

## Tesis

# A Propagação de Histórias através de Múltiplos Média: Um Esforço Conceptual

Marta Noronha SOUSA  
Universidade do Minho, Braga, Portugal

## Récits transmédiatiques : un effort de conceptualisation Narrativas transmedia : un esfuerzo de conceptualización

### RESUME :

*On fait aujourd'hui beaucoup de bruit autour des récits transmédiatiques, mais leur conceptualisation est encore fragile parce qu'elle entre constamment en conflit avec d'autres exercices dérivatifs qui propagent également une histoire au-delà d'un seul énoncé, comme c'est le cas de l'adaptation, des séries et des franchises, entre autres. Aujourd'hui, la plupart des histoires s'étendent à divers médias et artefacts, mais les différences et similitudes entre ces pratiques n'ont pas été discutées. La transmédiatisation n'est pas totalement nouvelle et, sans définitions solides, il devient difficile de la distinguer et de l'encadrer par rapport à ces pratiques. Notre recherche est en cours et son objectif est de dessiner un modèle théorique qui permette de définir et de classer les différentes formes de propagation d'histoires. Nous comptons sur l'analyse d'un large corpus de récits, dans une approche se faisant en termes de narratologie ou en termes de sciences de la communication. Bien que le modèle puisse ne pas être exhaustif, il reflète un effort de conceptualisation qui est urgent, en raison même de la fréquence croissante des pratiques transmédiatiques et de la crise conceptuelle qui s'ensuit.*

### SUMÁRIO:

*Atualmente, há uma grande agitação à volta das narrativas transmediáticas, mas a sua conceptualização é ainda frágil, pois esbarra constantemente com outros exercícios derivativos que igualmente propagam uma história para além de um único enunciado, como a adaptação, as séries, os franchises, entre outros. Hoje, a maioria das histórias estende-se por diversos meios e artefactos, mas as diferenças e semelhanças entre estas práticas não têm sido debatidas. A transmediação não é algo inteiramente novo e, sem definições sólidas, torna-se difícil distingui-la e enquadrá-la em relação a essas práticas. A investigação doutoral em curso que aqui se apresenta visa desenhar um modelo teórico que permita definir e categorizar as diferentes formas de propagar histórias, com base na análise de um corpus alargado de narrativas, numa abordagem assente na Narratologia e nas Ciências da Comunicação. Ainda que o modelo possa não ser exaustivo, ele reflete um esforço de conceptualização que urge, dada a crescente frequência destas práticas e o turbilhão conceptual que têm originado.*

**PALAVRAS-CHAVE:** PROPAGAÇÃO DE HISTÓRIAS; NARRATIVAS TRANSMEDIÁTICAS; ADAPTAÇÃO; OUTRAS PRÁTICAS DERIVATIVAS.

**MOTS-CLES:** PROPAGATION D'HISTOIRES; RECITS TRANSMEDIATIQUES; ADAPTATION; AUTRES PRATIQUES DERIVATIVES.

## INTRODUÇÃO

As histórias são contadas desde sempre e em todo o mundo, através dos mais variados meios e formatos (e.g., Barthes, 1966: 19/20). Todas elas têm elementos comuns, mas as histórias concretas que conseguem cativar uma audiência e permanecer vivas no seu imaginário são continuamente propagadas. Falamos de *propagação de histórias* quando uma história não fica confinada aos limites do enunciado singular em que é narrada pela primeira vez, mas dá origem a novas narrativas.

As formas como as histórias são propagadas, ou seja, as relações que as novas narrativas assumem com a narrativa “original”, são múltiplas. Uma história pode ser recontada, no mesmo meio ou em outros, de forma mais “fiel” ou mais livre (adaptações, *remakes*); ela pode ser recontextualizada, parodiada ou até questionada; pode ser continuada (séries, sequelas) ou podem ser contados eventos anteriores, que precedem ou originam os do original (prequelas); a mesma história pode ser contada sob outra perspectiva; as personagens e os seus mundos podem ser usados para criar novas histórias; uma infinidade de artigos comerciais (*merchandising*, bandas sonoras, ou outras narrativas) pode ser criada para promover a narrativa principal (*franchises*); finalmente, uma mesma história pode ser contada, de forma coordenada, através de diversos enunciados narrativos, em média diferentes (narrativas transmediáticas).

Quando nos propomos investigar estas práticas, no entanto, surgem entraves de fundo. O estado da arte das áreas que as investigam não fornece quadros conceptuais que permitam defini-las (cada uma por si), distingui-las (umas das outras) e enquadrá-las (nas suas relações mútuas) convenientemente. Com o surgimento de uma nova área de estudos – a das narrativas transmediáticas – a necessidade dessa definição torna-se ainda mais pungente. O trabalho de investigação que aqui apresentamos visa precisamente facultar um modelo teórico, ainda que aproximativo, que permita definir, classificar e mapear as práticas de propagação de histórias mais comuns, através da análise comparativa de um *corpus* alargado de narrativas sobre as mesmas histórias, consideradas paradigmáticas dos fenómenos em causa.

## UM PROBLEMA CONCEPTUAL

*O transmedia storytelling* (Jenkins, 2003), que traduzimos por narrativas transmediáticas, consiste numa estrutura narrativa particular que estende de forma coordenada uma história através de múltiplos média e artefactos. Este fenómeno foi identificado desde a década de 1990, em áreas dispersas do saber (economia dos média, videojogos ou televisão), mas só com a cunhagem de Jenkins os autores começaram a coordenar os seus esforços. Porém, o estudo da transmediação é ainda embrionário, encontrando-se num aparente “caos conceptual” (Scolari, 2009: 586). O mesmo termo é usado para significar diferentes fenómenos, enquanto termos diversos descrevem aproximadamente o mesmo fenómeno (Miller, 2008: 151; Long, 2007: 16, Zagalo, 2009).

As definições mais relevantes exigem também discussão. Jenkins (2006: 96), por exemplo, defende que cada extensão transmediática deve ser “autocontida”, isto é, deve poder ser também compreendida isoladamente, mas, em certos casos, elas não são autónomas – é necessário consumir todas as extensões para compreender a história maior. Phillips (2012: 13/4) explica que há dois tipos de transmediação: um baseado no modelo corporativo, composto por artefactos autocontidos, ainda que relacionados, e outro nas mensagens fragmentadas e interdependentes dos média sociais e na participação do público. Bernardo (2011) criou um modelo interessante, que distingue quatro “géneros”, mas não os aprofunda teoricamente, nem discute a questão identificada por Phillips. Mais ainda, vários autores usam a adaptação para explicar o que o transmédia não é, mas dizem que ela é apenas uma forma de *contar a mesma história* (e.g. Scolari, 2009: 587). No entanto, uma adaptação pode contar a história de uma outra

perspetiva, completá-la ou estendê-la, o que é comum às duas práticas, não permitindo distingui-las. Autores como Long (2007) ou Dena (2009) não cometem esse erro, mas não as distinguem cabalmente. Esta distinção é difícil porque as (poucas) definições existentes de adaptação são geralmente demasiado restritas ou vagas (Stam, 2005). Uma das mais consistentes é a de Hutcheon (2006: 3), que a define como “uma relação manifesta e definidora com textos anteriores”, mas isto tanto se aplica a adaptações como às restantes práticas apreciadas. Alguns autores (e.g., Andrew, 1984; Cahir, 2006) apresentam tipologias de adaptação interessantes, mas nenhuma delas é consensual ou permite esclarecer os limites entre diversas práticas derivativas. Apesar de antigos, os estudos da adaptação continuam a revelar insuficiências fundamentais: concentram-se demasiado na questão da fidelidade, na adaptação de literatura ao cinema (excluindo outros meios e percursos) e na análise de casos particulares, escusando-se a construir modelos teóricos gerais (Naremore, 2000; Stam 2005; Hutcheon, 2006). Segundo Leitch (2008), a adaptação encontra-se num “vácuo teórico”. Para além disso, a prática da adaptação continua a ser vista por muitos de modo depreciativo, como prática secundária e desinspirada, o que parece desajustado na era atual de permanente reciclagem cultural (Hutcheon, 2006: XIII).

Outras práticas derivativas, como as paródias, as séries ou os *remakes*, recebem geralmente uma atenção parcial e pouco focada, sendo normalmente trabalhadas não por si próprias, mas dentro dos estudos mais latos sobre a intertextualidade ou o *medium* em que se encontram, neste caso sem um aparato teórico apto a relacioná-las com a adaptação e as narrativas transmediáticas. Estas abordagens negligenciam, assim, os múltiplos elementos que estas práticas têm em comum. Alguns autores (e.g., Stam, 2005; Scolari, 2009; Dena, 2009) têm proposto modelos pré-existentes para analisar estes fenómenos. O mais interessante é a teoria da *intertextualidade* (e.g., Kristeva, 1981), que sustenta que todos os textos são perpassados por textos anteriores, mas isto é característico de *todos* os enunciados; os derivativos são só mais acentuadamente intertextuais. Até hoje, nenhum modelo foi ainda eficazmente implementado para classificar e distinguir práticas que, apesar de diferentes, continuamente se confundem. Autores da área da adaptação, como Stam (2005), e do transmédia, como Scolari (2009), propõem que os seus estudos devem juntar-se a outras áreas, passando a inscrever-se no âmbito mais lato da “reciclagem, reconstrução e qualquer outra forma de re-narração” (Naremore, 2000: 15) e, assim, a assumir um lugar central nos estudos narrativos e mediáticos contemporâneos.

## O PROJETO

O objetivo fundamental do projeto de investigação doutoral que aqui se apresenta é, então, não apenas definir a narração transmediática, mas também contextualizá-la, em relação a práticas derivativas que facilmente se confundem com ela, por igualmente propagarem histórias. A pergunta de partida é, pois, a seguinte: *Em que é que consiste a narração transmediática e como se distingue de outras práticas similares, tais como a adaptação, a serialização, os franchises ou outros exercícios derivativos livres?*

Todas as narrativas têm duas dimensões, discerníveis, ainda que indissociáveis: a “história”, ou o *que* é narrado, os eventos (o conteúdo), e o “discurso”, ou a forma como eles são expressos (e.g., Chatman, 1978, Martins, 2011). Ora, quando dizemos que uma história foi, por exemplo, adaptada, queremos dizer que o *conteúdo* de uma narrativa foi re-expresso, foi “repetido” sob outra forma, num novo artefacto; numa narrativa transmediática, o que cada extensão partilha com as outras é a história, contando uma parte diferente dela, possivelmente de forma diversa, mas coordenada. Concluimos, então, que o que nos permite distinguir estas práticas se encontra no nível da história (conteúdo) e não do discurso (forma). É aí que podemos

identificar a relação que os diferentes artefactos narrativos estabelecem entre si. O conteúdo da história é composto em primeiro lugar pelas ações, mas também pelo que Chatman (1978) chama de existentes: as personagens e o cenário (*setting*). Esse cenário é composto pelos objetos e espaço material em que a história se desenrola (Chatman, 1978: 138/9), mas é mais do que um mero espaço, é todo um *mundo ficcional*, mais ou menos parecido com o mundo real, situado num tempo e num espaço e dotado frequentemente de leis próprias. Assim, a pergunta de partida pode ser reformulada para focar o *que acontece com a história (ações, personagens e mundo ficcional), quando ela é propagada de uns artefactos para outros*. Para atingir este objetivo, a metodologia escolhida passa por seleccionar algumas histórias que têm sido propagadas de formas diversas, e para cada uma delas, as narrativas derivativas que melhor representam diferentes formas de propagação. Os elementos da história das narrativas escolhidas são então analisados em termos comparativos. São ainda anotados o *medium* e o suporte em que cada narrativa é veiculada e o tipo de classificação que recebem pelos seus promotores (adaptação, *sequela*, *remake*, narrativa transmediática, etc.). A partir desta análise, são inventariados os vários tipos de relações entre narrativas, chamadas *operações* (e.g., conta a mesma história, conta eventos anteriores ou posteriores, conta a história de outra perspectiva, recontextualiza os eventos e personagens, completa com informação paralela, etc.). Essas operações são então relacionadas com cada tipo de *exercício* (adaptação, transmediação, serialização, etc.), para perceber quais são as mais típicas de cada um deles. À partida, coloca-se a hipótese de que, a cada exercício, nem sempre correspondem as mesmas operações, mas isso permitirá perceber quais são as mais comuns e lógicas. Com base nesta informação, será então possível desenhar, em paralelo, um modelo de exercícios derivativos, composto pelos diversos tipos de operações possíveis, que permita perceber a que exercícios elas correspondem (ou faz sentido que correspondam), e assim definir em que consistem e como se relacionam. Para auxiliar a elaboração deste modelo, serão também usados modelos dos vários tipos de intertextualidade (e.g., Kristeva, 1981; Genette, 1982). Dentro de cada exercício, nas adaptações e transmediações, por exemplo, iremos também encontrar, certamente, diferentes subclasses possíveis, que permitirão uma classificação mais concreta e específica de cada prática. Em último lugar, será analisada a maior ou menor adequação de cada *medium* para realizar cada tipo de operação, em que medida ele a condiciona (ou inspira), e que tipo de informação narrativa se presta melhor a veicular.

## RESULTADOS PRELIMINARES E SUA DISCUSSÃO

Considerando os resultados obtidos até este momento, podemos avançar que há três tipos fundamentais de propagação. O primeiro tipo é a *repetição* da história, que inclui os *remakes*, a forma mais próxima de propagação (contar “exatamente” a mesma história, no mesmo *medium*), a adaptação mais ou menos literal, geralmente em média diferentes (que inclui quase sempre alterações, ainda que mínimas), e o *franchise*, em que a história se espraia por vários artefactos e média, mas cada novo artefacto não acrescenta dados novos. Em segundo lugar, temos a *reconfiguração* da história, em que ela é recontada, mas com alterações significativas, que mudam profundamente o seu sentido, ou em que as personagens, eventos e/ou mundo ficcional são usados para criar uma história claramente diferente; aqui, incluem-se as adaptações livres, as paródias e histórias originais protagonizadas por personagens de histórias anteriores. Por último, temos a *extensão* da história, em que a história é completada, quer por eventos anteriores (*prequela*), posteriores (*sequela*, *serialização*), ou contemporâneos à história; neste último caso, os eventos podem ser intercalados com os eventos da primeira narrativa (algo que aconteceu entre os eventos e não chegou a ser narrado), paralelos (aconteceram ao mesmo tempo que os eventos já narrados), ou até os mesmos eventos, mas contados noutra perspectiva (de outra personagem). As transmediações enquadram-se necessariamente na última categoria. Mesmo sabendo que estas narrativas usam vários artefactos em

média diferentes, o verdadeiro interesse deste tipo de propagação não é apenas apresentar uma continuação dos eventos, como se faz nas séries, mas criar uma interligação entre eles, uma *intriga inter-artefacto*, apresentar eventos intermédios que venham acrescentar nova informação sobre os já conhecidos: esclarecer motivações e relações causais, ou até atribuir-lhes um sentido adicional (desde que coerente). Isto permite adicionar uma complexidade e riqueza muito maior à história, de tal modo que se pode efetivamente dizer que as extensões, todas juntas, compõem uma história maior. Acima de tudo, o que distingue a transmediação é que, sendo todas as extensões dadas como uma *mesma história maior*, a coerência da história nos vários artefactos tem de ser total, ao passo que na adaptação há quase sempre alterações, ainda que pequenas, que tornam a história incoerente. Para além disso, os eventos da história não são repetidos, à exceção de alguma recapitulação necessária, como nas séries, para relembrar o receptor de algo importante, ou se forem introduzidos dados novos. Vendo as coisas sob este prisma, pode também concluir-se que algumas adaptações e séries realizam as mesmas operações que as narrativas transmediáticas. As séries estão sempre no mesmo meio, pelo que não se encaixam no conceito, mas as adaptações que o fazem, sendo em média diferentes, poderiam bem ser consideradas transmediações.

## CONCLUSÃO

Através deste esforço conceptual, esperamos conseguir trazer alguma luz ao entendimento de fenómenos que são, na atual conjuntura, cada vez mais frequentes e difíceis de discernir, e que o trabalho académico tem tido dificuldade em esclarecer. Apesar de que, como qualquer modelo teórico, o modelo resultante não irá certamente esclarecer todas as dúvidas, nem permitir classificações cabais, acreditamos que será ao menos uma aproximação muito necessária para desembaraçar o imbróglcio em que se encontra neste momento a terminologia relativa à propagação de histórias através de múltiplos média. Tal esforço virá, assim o esperamos, ajudar os investigadores a identificar e delimitar um *corpus* de análise específico e uma área de estudos que tem ficado sempre na zona de sombra entre disciplinas e que, por isso, tem sido dotada de ferramentas pouco eficazes para cumprir os seus objetivos fundamentais; por outro lado, poderá também ajudar os profissionais a perceber, com mais clareza, as múltiplas possibilidades criativas que as práticas derivativas em geral encerram.

Se é verdade, como é uso dizer-se, que a função da arte é quebrar as convenções, para que tal seja possível, é fundamental, antes de mais, conhecer as possibilidades criativas ao nosso dispor; precisamos de conhecer as normas para podermos quebrá-las. Afinal, as histórias inspiram em todos os seres humanos o prazer de “passar nos bosques da ficção” (Eco, 1994), nos mundos de fantasia que elas inspiram na nossa imaginação e que vamos sempre construindo, relembrando, vivendo e reconfigurando. A propagação de histórias é, assim, algo que devemos, mais do que censurar, compreender como uma atividade profundamente humana e universal.

## Referências

Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford, 1984.

Roland Barthes, « Introdução à Análise Estrutural da Narrativa », In *Análise Estrutural da Narrativa. Seleção de Ensaios da Revista « Communications »*, Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1982, p. 19-60.

Nuno Bernardo, *The Producer's Guide to Transmedia. How to Develop, Fund, Produce and Distribute Compelling Stories across Multiple Platforms*, beActiv Books, Lisboa, 2011.

Linda Cahir, *Literature into Film. Theory and Practical Approaches*, McFarland, Jefferson, 2006.

Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1978.

Christy Dena, *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*, University of Sydney, Sydney, 2009.

Umberto Eco, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Difel, Carnaxide, 1995.

Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006.

Henry Jenkins, « Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling », *Technology Review*, 2003. Disponible en ligne : <http://www.technologyreview.com/biomedicine/13052/page1/>, consulté le 20-06-2011.

Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York, 2006.

Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Basil Blackwell, Oxford, 1981.

Thomas Leitch, « Adaptation Studies at a Crossroads », *Adaptation*, 1 (1), 2008, p. 63-77.

Geoffrey Long, *Transmedia Storytelling. Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2007.

Moisés Lemos Martins, « Media digitais - Híbridez, Interatividade, Multimodalidade », *Revista de Comunicação e Linguagens*, 43-44, 2011/2012, p. 49-60.

Carolyn Miller, *Digital storytelling: a creator's guide to interactive entertainment*, Focal Press, Burlington, 2008.

James Naremore, *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2000.

Andrea Phillips, *The Creator's Guide to Transmedia Storytelling. How to captivate and engage audiences across multiple platforms*, McGraw-Hill, S/L, 2012.

Carlos Scolari, « Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production », *Proceedings for the annual meeting of the International Communication Association*, Chicago, 2009.

Robert Stam, « Introduction », In Robert Stam & Alessandra Raengo (dir.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Oxford, 2005, p. 1-45.

Nelson Zagalo, *Emoções Interactivas. Do Cinema para os Videojogos*, Gracioso Editor, Coimbra, 2009.