível solução para o misterioso assassinato, indicando “o Juiz” (Ramiro) como o executor. Realizando as categorizações das produções no SRS Twitter desse dia, as quais aqui foram suprimidas e apresentadas apenas já em sua fase dos memorandos, ficou bastante visível a presença das “sementes” (JENKINS, 2012), uma vez que, no desenrolar da Trama, e especialmente nesse capítulo, foi possível perceber que havia um mundo muito maior que não foi completamente desenvolvido na própria história, deixando a brecha para o consumidor assumir e elucubrar.

Percebemos que são pedaços de informação introduzidos na narrativa que acabam indicando possibilidades, o que convida a audiência a se engajar e produzir conteúdo, tema da próxima seção, na qual, além de trazer questões de ordem teórica, seguiremos na análise e discussão dos dados encontrados em nossa pesquisa. Cabe de antemão afirmar que os dados da pesquisa na próxima seção não serão apresentados por episódios, como fizemos aqui. Apresentá-lo-emos já avançados, partindo de pós-codificação aberta e axial, dando delas apenas indícios e fixando

na codificação seletiva, para que, com a amostragem teórica emergindo, possamos, por fim, organizar nossa análise no caminho para a criação e o refinamento das conexões necessárias para a redação de uma teoria.

3.3 CONSTRUÇÃO DE AUDIÊNCIAS

Mais do que sua cognição ele (o pesquisador) deverá utilizar sua sensibilidade a fim de perceber as coexistências entre as macro e micropolíticas que produzem a realidade social, abdicando da idéia de neutralidade.

(Eliana Perez Gonçalves de Moura, 2004)

As pesquisas atuais sobre a recepção televisiva vêm se focando, especialmente, na participação do público espectador e nas formas em que esse envolvimento ocorre. Como argumentamos inicialmente, a compreensão sobre esse processo interativo e sua posterior produção de conteúdo pelas audiências, tendo como fonte produtos da teledramaturgia brasileira, ainda é pouco explorada, uma das motivações deste estudo.

O que faz uma audiência? Como se constrói? Como engajá-la em determinada produção da teledramaturgia? Essas e outras perguntas permearam nossa pesquisa desde sua idealização, mas, especialmente, ao longo da coleta e análise dos dados, uma vez que era preciso entender o porquê de algumas cenas, determinados capítulos, terem tanto engajamento e a posterior construção de narrativas autorais, e em outros momentos isso não ocorrer.

Para a compreensão desse fenômeno foi preciso lançar mão da etnografia de tela, que, conforme explicitado no primeiro capítulo deste trabalho, trouxe-nos base para comparar o que ocorria de produção no SRS Twitter com aquilo que o audiovisual nos revelava. A etnografia de tela analisa imagem, luz, linguagem audiovisual, trilha, entre outros, algo necessário para a compreensão do engajamento, porém, acompanhar a Trama, seguir os comentários do Twitter, interagir com os outros espectadores e ainda realizar essa análise eram atividades praticamente impossíveis de serem feitas simultaneamente. Sendo assim, para resolver essa questão, deixamos a etnografia para a análise final e, ao longo dos 53 capítulos, detivemo-nos em acompanhar os capítulos e os comentários via Twitter, fazendo *prints* da tela durante a exibição e fazendo uma busca um pouco menos intuitiva a cada intervalo da série. Essa foi uma decisão bastante acertada durante a coleta de dados, o que permitiu um envolvimento atento às publicações no SRS e que se observasse com maior rigor as produções dos demais telespectadores.

Para ilustrar um pouco do engajamento da audiência com a série “Onde nascem os fortes”, apresentamos a seguir alguns comentários

deixados via Twitter ao longo da Trama, logo reproduziremos algumas das produções indicando pontos relevantes que os autores destacam.

Figura 29 – Avaliações diversas da trama.



Fonte: Twitter (2018).

Na figura 29 é possível observar que o público se divide com opiniões bastante variadas sobre a série. Há quem destaque a qualidade do produto, como em:

@audiencia8 – Não podemos negar que estas minisséries das 23h da Rede Globo são geniais
#ondenascemosfortes

A postagem do autor indica a admiração pela série, mas, também, destaca a qualidade dos demais produtos da teledramaturgia da Rede Globo. Com tal postagem, é possível inferir que o autor é um adepto à teledramaturgia. Da mesma forma que o autor destaca a Trama e outros produtos, temos a postagem de @audiencia9 que assim nos afirma:

@audiencia9 – Qualidade na atuação, fotografia, música, história, personagens, as séries da Globo são únicas! #OndeNascemOsFortes

Mais uma vez percebemos aqui que os telespectadores de “Onde nascem os fortes” são também audiência de outros produtos da emissora e que, conforme indicam em suas produções, consideram essas ficções “geniais” e “únicas”, revelando, previamente, que os níveis de interação e engajamento das audiências dependem da qualidade da narrativa que é apresentada.

Em contrapartida, tivemos ao longo da série uma grande avaliação negativa, especialmente quanto ao ritmo da Trama, que, na avaliação do público, era lento e repetitivo:

@audiencia10 – Esta super série até que começou muito boa mas já está ficando enfadado este corre de Hermano e polícia atrás de Maria, já deviam ter dado um outro rumo para a trama voltar a andar. #ondenascemosfortes

Outra questão que nos chamou atenção ao longo de nossa coleta e categorização dos dados foi o descontentamento da audiência com o fato de a série ser exibida cada dia em um horário.

Figura 30 – Horário inconstante.



Fonte: Twitter (2018).

A série era exibida nas segundas-feiras logo após a novela das 21h “A força do querer”, iniciando por volta de 22h20min; nas terças-feiras, após o programa “Mister Brau”, iniciando em torno de 23h10min; nas quartas-feiras não havia exibição da série; nas quintas, a série começava por volta de 22h30min; e nas sextas, era exibida após o programa Globo Repórter, iniciando somente após as 23h30min. Isso gerava um grande descontentamento do público que fazia observações e reclamações de forma bem frequente.

A criação de enquetes por parte dos espectadores também se tornou algo comum durante a exibição da série. As enquetes eram criadas para prever desfechos para cenas e capítulos, mas ainda mais rotineiras para verificar como a audiência estava avaliando o andamento da narrativa.

Figura 31 – Enquete de espectador.



Fonte: Twitter (2018).

Nota-se que a enquete dá apenas duas opções, uma extremamente positiva – “Tá maravilhosa” – e outra que não chega a ser negativa, uma vez que expõe duas opiniões na mesma opção – “Tava bom agora esfriou” –, o que indica que, certamente, esse espectador fosse um adicto que agora se vê desanimado diante da narrativa. Esse tipo de comportamento foi bastante comum um pouco antes da metade da série, quando os internautas iam para o Twitter expor um pouco de sua decepção e/ou cansaço com o enredo. Muitos dos autores do SRS traziam em suas avaliações opiniões como:

@audiencia11 – (...) teremos uma história que nos prenda novamente. Oremos para que continue assim (...)

@audiencia12 – Eu to adorando tudo mas ta muito lento o ritmo dessa novela.

Essas e outras opiniões sobre o ritmo da trama são expostas na figura 32:

Figura 32 – Ritmo da trama.



Fonte: Twitter (2018).

Categorizando essas e outras avaliações realizadas pelos espectadores, observamos que, relativas ao eixo Trama, a maior parte das avaliações gira em torno do ritmo da narrativa, o que nos parece ter sido escolhido de forma errônea pelos diretores da série. Nesse sentido nos valemos da etnografia em tela para justificar que as cenas de “Onde

nascem os fortes” tinham uma fotografia espetacular notada por críticos e também pelo público leigo. As tomadas de cenas eram longas, de apenas um ângulo, o que dava a cada cena um ritmo específico, nem sempre compreendido e/ou bem aceito pelos espectadores. Cabe destacar que a série era muito silenciosa, muitos foram os momentos em que tudo que se ouvia eram os sons do sertão, ou cenas sem diálogo com uma trilha sonora que falava por si.

Essas escolhas pelas cenas mais ou menos lentas, pela ausência ou presença de diálogos resultam da diversidade de escolhas de diretores, autores, equipe técnica, cinegrafistas; sendo assim, nós, espectadores, não temos o conhecimento do porquê de cada um desses planejamentos. O que podemos afirmar sim é que a linguagem audiovisual pode incluir uma diversidade de significados (polissemia) e também pode gerar uma diversidade de compreensões. É como Rial afirma, “[...] a imagem é mais do que representa” (1995, p. 120), podendo gerar [diferentes] sensações e emoções a partir do contexto e da vivência de quem a produz e, especialmente, de quem a recebe.

Fosse uma produção para valorizar ou para criticar a Trama, o público foi fiel à série do início ao fim. Foram muitas as vezes que a *hashtag* #OndeNascemOsFortes alcançou os *trending topics* do Twitter. Como espectadora da Trama, muitas foram as vezes que também expus minhas opiniões e interagi com outros usuários do Twitter.

Figura 33 – Interação pessoal no SRS.



Fonte: Twitter (2018).

Na figura 33 minha interação segue dentro da categoria “ritmo da Trama”, pois, enquanto coletava os dados, percebia que essa temática ainda seria muito presente durante a exibição da série, e, por isso, quanto mais o assunto fosse abordado, mais dados poderiam ser gerados para a pesquisa. Aqui cabe ressaltar que minhas interações sempre foram o mais espontâneas possíveis, no entanto, como a própria metodologia prevê, “[...] quando surgem questões inevitáveis e aparecem lacunas em nossas categorias, buscamos dados que resolvam estas questões e que possam preencher as lacunas” (CHARMAZ, 2009, p. 16); sendo assim, muitas vezes com o intuito de possuir uma boa amostragem teórica⁵⁹, as interações da espectadora fundiam-se às intenções da pesquisadora.

Para finalizar esta seção em que abordamos a construção da audiência de “Onde nascem os fortes” e sua constante atuação e autoria no SRS Twitter, destacamos que maior parte de suas produções no eixo Trama ficaram na compreensão das atitudes e decisões dos personagens

⁵⁹ Coleta de dados conduzida por conceitos derivados da teoria evolutiva e baseada no conceito de “fazer comparações”. (STRAUSS; CORBIN, 2008, p. 195)

na busca por antecipar os enigmas e os segredos de cada um deles. As produções faziam suposições sobre o desfecho de cenas e também sobre o final da série, mesmo nos capítulos em que esse final ainda estava longe.

Com o desenrolar da narrativa, os usuários faziam questão de lembrar de eventos significativos de episódios passados, de buscar pistas que os permitissem perceber alternativas, novos desfechos, o que Jenkins (2012) destaca como “contradições” e “potenciais”, discutidos em nosso *skopeō* do trabalho e que novamente serão abordados no *kalos*.

**ΚΑΛΟΣ (KALOS)
RECEPÇÃO DA FICÇÃO TELEVISIVA
E A PRODUÇÃO DE CONTEÚDO NO SITE
DE REDE SOCIAL TWITTER**



**Recepção de ficção e produção na rede:
narrativas engajadas via Twitter**



**A Educação necessária ao
Letramento para a Autoria**

4 **ΚΑΛΟΣ (KALOS) RECEPÇÃO DA FICÇÃO TELEVISIVA E A PRODUÇÃO DE CONTEÚDO NO SITE DE REDE SOCIAL TWITTER**

Pensar é também operar por montagens, aproximar eventos, fatos, fragmentos, imagens e sons, possibilidades de uma memória se tornar um acontecimento.

(Cezar Migliorim, 2010)

Como foi possível observar nos três primeiros capítulos deste trabalho, a expectativa desde o delineamento da pesquisa era encontrar narrativas transmídia no site de rede social Twitter, o que acabou sendo substituído pelo encontro com “narrativas engajadas”. Essas narrativas possuem a participação ativa de boa parte da audiência, e se destaca ainda o potencial transmídia que possuem. Em outras palavras, significa afirmar que o Twitter é um espaço em que as narrativas podem se expandir e complementar a obra original, nesse caso, a minissérie “Onde nascem os fortes”.

Percebemos ao longo de nossa pesquisa a grande capacidade e o hábito que as audiências de teledramaturgia brasileira possuem em acompanhar a programação televisiva, juntamente com o uso de uma segunda (celular) ou terceira (computador) tela e, com isso, usar esses espaços para produzir conteúdo. A fim de compreender um pouco mais sobre essas e outras questões que envolvem o engajamento de audiências e sua caracterização como potenciais produtores de conteúdos nas novas mídias, apresento, neste capítulo, os encontros da pesquisa e me arrisco a construir uma Teoria Fundamentada em todos esses encontros. O capítulo *kalos* se dividirá em duas seções que assim estão organizadas:

- Seção 4.1 – Recepção de ficção e produção na rede: narrativas engajadas via Twitter –, seção em que abordarei as formas como teledramaturgia tem encontrado para se expandir. Nesta seção, trataremos da maneira como uma determinada trama pode romper barreiras e ter segmento em outras mídias. Apresentaremos o site de rede social Twitter como um espaço para escrever, compartilhar e fruir. Nesta seção, ainda, apresentaremos algumas análises de materiais coletados ao longo da exibição da série, destacando as relações entre os eixos Trama e Extratrama. Buscamos ampliar a discussão de que o Twitter, além de ser um espaço

de escrita *on-line*, é também um espaço público para que audiências se engajem e compartilhem conteúdos autorais.

- Seção 4.2 – A educação necessária ao letramento para a autoria –, esta seção buscará revelar a discussão que subjaz este texto desde seu planejamento, trazendo as discussões sobre a necessidade de um letramento que envolva, entre outras habilidades, as de escrever e publicar em rede, negociando pontos de vista em comunidades.

Como havíamos planejado no início deste estudo, neste capítulo denominado *καλός* (*kalos*), iremos apresentar um pouco dos achados deste percurso e, para isso, seguindo o delineamento esperado pela TF, mostraremos as categorizações, faremos a exposição de nossas observações (memorandos) e os integraremos com conceitos teóricos no intuito de fazer teoria. Neste momento em que estamos diante dos encontros da pesquisa, cabe retomar as questões que a nortearam para que possamos verificar quais delas foram atendidas e quais ainda permanecerão como interrogações.

Apesar de a Teoria Fundamentada postular que a formulação de questões e conjecturas deva ocorrer após a primeira coleta de dados, quando delineamos uma pesquisa acadêmica é necessária a exposição daquilo que lhe move ao estudo e, diante disso, criamos questões investigativas. Nossa base para a criação das questões não foram os dados coletados, uma vez que a pesquisa foi planejada antes do início de nosso objeto de estudo, a série “Onde nascem os fortes” e as produções autorais via Twitter; foram, porém, dados de outra pesquisa, da qual já falamos aqui: a vivência/experiência com “Verdades secretas”. Não fosse aquele piloto, talvez não tivéssemos hoje como fazer as afirmações que aqui faremos, uma vez que o reexame de nossos dados se tornou mais completo quando voltamos à experiência anterior.

No primeiro capítulo apresentamos as questões investigativas do trabalho, as quais reproduzo aqui para que guiem esta leitura e para que, mais à frente, possamos respondê-las: “Há ocorrência/produção de narrativas transmídia (NT) no cenário da teledramaturgia brasileira?”; “Qual o papel da cultura digital na produção e expansão de uma narrativa?”; “De que forma o universo ficcional (*worldbuilding*) pode promover a participação dos consumidores?”; “Qual a potencialidade de transmídia das narrativas criadas por fãs (*fanfictions*) e veiculadas na rede social Twitter?”; “A disposição do autor/produtor de permitir que os fãs da ficção se apropriem dos conteúdos das narrativas teledramaturgas são indispensáveis para que isso ocorra?”; “Como a rede social Twitter

permite que seus usuários se transformem em prossumidores de NT?"; "De que maneira e qual o papel da educação para preparar as audiências no papel de prossumidores e autores *on-line*?".

A resposta a cada uma delas já vem sendo revelada e se apresentará de forma mais explícita no capítulo 5 deste trabalho, cabendo, aqui, apresentar um pouco das discussões sobre o universo ficcional da trama e como ela extrapola a TV e invade o ambiente *on-line*, mais especificamente o SRS Twitter.

4.1 RECEPÇÃO DE FICÇÃO E PRODUÇÃO NA REDE: NARRATIVAS ENGAJADAS VIA TWITTER

Recriar é uma meta
de um tipo especial
de tradução:
a tradução-arte
mas para chegar à
re-criação
é preciso identificar-se
profundamente
com o texto original
.....
é uma questão de forma
mas também
uma questão de alma
(Augusto de Campos, 1986)

A construção de universos ficcionais está bastante ligada à noção de imersão. A criação de uma narrativa com lacunas, contradições e silêncios (JENKINS, 2012) chama o público ao engajamento, fazendo com que o consumidor não queira apenas imergir no mundo ficcional, mas deseje estar em comunidade, compartilhando informações, sensações e opiniões sobre a história com outros telespectadores.

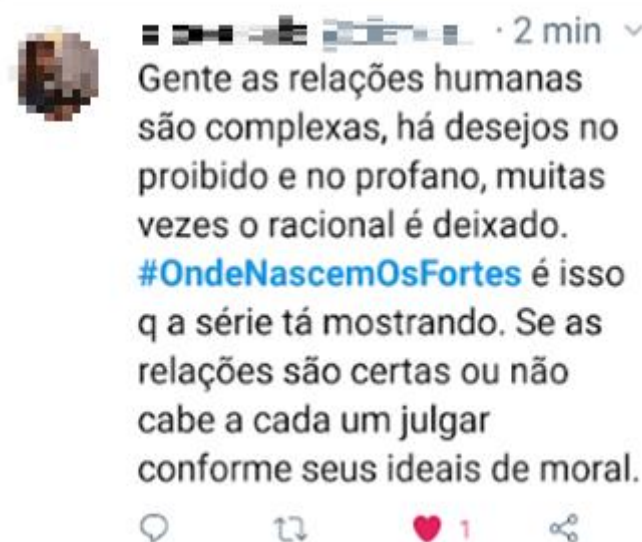
O uso dos *sites* de redes sociais, como o Twitter, vem como uma forma natural de agregar mais a participação dos consumidores em suas obras favoritas, pois, por meio de sua forma de consumo, seja pela televisão, seja pelo uso de sua rede social, na qual podem mostrar sua opinião, as audiências produzem e compartilham informações mais completas e, por vezes, até mais complexas sobre o universo construído pelos produtores da teledramaturgia. Hoje, como já dissemos, as ações de consumo e produção dificilmente se separam.

“Onde nascem os fortes” foi uma série que permitiu um grande engajamento do público. No SRS Twitter as informações e as produções autorais ganharam muita riqueza, uma vez que os fãs da série traziam muito mais que especulações sobre o desfecho de determinado personagem ou o encerramento de algum capítulo; as audiências interagiam falando de um mundo que extrapola o ficcional, trazendo para a comunidade a opinião sobre temas polêmicos, sensações, desconfortos. A participação autoral buscava no universo ficcional um tema e o transpunha para o universo real, para seu dia a dia. Temas como

homofobia, violência, machismo, traição, política, relações familiares e vingança foram os mais recorrentes.

Percebemos que, para que haja o verdadeiro engajamento, com produção autoral na rede, além da recepção da ficção, é necessário que o público seja tocado de alguma forma, o que aconteceu inúmeras vezes em nosso objeto de pesquisa.

Figura 34 – Usuário falando de relações humanas.



Fonte: Twitter (2018).

Nota-se na figura 34 que a usuária se preocupa em trazer para sua comunidade virtual uma reflexão que extrapola os limites da série, usando-a apenas como mote para sua produção, a qual fica em torno da complexidade das relações humanas, destacando que, assim como se dá na ficção, também ocorre na vida real. É nesse tipo de produção como a da usuária @audiencia13 que percebemos a distinção entre telespectadores e produtores, papéis que notavelmente se mesclam. Percebemos que a ficção da teledramaturgia é recebida na cultura digital de forma transversal, ou seja, através de qualquer meio que a abrigue; sabendo isso, os autores conseguem expor aquilo que lhes interessa de maneira multimídia, explorando todas as possibilidades a seu alcance,

mantendo o controle de onde (e a quem) consegue chegar com o simples uso de uma *hashtag*.

Essas reflexões sobre temas cotidianos foram bastante presentes ao longo de toda a exibição da série. Os espectadores viam determinada cena e, em poucos segundos, estavam em rede fazendo relações do que ocorria na tela com o que acontece fora dela. O SRS Twitter, por ter uma grande abrangência, mostra-se como uma excelente ferramenta de comunicação, por isso a relevância de usar esse espaço para discussão de temas importantes para a sociedade. Histórias sendo contadas a partir de diferentes perspectivas, e as narrativas ficcionais e reais se entrecruzando.

Soma-se a esse espaço aberto e convidativo ao telespectador para a produção de conteúdo um enredo muito bem escrito, que permitia que a audiência se pusesse a olhar para além das cenas, para questões mais humanas, como aceitação, perdão, poder. As reviravoltas da história, os poucos núcleos, os ambientes e os personagens em uma trama condensada e densa permitiram que a audiência de “Onde nascem os fortes” fosse se engajando na discussão de determinadas questões, como, por exemplo, o machismo.

Figura 35 – Machismo e outros temas.



Fonte: Twitter (2018).

A usuária @audencia16 inicia sua produção falando sobre machismo, revelando ao leitor sua opinião de que vivemos em um mundo machista, que isso “é hiper comum”; em seguida, passa a levantar outros temas que a série aborda abertamente:

@audencia16 – (...) A novela tá mostrando umas paradas que acontece real. Homofobia, corrupção policial, dogmas religiosos, frustrações sexuais, e o patriarcado fortíssimo no sertão (...).

A homofobia foi uma temática importante e central da série, não apenas pela situação/relação conturbada entre pai e filho (Ramiro e Ramirinho), mas, especialmente, pelo que se revela no último capítulo da Trama. Na figura 36 temos mais um exemplo de que o SRS Twitter, ou

ainda qualquer espaço de escrita *on-line*, pode servir para abordar temas que são tocados na Trama, mas que a extrapola, como é o caso da homofobia.

Figura 36 – Percepção de homofobia.



Fonte: Twitter (2018).

No caso em questão, o usuário @audiencia17 faz uma conclusão sobre a revelação da morte de um personagem, Nonato. Como expusemos anteriormente, Nonato é o personagem que é assassinado logo no início da série e, apesar de todas as especulações que o público faz ao longo dos 53 capítulos, somente no último capítulo o assassinato e suas motivações são trazidas ao telespectador. Ao afirmar “Eu fiquei animado em escrever sobre o fim da série. Homofobia matou Nonato indiretamente (...)”, o usuário se refere à cena em que o verdadeiro assassino é revelado. Nesse capítulo são apresentadas cenas em *flashback* que explicam que o verdadeiro assassino (Ramirinho) foi forçado a matar o rapaz (o pai, Ramiro, prensa seus dedos no gatilho da arma) para provar sua masculinidade.

Figura 37 – As mãos que mataram Nonato.



Fonte: Twitter (2018).

Na cena de cinco minutos e quatro segundos, em meio a muitas mortes e diálogos depreciativos e ações ameaçadoras, antes do tiro a frase que é dita pelo pai é: “Tu tens que ter coragem, tu é homem. Atire!”; o que dá por fim ao mistério que rondou os 54 capítulos. A escolha dos autores da série em fechar o mistério dessa maneira causou um misto de reações da audiência, como se pode observar na figura 38.

Figura 38 – Misto de reações à revelação do assassino.



Fonte: Twitter (2018).

Percebemos ao longo do acompanhamento das produções que o espectador tem que ser abalado de alguma forma para produzir conteúdo sobre a narrativa. Nesse espaço de comunidade é possível compreender melhor o enredo, manter um contato com outros espectadores, saber mais sobre aquela narrativa e criar! O espectador vira produtor e passa a produzir e explorar conteúdos adicionais. Cada vez mais estamos certos que, com um universo ficcional bem desenvolvido, é possível sustentar diversas histórias (ficcionais ou não) e as expandir em diferentes suportes midiáticos.

A partir do que foi apontado até aqui, vivemos em um momento em que os meios tecnológicos nos afastam cada vez mais dos estilos clássicos da forma de ver as narrativas ficcionais televisivas, já que, hoje, além da recepção de conteúdo também fazemos produção. Os telespectadores, usando-se de espaços como os SRS, não apenas debatem e opinam sobre os temas das ficções, mas, também, a partir deles, produzem conteúdo. E para isso o Twitter funciona como excelente

ferramenta, uma vez que serve para que as audiências possam se comunicar e compartilhar informações.

O engajamento percebido na ficção “Onde nascem os fortes” levou parte de sua audiência para as conversações via Twitter. Produzindo narrativas com foco na Trama e também na Extratrama, percebíamos, conforme a série se desenvolvia, que fãs na ficção televisiva se convertiam em autores, produtores de conteúdos, produzindo narrativas secundárias no formato de comentários, enquetes, vídeos, memes, músicas e outros textos.

Como vimos nos capítulos anteriores, as temáticas das produções no SRS Twitter variavam deste a questão da discussão sobre a própria narrativa (enredo e personagens), sobre a produção (direção, cenário, figurino) e, especialmente, sobre as ligações entre ficção e realidade. Em suas produções, as audiências, independente dos temas de suas escritas, mostravam-se como produtores de novos conteúdos para um grupo, podendo, por isso, serem denominadas como autores, com uma posição diferenciada em relação ao autor da obra original, mas lançando mão de diferentes recursos disponíveis na web.

Geralmente dentro de grupos de fãs (*fandom*) é possível perceber aqueles que se destacam, no entanto, em nosso trabalho, não tivemos essa percepção, uma vez que optamos por não escolher usuários para seguir, fazendo todas as coletas de dados a partir da *hashtag* #OndeNascemOsFortes.

O fato é que as narrativas que encontramos na rede combinavam ficção e realidade, o que proporcionou aos leitores uma exposição de suas visões de mundo, as quais eram bem aceitas ou refutadas pelos “seguidores”. Percebemos durante os meses de imersão na série e também no Twitter que, quando essas narrativas têm como pano de fundo uma trama de telenovela, esse envolvimento por parte dos espectadores pode crescer ainda mais. Se adotarmos como premissa o conceito de cultura da convergência, vamos percorrer um caminho que demonstra como essas produções paralelas causam mudanças no hábito de assistir televisão, uma vez que não se consegue mais estar apenas ligado à série em si, mas, também, às páginas que produzem conteúdo.

Não estamos acenando um enfraquecimento ou queda do modelo televisivo, as telenovelas ainda têm grande aceitação com o público, mas entendemos que as novas possibilidades de interação entre público e televisão podem ser benéficas a esse meio. No universo das redes sociais, as ações de curtir, “retuitar” (compartilhar) e comentar ilustram bem isso. Nesse cenário, os fenômenos de transmídiação parecem trazer benefícios

à teledramaturgia, uma vez que envolve consumidores e os conduzem a papéis de prossumidores. Além desse novo papel, as produções paralelas mudam a forma de assistir e (por que não dizer) de produzir telenovelas.

“Onde nascem os fortes” foi uma série em que a percepção do alcance que a teledramaturgia possui no Brasil ficou bastante nítida, nossa imersão no conteúdo narrativo, bem como nas produções da rede, fez-nos perceber que o texto da teledramaturgia se apresenta como substrato não apenas para outras produções midiáticas, mas, especialmente, para pessoas comuns. Há por trás de tudo isso um grande interesse por parte de produtores, autores, diretores de ficções em inserir, nos contextos das histórias, mecanismos que gerem interesse e levem as audiências a interagir aberta e fortemente com os conteúdos televisivos, que, de forma natural e progressivamente, expandem-se para o espaço virtual. Essas ações de expansão realizadas por telespectadores e fãs confirmam o interesse e a abertura de ir a qualquer lugar, em busca de experiências de entretenimento, como nos afirma Jenkins (2008).

A audiência que acompanhamos ao longo da exibição da série mostrou, muitas vezes, utilizar o SRS Twitter como espaço para conversação, tomando o controle na interação e ultrapassando os simples “curtir” ou “retuitar”, suas participações foram autorais e reais. Como explicitado anteriormente, o Twitter serviu como um espaço para que as audiências se convertessem em autores, reunindo-se regularmente para compartilhar, informar, desconstruir e, de outras maneiras, interagir com a narrativa ficcional.

O engajamento via Twitter passava por interpretações individuais e também coletivas de narrativas produzidas na ficção e fora dela, via site de rede social. As diferenças entre os tipos de atuação e interação foram significativas, encontrando ao longo da coleta e categorização dos dados aqueles que se contentam em usar o SRS somente como uma ferramenta para a aquisição de informações sobre personagens e enredo, e outros atuando fortemente sobre o potencial de socialização e comunicação interpessoal.

Os processos autorais percebidos mostraram-se híbridos, combinando a obra aberta e inacabada (buracos, contradições, sementes...) com o individual advindo da cultura do livro e com o coletivo oriundo das relações em rede. As produções revelavam autores interativos, descentrados, interconectados, mas deixando sempre sua marca pessoal.

Figura 39 – Posição individual.



Fonte: Twitter (2018).

Na figura 39 percebemos o posicionamento individual de um espectador que, em sua produção, mostra descontentamento com o desfecho da narrativa televisiva.

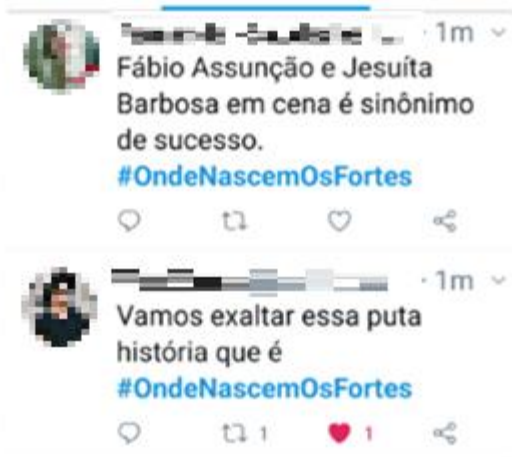
@audiencia18 – Que perda de meu precioso tempo! Sempre achei a história ruim e o final pior ainda! Só salva os atores e a fotografia! Roteiro para um filme de duas horas contava a mesma história!

A escrita do usuário revela a natureza individual da produção. O autor faz questão de expressar sua opinião a fim de deixar registrado e creditada “sua diferença” (uma vez que, nesse dia – último capítulo –, quase que a totalidade de opiniões foram positivas quanto ao final da série) de opinião. O fato é que, mesmo sendo uma produção de natureza

individual, ela faz parte de um coletivo comum que se constrói nas semelhanças, mas também nas diferenças.

Na figura 40 percebemos o oposto, uma posição que pode ser dita coletiva:

Figura 40 – Posição Coletiva.



Fonte: Twitter (2018).

Quando o usuário @audiencia19 afirma “Vamos exaltar essa puta história que é #OndeNascemOsFortes”, coloca-se como um autor-coletivo, que fala por um grupo com as mesmas impressões.

Acompanhar “Onde nascem os fortes” nos fez perceber que audiências são ativas, seletivas, plurais, individualizadas e coletivas, recebem e, igualmente, produzem textos. As narrativas contadas na ficção se expandem, ganham novas formas fora da televisão. As audiências criam novas tramas, uma extensão da narrativa original, colocando gostos pessoais, interesses, criando, assim, novos desfechos, novas histórias.

O público quer participar, explorar o universo narrativo que se mostra na ficção. Como Janet Murray (2003) afirma, as novas mídias proporcionam ao sujeito uma coautoria nas narrativas, criam o interator, aquele que não se condiciona a somente ler ou ouvir, mas aquele que também interage e cria novos desdobramentos. Murray propõe que o elemento transformador de um espectador comum em um interator é a capacidade de agência, entendida como a possibilidade de realizar ações significativas e ver os resultados dessas decisões e escolhas.

Devemos estar cientes de que, a cada nova produção, em cada desdobramento, há sempre um pouco da narrativa original e muito de novas narrativas. Também é preciso um olhar atento ao “fenômeno remix” (assim denominado em nosso segundo capítulo), entendendo-o como um evento comunicativo que envolve, entre outras coisas, autoria, coautoria, produção, coprodução, leitura e interpretação. Todo conteúdo midiático que é remixado representa um percurso que transita da leitura crítica à escrita/produção criativa, num processo de extensão lógica das interpretações textuais; em outras palavras, é entender que os textos com o processo técnico-semiótico de remix tornam-se abertos, livres, sujeito a múltiplos olhares.

Figura 41 – Presença remix.



Fonte: Twitter (2018).

A compreensão desse material passa não apenas pelo acompanhamento da narrativa da série, mas exige a capacidade de o público estabelecer interconexões entre os conteúdos da série, entre a recepção da audiência e outros textos (no caso em questão, um *gif* que viralizou na rede algum tempo antes). Remixar é fazer com que a narrativa original permaneça aberta, é produzir conteúdos que dialogam com a

obra-fonte, mas que também a transcenda. No SRS Twitter percebemos que o remix esteve bastante presente nos memes e *gifs*.

A compreensão desse e de outros tantos materiais produzidos pelas audiências passa por uma necessidade de capacitação/formação desse leitor/produtor de conteúdo. Durante a série, foram muitas as produções em que intertextualidades eram feitas, como a apresentada na figura 42.

Figura 42 – Intertextualidade.



Fonte: Twitter (2018).

Nessa cena e em outras anteriores e posteriores, Cássia (Patrícia Pilar), mãe de Hermano, encontra o tênis que ele usava na noite em que desapareceu; essa cena foi utilizada por inúmeros usuários para escrever sobre a “Cinderela”. O fato é que, para a compreensão dessa produção, é preciso ter o conhecimento da intertextualidade, que consiste no processo de produção de textos que faz referência, de forma explícita ou implícita, aos elementos existentes em outros textos, e, mais que isso, é preciso conhecer a narrativa a qual é feita referência, caso contrário não haverá compreensão.

Durante o processo de coleta, categorização e análise dos dados, inúmeras foram as vezes que refleti sobre a necessidade de preparação para consumir e produzir conteúdo na cultura digital. Pensar no quanto a relação entre usuários e internet mudou, reconhecer esse espaço como um lugar de construir conteúdo, de interagir com pares, levou-me à escrita da última seção deste trabalho, na qual retomo parte de nosso *skopeō*,

retomando as práticas de letramentos digitais e reforçando a produção de conteúdo via rede como uma produção social e cultural.

4.2 A EDUCAÇÃO NECESSÁRIA AO LETRAMENTO PARA A AUTORIA

Quando uma nova tecnologia de comunicação é introduzida, lança uma guerra não declarada à cultura existente, pelo menos até agora, nenhuma era cultural desapareceu com o surgimento da outra.

(Derrick de Kerckhove, 1997)

O uso cada vez mais constante de variadas mídias, especialmente em rede, requer que os indivíduos tenham competências específicas para participar dessa cultura. Na cultura digital, é preciso que as habilidades de selecionar, produzir, manipular e organizar informações que circulam através das redes sejam desenvolvidas. Diante disso, pensar nesse desenvolvimento é reconhecer que os modelos de ensino aprendizagem sejam renovados para atender a esse atual cenário social, permeado pelas mídias digitais.




As diferentes práticas sociais de linguagens contemporâneas exigem competência nas práticas comunicativas de produção, interpretação e circulação de textos de diferentes gêneros, formatos e linguagens para que sejam compreendidos, exigindo, cada vez mais, que o ensino passe pelo letramento para práticas culturais digitais. Nesse sentido, voltamos a Rojo (2009) ao tratarmos da necessidade de preparação para os novos usos e práticas de linguagens nos diferentes contextos e mídias, ampliando para suas orientações nas escolas com tais tipos de letramento: multissemiótico (que envolve as práticas de leitura e produção de textos em diversas linguagens e semioses – verbal oral e escrita, musical, imagética, corporal, digital etc.); multicultural (que envolve as práticas de leitura e produção de textos, abordando nelas, tematicamente, os produtos culturais locais, populares, da cultura de massa, da cultura escolar e da cultura global); e crítico (que envolve a abordagem dos textos e produtos das diversas mídias e culturas, sempre de maneira crítica).

O letramento para atuação em *sites* de rede social como o Twitter passa pelos três, uma vez que as produções de cada usuário não são predominantemente em linguagem verbal escrita, mas produzida em combinação multissemiótica, como percebemos na análise das produções de “Onde nascem os fortes”, nas quais eram oferecidas múltiplas inserções de *links*, imagens, enquetes, memes, vídeos, entre outros. Ao

mesmo tempo, essas produções mostravam-se multiculturais e críticas, uma vez que revelavam intenções, finalidades e ideologias.

Carlos Scolari (2018), em sua obra “Libro Blanco”, destaca a necessidade de se discutir o letramento para a transmídia e reafirma que isso se dá pelo de fato de que cada vez mais temos produtores de conteúdos, especialmente os jovens. Segundo o autor, a escola precisa ensinar a fazer a interpretação crítica e a desenvolver habilidades de prevenção à alienação, comum aos meios massivos, mas deve ir ainda além: fazer com que os usuários se sintam capazes de produzir conteúdo. O autor propõe o seguinte comparativo entre os letramentos:

Quadro 4 – Comparativo entre letramentos.

	Letramento 	Letramento Midiático 	Letramento Transmídia 
Linguagem	Texto escrito (ler e escrever)	Multimodal	Multimodal
Suporte Midiático	Livros e textos escritos	Mídias impressas, audiovisuais e digitais	Redes digitais Meios interativos Transmídia
Objetivos	Criar leitores críticos e escritores	Criar espectadores críticos, e, às vezes, produtores	Criar prossumidores críticos
Sujeito de interpelação	Visto como não letrado	Visto como consumidor passivo	Visto como prossumidor
Direção	<i>Top-down</i>	<i>Top-down</i> <i>Bottom-up</i>	<i>Bottom-up</i> <i>Top-down</i>
Contexto de Aprendizagem	Formal (escolas)	Formal (escolas), não formal e informal	De informal a formal
Papel do professor	Autoridade com o conhecimento Mediador entre o estudante e o texto	O mediador do conhecimento, criador de experiências de aprendizagem com as mídias	Facilitador do conhecimento Tradutor Cultural

Referências Teóricas	Linguística	Estudos das Mídias Estudos Culturais	Ecologia Midiática Narrativas Transmídia Estudos Culturais
----------------------	-------------	--------------------------------------	--

Fonte: Adaptado de Scolari (2018).

Diante disso, Scolari entende o letramento transmídia como “[...] um conjunto de habilidades, práticas, valores, sensibilidades e estratégias de aprendizagem e intercâmbio desenvolvidas e aplicadas no contexto das novas culturas colaborativas” (SCOLARI, 2018, p. 4). De acordo com o autor, o conceito de letramento transmídia pode enriquecer o conceito de letramento midiático, reposicionando as abordagens teóricas sobre os novos letramentos, e ainda ser empregado como uma metodologia. Essa metodologia irá permitir que os espaços de produção de conteúdo sejam explorados, o que ainda é pouco estudado pelos letramentos tradicionais (SCOLARI, 2018, p. 3).

Percebemos, ao longo de nossa imersão na pesquisa, que, mesmo que os textos ali revelados não pudessem, em sua totalidade, ser classificados como transmídia, a preparação para essa realidade midiática era necessária, já que aqueles que participam de sites de redes sociais devem ser capazes de compartilhar e produzir conteúdos midiáticos de diferentes tipos e níveis de complexidade. Mais do que uma competência para leitura e produção de textos, os letramentos transmídia exigem um sujeito complexo com habilidades de seleção, remixagem, análise de dados, compartilhamento, curadoria e, principalmente, produção de conhecimento, isso porque nossa comunicação já é transmidiática.

Essa afirmação se baseia no fato de que, com seu surgimento na cultura participativa, a comunicação transmídia possui contornos fluídos, complexos e híbridos, que vão sendo delineados por um trânsito contínuo de formas e conteúdos em redes de conexões discursivas móveis, abertas e polifônicas, demonstrado nesta tese. Mudam-se as formas de contar uma história a partir das transformações advindas com a perspectiva da cultura digital, as quais podem parecer desconexas, dispersas, mas que acabam se estruturando pela comunicação transmidiática, em que são feitas relações entre tempo, espaço e público, tornando-se esses elementos estruturantes do processo.

Vimos em nossa pesquisa o grande potencial transmídia das produções das audiências e precisamos reconhecer que o conceito de

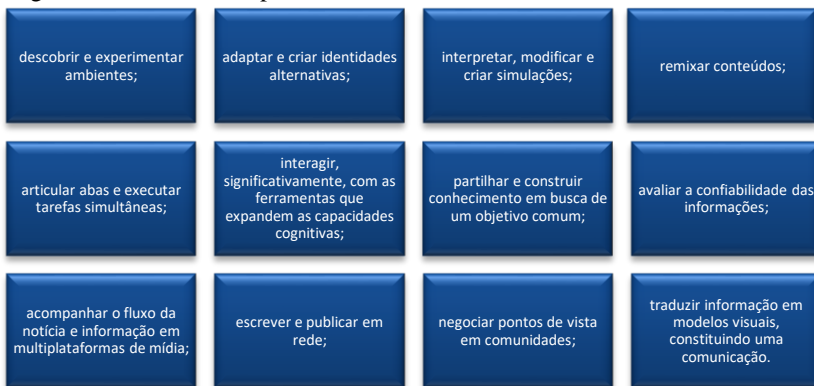
transmídia possui características que podem ser férteis quando adaptadas à Educação, uma vez que reorientam o foco do processo educativo no aluno e em suas percepções, e colocam o professor como mediador, como facilitador do conhecimento. Esse papel de alguém que orienta para as práticas dentro de uma comunidade virtual ainda precisa ser fortemente explorado. Gee (2005) fala sobre esses “espaços de afinidade”, nos quais são estabelecidas inúmeras formas de interação entre as audiências (e/ou fãs) de um determinado objeto cultural, e nos quais os alunos podem vivenciar um espaço menos hierárquico como o *top-down* (de cima para baixo), ainda uma estrutura bastante comum nas salas de aula.

O fato de hoje podermos ter em sala de aula espaços para aprender sobre escrita, consumo, seleção e remixagem, sustentados pela tecnologia, poderá permitir que, futuramente, as participações discursivas nos *sites* de redes sociais ultrapassem o interesse ou o afeto por determinado produto cultural, mas que sejam vistos como um espaço de expressão de identidade, de exposição dos universos sociais nos quais circulam.

A educação para criação de conteúdos para publicação na rede é imprescindível. Estar em espaços multimodais, nos quais os sujeitos se expressam por meio da sua escrita, interagindo com seus pares, requer formação, por isso vemos esta pesquisa como bem situada neste espaço: linha Educação e Comunicação. Dificilmente conseguimos desvincular educação, narrativas e múltiplas linguagens na contemporaneidade, o que ficou bastante claro em minha imersão na pesquisa.

Retomo as habilidades elencadas por Jenkins (2010):

Figura 43 – Habilidades para o letramento.



Fonte: Elaborado pela autora (2018).

Notoriamente percebe-se que as habilidades vão muito além do simples uso de ferramentas, como “articular abas”, focando-se, majoritariamente, em processos de produção como “remixar”, “escrever”, “criar”, “publicar”. O manuseio das tecnologias é necessário, porém, as práticas educativas devem ir além, visando à aquisição dos letramentos necessários à participação do indivíduo na cultura da convergência. A integração de múltiplos textos em variadas linguagens, por meio das mídias, estabelece uma experiência ampla de interação com o conteúdo, de forma individual e também coletiva, fora da escola, mas também dentro dela, e é para isso que devemos estar capacitados.

É necessário que os espaços educativos sejam convertidos em lugares propícios para articular ações que privilegiem as competências e habilidades de uma cultura da convergência, promovendo pensar em uma mudança cultural. Espaços de aprendizagem permanente, sem a separação das paredes da escola. De acordo com Sibília,

Já não será preciso derrubar paredes, pular cercas ou escapular por grades, nem sequer mediante o etéreo álibi dos sonhos ou da imaginação, pois os antigos poderes do confinamento estarão desativados pelas ondas sem fios que os atravessarão. (SIBILIA, 2012, p. 190)

Quando os espaços educativos passarem a ser considerados como espaços de encontro e diálogo, de produção de pensamento e decantação de experiências, os indivíduos estarão letrados para a autoria.

ΚΑΛΟΣ + ΕΙΔΟΣ + ΣΚΟΠΕΩ
AFINAL (CONSIDERAÇÕES FINAIS):
O QUE A AUDIÊNCIA PRODUZ?



5 ΚΑΛΟΣ + ΕΪΛΟΣ + ΣΚΟΠΕΩ ΑFINAL (CONSIDERAÇÕES FINAIS): O QUE A AUDIÊNCIA PRODUZ?

Levantar âncora, ao contrário de ‘desenraizar’ e de ‘desencaixar’, nada tem irrevogável e menos ainda de definitivo. [...] As âncoras, ao contrário, são levantadas apenas na esperança de lançá-las novamente com sucesso e podem ser lançadas com a mesma facilidade em muitos portos diferentes e distantes

(Zygmunt Bauman, 2010)

Uma pergunta se impõe e pede por conclusões em meio a tantos apontamentos, questionamentos e revelações aqui apresentadas: como finalizar uma tese? Certamente esta é uma das mais difíceis respostas a se dar, especialmente quando a pesquisa é fruto de um gosto pessoal, com um “quê” de audácia. Ousadia em trazer para o Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) o primeiro trabalho que fala em narrativa transmídia; coragem em levar para linha Educação e Comunicação uma metodologia ainda tão pouco conhecida, a Teoria Fundamentada nos dados; arrojo em reconhecer que a teledramaturgia pode ser um campo para se fazer educação; e, ainda, um pouco de atrevimento ao discutir autoria, produção de conteúdo em sites de redes sociais.

Após dois anos e meio de imersão no tema investigado, o que posso afirmar é que esta tese não se compõe apenas por palavras, mas que, aproximando teorias, categorias, produções, imagens, sons, revelações..., propõe-se, também, a pensar um conceito (ou múltiplos) de produção narrativa [engajada, autoral e transmídia].

Como um guia deste fechamento, retomarei cada uma das questões norteadoras a fim de verificar se a pesquisa permitiu que fosse dada uma resposta a cada uma delas e também com o intuito de indicar ao leitor se os dados coletados, analisados, categorizados permitiram que se fizesse uma teorização.

Começo pela primeira questão norteadora, que, certamente, foi a mais difícil de responder: “Há ocorrência/produção de narrativas transmídia (NT) no cenário da teledramaturgia brasileira?”. Para que fosse possível chegar a uma resposta, muitas visitas e revisitas foram feitas ao termo “narrativas transmídia”, e, por fim, reconhecendo-a como uma nova forma de produção de conteúdo que surgiu em resposta à

convergência das mídias, ou, como afirma Jenkins, “[...] uma estética que faz novas exigências aos consumidores e depende da participação ativa da comunidade de conhecimento” (2009, p. 49); a resposta é sim! Há ocorrência, em maior ou menor volume, dependendo de uma série de outras questões, como: disponibilização da história em múltiplas plataformas midiáticas, interesse da indústria dos meios, engajamento das audiências, entre outros. De forma genérica, respondemos a esse questionamento de maneira afirmativa, pois, das duas experiências que tivemos – no projeto-piloto de “Verdades secretas” e no material de análise final de “Onde nascem os fortes” –, ficou visível que há um espaço (lacunas) deixado pela produção televisiva que convida as audiências à produção. No entanto, cabe ressaltar que, ao contrário de outras experiências com telenovelas da Rede Globo, como “Amor à vida” e “Cheias de charme”, em que ações transmídia foram fomentadas pela própria emissora, em nosso lugar de pesquisa, a série “Onde nascem os fortes”, essas ações foram exclusivamente do público espectador.

A segunda questão norteadora, “Qual o papel da cultura digital na produção e expansão de uma narrativa?”, poderia ser respondida com o uso de um adjetivo como “grande”. O papel da cultura digital é visível e inegável na mudança de postura do público espectador/leitor/consumidor, e, certamente, influencia nas possibilidades de expansão de uma narrativa. A cultura digital trouxe novos espaços, novos recursos, novas possibilidades que se renovam a cada dia. Nos espaços digitais, em especial nos *sites* de redes sociais, o consumo produtivo do usuário instituiu-se como um dispositivo com claros níveis de evidência, organizando novas possibilidades de interação entre as histórias, as mídias e a recepção.

As questões três e quatro podem ser respondidas de forma conjunta: “De que forma o universo ficcional pode promover a participação dos consumidores?” e “Qual a potencialidade de transmídia das narrativas criadas por fãs e veiculadas no site de rede social Twitter?”. Podemos dizer que a audiência de “Onde nascem os fortes” atuou como co-criadora da narrativa, não influenciando no desenrolar da série (uma vez que, quando foi ao ar, já havia sido escrita em sua totalidade), mas sendo capaz de originar novos conteúdos ao redor da narrativa original. Isso se deu, em grande parte, pelas contradições, pelos silêncios e pelas lacunas que a própria série deixava, não revelando o desfecho de um personagem, não explicando o surgimento de outro na trama, excluindo da narrativa sequências cronológicas que “escondiam” informações importantes para a compreensão, entre outros. As audiências encontravam

no site de rede social Twitter o espaço adequado para a expansão das narrativas, criando *gifs*, memes, comentários positivos e ácidos, contas ou *hashtags*. Nessas produções, revelavam suas capacidades de gerar conteúdo opinativo, crítico, humorístico e engajado.

A quinta questão norteadora, “A disposição do autor/produtor de permitir que os fãs da ficção se apropriem dos conteúdos das narrativas teledramaturgas são indispensáveis para que isso ocorra?”, só pode ser respondida com base na pesquisa bibliográfica, uma vez que não sabemos as estratégias transmidiáticas da ficção televisa, não sendo possível generalizar, uma vez que cada produto (série, novela, unitário...) se organiza de uma forma, além de a recepção também ser distinta diante de cada um dos formatos da teledramaturgia (PALLOTTINI, 2012). Cabe destacar que, quando a questão foi criada, focamos em “autor/produtor”, no entanto, após a coleta de dados, vejo que poderíamos ter indicado também a palavra “ator(es)”; essa sim pode ser considerada uma “estratégia” que deu certo em “Onde nascem os fortes” e que parece ter relação direta com o sucesso da série: um grande número de espectadores seguindo as contas de Twitter dos atores que fizeram os protagonistas, destacando-se Alice Wegmann, que fez o papel de Maria na série e que mantinha sua conta bastante ativa durante as exibições do capítulo da série, utilizando a *hashtag* #OndeNascemOsFortes e convidando o público para debater os temas que circundavam seu personagem – violência, assédio, relações familiares.

A sexta questão criada para nortear esta pesquisa, “Como o Twitter permite que seus usuários se transformem em prossumidores de NT?”, foi uma busca constante em nossa análise e talvez uma lacuna deixada para trabalhos futuros. Percebi que, no SRS Twitter, aqueles que produzem conteúdos também consomem, e vice-versa: o telespectador assistia à novela, recorria ao Twitter para dar seguimento às suas opiniões e produções e raramente se mantinha alheio às demais publicações, daí o destaque das *hashtags* que aproximam as comunidades e fazem com que os usuários passem do particular ao coletivo. O “como” ainda não pode ser respondido com clareza, mas identifico indícios de que são as *hashtags* que desempenham um importante papel na construção, distribuição e recepção dos conteúdos midiáticos via SRS. A audiência de “Onde nascem os fortes” pode, sem sombra de dúvidas, ser considerada, simultaneamente, produtora e consumidora de conteúdo. Audiência que desempenha livremente ambos papéis e gera um “encadeamento midiático” (PRIMO, 2008), partindo da grande mídia massiva televisão, até chegar no SRS Twitter.

A sétima e última questão, “De que maneira e qual o papel da educação para preparar as audiências no papel de prosumidores e autores *on-line*?”, pode ser respondida ao reconhecermos as necessárias ressignificações do contexto educacional. A cultura digital vem exigindo a aquisição de novas habilidades cognitivas, reforçando a necessidade de um letramento midiático mais amplo, envolvendo tanto as práticas socioculturais da cultura do papel quanto da cibercultura. As audiências estão em constante processo de comunicação nesse novo cenário *on-line*. Muda-se o espaço, a forma participativa/colaborativa de atuação e o cenário educacional, uma vez que os produtores de conteúdo nas redes também passam a ser autores de sua própria aprendizagem. A educação em meio à cultura digital precisa de docentes conscientes de que são mediadores da aprendizagem, permitindo que os discentes busquem e construam seus conhecimentos na diversidade de meios disponíveis, sejam eles digitais ou não. Ainda respondendo a essa questão norteadora, vemos que é preciso reconhecer o grande potencial do trabalho voltado às narrativas transmídia na Educação, uma vez que os sujeitos podem criar histórias baseadas em outras, ou, ainda, modificá-las. Preparar para a autoria *on-line* é reconhecer a importância de uma aprendizagem permanente, bem como estabelecer os espaços interacionais, físicos e virtuais como propícios à aprendizagem e às práticas socioculturais por meio das mídias em redes.

A resposta a cada uma dessas questões só foi possível ao final do processo, quando os dados coletados foram considerados saturados. A metodologia escolhida para este trabalho permite que o pesquisador decida quanto à seleção e encerramento das coletas, e, conforme explicitamos anteriormente, finalizamos a coleta junto ao término da série, quando os dados ainda eram latentes. Nesse misto de *καλός + εἶδος + σκοπέω*, espaço em que busco realizar as considerações finais da pesquisa, cabe um destaque quanto à metodologia e aos procedimentos de análise empregados neste trabalho.

A escolha pela Teoria Fundamentada não poderia ter sido mais acertada, uma vez que trouxe liberdade na coleta e seleção de dados; no entanto, é preciso admitir que, sem um número pré-determinado para a coleta, obtivemos um volume muito grande de informações para observar o fenômeno, o que dificultou as ações de codificação e, especialmente, de extração de regularidades. Cabe salientar que a TF se mostra um ótimo método para pesquisas na cultura digital, mais especificamente em SRS, isso porque permite que as análises ocorram de forma conjunta com o processo de coleta de dados, de forma que vemos, no caminhar da

pesquisa, uma profusão de pequenas noções teóricas e dados que se misturam e evoluem. A Teoria Fundamentada me fez desenvolver uma maior sensibilidade para a coleta de dados, a qual, inicialmente, dava-se aleatoriamente, mas que, com a aproximação do campo (familiarização), despertou uma maior “sensibilidade teórica” (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2015), a qual me auxiliou em um olhar mais apurado que permitiu a comparação dos dados, além do constante questionamento a respeito das intervenções realizadas durante a pesquisa.

Com esse olhar mais apurado e após recolher e percorrer tantas informações, propomo-nos a responder ao questionamento “Afinal: o que a audiência produz?”. Considerando a teledramaturgia um dos produtos ficcionais mais tradicionais da televisão brasileira, a série “Onde nascem os fortes” reforçou a interação entre os telespectadores. O site de rede social Twitter mostrou-se como excelente espaço para que a audiência produzisse conteúdo, e percebemos o grande potencial transmídia das narrativas produzidas. Os textos autorais das audiências relacionados à trama mostraram-se como uma espécie de desdobramento da mídia regente, e podemos afirmar que as contribuições foram distintas e valiosas para o público espectador. A partir dos resultados encontrados, e tendo como caminho a Teoria Fundamentada nos Dados, teorizamos a presença de narrativas engajadas, produções em que as audiências participam ativamente e possuem um elevado potencial transmídia. Essa teorização só foi possível de ser realizada por, ao longo da pesquisa, percebermos o grande movimento de propagação e extensão de um produto da TV para a *web*. Fossem narrativas paralelas ou narrativas periféricas, o público engajou-se e utilizou o espaço virtual para produzir conteúdo.

Encerro este documento, porém, não termino o trabalho de investigação, uma vez que essa é uma área em que ainda há muito a ser pesquisado, analisado e descoberto. A investigação realizada convida a outras pesquisas e imersões, tais como investigar: (a) o perfil das audiências com indícios de autoria; (b) se o fato de estarem conectadas já coloca as audiências como autores em potencial; (c) o ciclo “autoria + recepção”, uma vez que autor também é receptor à medida que consome o que os outros sujeitos compartilham na rede.

Desejo que este trabalho de pesquisa e escrita possa servir como um convite para as pesquisas na área da transmídia, e, especialmente, que o campo da Educação (e quem sabe as instituições educativas) possa(m), cada vez mais, refletir sobre a necessidade de haver formação para as práticas autorais nas redes. A cultura digital chama à produção e exige um novo perfil de leitor e produtor, é preciso reconhecer que nossa sociedade

já não é de consumo, mas sim de consumo e produção. Estamos diante de prosumidores, os quais, cada vez mais, precisarão engajar-se em suas falas para que assumam de vez o papel de produtores de conteúdo.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Glaucio. Narrativas transmídias e novos esquemas cognitivos: evolução e adaptação nos sistemas da escritura. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: 2011.

ARNAUT, Rodrigo; NOGUEIRA, Fernanda. et al. A era transmídia. **Revista Geminis**, ano 2, n. 2, p. 259-275, 2011. Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/93/pdf>. Acesso em: 08 jan. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARATTO, Silvana; CRESPO, Luís. Cultura digital ou cibercultura: definições e elementos constituintes da cultura digital, a relação com aspectos históricos e educacionais. **Rev. Científica Eletrônica UNISEB**, Ribeirão Preto, v. 1, n. 2, p. 16-25, ago./dez. 2013.

BARBOZA, Catarina M. M. Construção ficcional coletiva de uma narrativa hipertextual e transmidiática: a trajetória do grupo “Snapetes”. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES EM CIBECULTURA (ABCIBER), 6., 2012, Novo Hamburgo. **Anais...** Novo Hamburgo: Editora FEEVALE, 2012, p. 1-20.

BARROS, Moreno; MIGLIOLI, Sarah. Novas tecnologias da imagem e da visualidade: GIF animado como videoarte. **Revista Sessões do Imaginário**, n. 29, p. 68-75, 2013. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/12963/9519>. Acesso em: 15 jan. 2019.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I, magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 165-196.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto, 2003.

BRANT, João. O lugar da educação no confronto entre colaboração e competição. In: PRETTO, Nelson de Luca; SILVEIRA, Sérgio Amadeu da (orgs.). **Além das redes de colaboração**: Internet, diversidade cultural e tecnologias do poder. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 69-74.

BRITTO, Luiz Percival Leme. **Inquietudes e desacordos**: a leitura além do óbvio. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2012.

CASTELLS, Manuel. **A era da informação**: economia, sociedade e cultura. v. 3. São Paulo: Paz e terra, 1999.

CHARMAZ, Kathy. **Studying lived experience through grounded theory**: objectivist and constructivist methods. Ontario, Canada: University of Waterloo, 1993.

CHARMAZ, Kathy. **A construção da teoria fundamentada**: guia prático para análise qualitativa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

COSTA, Marcela. Telenovela em múltiplas plataformas: a transmediação do gênero televisivo. **Comunicação: reflexões, experiências, ensino**, Curitiba, v. 11, n. 11, p. 030-041, 2016.

COMM, Joel; BURGE, Ken. **O poder do Twitter**. São Paulo: Gente, 2009.

CRUZ, Dulce M. Letramento midiático na educação a distância. In: FIDALGO, F.; CORRADI, W.; LIMA, R. (orgs.). **Educação a distância**: meios, atores e processos. Belo Horizonte: CAED – UFMG, 2013, p. 85-93.

DEL RANGEL, Antônio. Apresentação. In: RIGHINI, Rafael. **A trilha sonora da novela brasileira**: da criação à finalização. São Paulo: Paulinas, 2004, p. 11-13.

FELICE, Massimo Di. A sociedade de massa desde o seu fim. In: ABRUZZESE, Alberto. **O esplendor da TV: origem e destino da linguagem audiovisual**. São Paulo: Studio Nobel, 2006, p. 15-25.

FLICHY, Patrice. **L'imaginaire d'Internet**. Paris: Édition la Découverte, 2001.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4. ed. São Paulo: Vega, 2002.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. **Métodos de pesquisa para Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

FRADE, Isabel C. A. Alfabetização digital: problematização do conceito e possíveis relações com a pedagogia e com a aprendizagem inicial do sistema de escrita. In: COSCARELLI, Carla Viana; RIBEIRO, Ana Elisa (orgs.). **Letramento digital: aspectos sociais e possibilidades pedagógicas**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 59-83.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

GIL, Antônio. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1999.

GLASER, Barney G.; STRAUSS, Anselm L. **The discovery of Grounded theory: strategies for qualitative research**. New York: Aldine de Gruyter, 1967.

GOMES, Marcelo. O imaginário tecnocultural e as resistências midiáticas: a utopia de uma democracia digital. In: FLICHY, Patrice; FERREIRA, Jairo; AMARAL, Adriana (orgs.). **Redes Digitais: um mundo para os amadores. Novas relações entre mediadores, mediações e mediações**. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2016, p. 181-200.

GOSCIOLA, Vicente. **Roteiro para as novas mídias: do cinema às mídias interativas**. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Senac, 2010.

HAIR. Joseph. F. **Fundamentos de pesquisa de marketing**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

HINE, Christine. **Etnografia virtual**. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

JENKINS, Henry. Convergência e conexão são o que impulsiona a mídia agora [2016]. São Paulo: **Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun.**, v. 39, n. 1, jan./abr. 2016. Entrevista concedida a Priscila Kalinke da Silva.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Rio de Janeiro: Aleph, 2008.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia programável**. São Paulo: Aleph, 2014.

KOZINETS, Robert. V. **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online**. Porto Alegre: Penso, 2014.

KRÖNER, Svea. **Mídia portátil expressão da convergência do celular na comunicação contemporânea**. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Paulista, São Paulo.

LANKSHEAR, Colin; KNOBEL, Michele. Remix: la nueva escritura popular. **Cuadernos comillas**, Comillas, v. 1, p. 105-126, 2011. Disponível em: http://everydayliteracies.net/files/8_Knobel_Lankshear.pdf. Acesso em: 18 jul. 2015.

LEFFA, Vilson J. Produção de materiais para o ensino de línguas na perspectiva do design crítico. In: TAKAKI, Nara Hiroko; MONTE MOR, Walkyria (orgs.). **Construções de sentido e letramento digital crítico na área de línguas/linguagens**. Campinas: Pontes Editores, 2017, p. 243-265.

LEMOS, André. **Ciber-cultura-remix**. São Paulo, Itaú Cultural, 2005. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf>. Acesso em: 17 out. 2017.

LESSIG, Lawrence. **Cultura livre:** como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade. São Paulo: Editora Trama, 2009.

LEVY, Pierre. **A inteligência coletiva:** por uma antropologia do ciberespaço. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

LEWIN, Cathy; SOMEKH, Bridget (orgs). **Teoria e métodos de pesquisa social.** Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

LONGHI, Raquel Ritter. **Escritura em hipertexto:** uma abordagem do Storyspace. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

LOPES, Maria I. (org.) **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira.** Porto Alegre: Sulina, 2013.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **A questão do suporte dos gêneros textuais.** 2003. Disponível em <<http://bbs.metalink.com.br>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

MARTINS, Beatriz, C. **Autoria em rede:** os novos processos autorais através das redes eletrônicas. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MILL, Daniel (org). **Dicionário crítico de educação e tecnologia.** Campinas, SP: Papirus, 2018.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa.** Brasília: Editora UnB, 2013

MOURA, Keren Franciane; MANDAJI, Carolina Fernandes. **A relação das hashtags com as palavras de ordem presentes nas manifestações brasileiras de 2013.** Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2014/resumos/R40-1334-1.pdf>. Acesso em: 07 out. 2018.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no holodeck:** o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

ORGANIZAÇÕES GLOBO. **Dicionário da TV Globo volume 1:** programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. [Projeto Memória das Organizações Globo]

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão.** 2. ed. São Paulo: Moderna, 2012.

PANOZZO, Neiva Senaide Petry. **Literatura infantil:** uma abordagem das qualidades sensíveis e inteligíveis da leitura imagética na escola. 2001. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PELLEGRINO, Giuseppina. Convergence and saturation. Ecologies of artefacts in mobile and ubiquitous interaction. In: NYÍRI, Krisóf (ed.). **Integration and ubiquity.** Towards a philosophy of telecommunications convergence. Viena: Passagen Verlag, 2008, p. 75-82. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11770/168463>. Acesso em: 17 dez. 2017.

PRIMO, Alex. A cobertura e o debate público sobre os casos Madeleine e Isabella: encadeamento midiático de blogs, Twitter e mídia massiva. **Galáxia**, v. 16, p. 43-60, 2008.

PRIMO, Alex. Crítica da cultura da convergência: participação ou cooptação? In: CASTRO, Maria Lilia Dias de; DUARTE, Elizabeth Bastos. **Convergências midiáticas:** produção ficcional – RBS TV. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 21-32.

RECUERO, Raquel. As redes sociais como filtro. In: **Digestivo Cultural**, 2009e. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=300&titulo=As_redes_sociais_co. Acesso em: 19 nov. 2017.

RIAL, Carmen Sílvia. Por uma antropologia do visual contemporâneo. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 119-128, jul./set. 1995. Disponível em: <https://docplayer.com.br/12318350-Por-uma-antropologia-do-visual-contemporaneo.html>. Acesso em: 02 nov. 2018.

RIAL, Carmen Sílvia. Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação. Antropologia em primeira mão – **Revista seriada do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC**, Florianópolis, s/v, n. 10, p. 01-67, 2004. Disponível em: apm.ufsc.br/files/2015/05/74.-carmen-midia.doc. Acesso em: 20 jan. 2018.

RIAL, Carmen Sílvia. Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia. In: GROSSI, Mirian P. et al. **Movimentos sociais, educação e sexualidades**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 107-136.

ROJO, Roxane. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola, 2009.

RÜDIGER, Francisco. **As teorias da cibercultura: perspectivas, questões e autores**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SÁ, Simone Pereira de. **Netnografias nas redes digitais**. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 10, 2001, Brasília. **Anais...** Brasília: Compós, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 22, p. 23-32, dez. 2003, quadrimestral. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3229/2493>. Acesso em: 21 out. 2015.

RIAL, Carmen Sílvia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Paulus, 2004.

SALAVERRÍA, Ramón. **Redacción periodística en internet**. Pamplona: EUNSA, 2005. Disponível em: http://www.academia.edu/665630/Redacci%C3%B3n_period%C3%ADstica_en_internet. Acesso em: 25 nov. 2016.

SAVAZONI, Rodrigo; COHN, Sérgio (orgs). **Cultura Digital.br**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial Ltda, 2009.

SCOLARI, Carlos Alberto. **Narrativas Transmedia**: cuando todos los medios cuentan. Barcelona: Deusto, 2013.

RIAL, Carmen Sílvia; JIMÉNEZ, Manel; GUERRERO, Mar. Narrativas transmediáticas en España: cuatro ficciones en busca de un destino cross-media. **Comunicación y Sociedad**, v. XXV, n. 1, p.137-164, 2012.

SERELLE, Márcio. Redes anônimas: aspectos de dissolução do autor no ciberespaço. In: PINTO, Julio; SERELLE, Márcio (orgs.). **Interações midiáticas**. São Paulo: Autêntica, 2006, p. 61-75.

SHIRKY, Clay. **Instituições versus Colaboração**. Oxford: TEDGlobal 2005. Disponível em: https://www.ted.com/talks/clay_shirky_on_institutions_versus_collaboration?language=pt-br. Acesso em: abr. 2018.

SIBILIA, Paula. **Redes ou paredes**: a escola em tempos de dispersão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, Marco. **Educação online**: cenário, formação e questões didático-metodológicas. Rio de Janeiro: Wak Ed., 2010.

SOARES, Magda. **Letramento**: um tema em três gêneros. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SOUZA, Carlos Fabiano de. Memes: formações discursivas que ecoam no ciberespaço. **VÉRTICES**, Campos dos Goytacazes, v. 15, n. 1, p. 127-148, jan./abr. 2013.

STORTO, Letícia Jovelina. Emoticons: adereços às conversas virtuais? **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**, v. 9, n. 16, p. 112-134, 2011. Disponível em: http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_16_emoticons.pdf. Acesso em: 20 out. 2018.

STRAUSS, Anselm; CORBIN, Juliet. **Pesquisa qualitativa**: técnicas e procedimentos para o desenvolvimento da teoria fundamentada. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

TAVARES, Arice; CRUZ, Dulce. O remix na produção de narrativas transmídia: nova forma de narrar na cultura da convergência. In:

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO – CONEDU, 3., 2016, Campina Grande. **Anais...** Campina Grande: Editora Realize, 2016.

TELLES, André. **A revolução das mídias sociais**: cases, conceitos, dicas e ferramentas. São Paulo: Editora M. Books do Brasil editora Ltda., 2010.

TPSCOTT, Don; WILLIAMS, Anthony. **Wikinomics**: como a colaboração em massa pode mudar seu negócio. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

TRINDADE, Eneus; MAURO, Rosana. A construção da identidade discursiva em torno do consumo pela análise da personagem Solange de Fina Estampa. **Revista Comunicação e Entretenimento**: Práticas Sociais, Indústrias e Linguagens, Rio de Janeiro, v. 19, n. 01, 1º semestre de 2012. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/3300>. Acesso em: 22 jan. 2018.

XAVIER, Antônio Carlos dos Santos. **Letramento digital e ensino**. 2007. Disponível em: <https://escolafutura.files.wordpress.com/2013/11/letramento-digital-e-ensino.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2018.