

A FORMAÇÃO DA MEMÓRIA NARRATIVA TRANSMÍDIA

Ramon Queiroz Marlet¹

Resumo:

O presente artigo visa estudar algumas características intrínsecas das narrativas transmídias que permitem a formação de sua memória narrativa, a partir do universo ficcional discursivo criado. Veremos que esse universo é composto tanto por “conteúdos autorizados” (convergência corporativa) pelas franquias midiáticas, quanto por “conteúdos não autorizados” (convergência alternativa) criados, produzidos e compartilhados pela audiência/fãs, e que é nessa tênue relação circular de sentidos que a memória narrativa transmídia se constitui em sua totalidade. Procuraremos demonstrar essa relação tendo como base as narrativas televisuais brasileiras exibidas em 2012 pela TV Globo “Avenida Brasil”, “Cheias de Charme” e “Fina Estampa”.

Palavras-chave: Narrativa Transmídia. Memória. Circulação. Produção de sentido. Universo ficcional.

Introdução

A narrativa sempre esteve presente no decorrer da evolução humana, se constituindo como uma importante ferramenta de interpretação da realidade, produção de sentidos e troca de significados. “Na comunicação humana, a narrativa é uma das formas mais ubíquas e poderosas de discurso. A estrutura narrativa é até mesmo inerente à práxis da interação social antes que atinja expressão linguística.” (BRUNER, 1997, p. 72). Além disso, podemos considerar este método de negociar e renegociar os significados por intermédio da interpretação narrativa como “um dos corolários das conquistas do desenvolvimento humano, no sentido ontogenético, cultural e filogenético desta expressão.” (BRUNER, 1997, p. 65). Esse impulso para organizar narrativamente a experiência que temos com o mundo que nos cerca assegura a alta propriedade que essas características assumem no programa de aquisição da linguagem, desde nossa formação inicial enquanto indivíduos sociais.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). E-mail: ramonmarlet@gmail.com

As narrativas possuem uma característica bastante peculiar na constituição de seus enunciados que é a criação de um espaço ficcional que, por sua vez, traz elementos que representam e constroem realidades. Durante séculos, diversas formas de narrativas orais, como mitos e fábulas, por exemplo, figuraram como os principais fornecedores da ficção, juntamente com a literatura e o teatro. Porém, de meados do século XIX até os nossos dias, o papel de detentor privilegiado da capacidade de produzir, ativar e distribuir a ficção para a maioria das pessoas ficou a cargo das instituições midiáticas (BULHÕES, 2009). Juntamente a isso, o desenvolvimento e a propagação das tecnologias de reprodução e armazenamento de dados permitiu maior acessibilidade a esses conteúdos por parte da audiência, além de facilitar sua manipulação, co-criação, produção e distribuição/compartilhamento em rede.

Temos, então, um “um novo cenário sócio-técnico-discursivo que constitui as novas interações entre produção/recepção. Estas resultam diretamente de novas formas de organização de circulação dos discursos” (NETO, 2010, p. 59-60). Em nosso caso, evidenciamos uma reconfiguração da forma de contar histórias, caracterizada como *storytelling* transmídia, que “se diferencia dos modelos narrativos convencionais pela criação de universos narrativos expandidos e pelo alto grau de complexidade narrativa” (MASSAROLO, 2013, p. 337).

Este processo interacional abrange a circulação discursiva simultânea tanto de “conteúdos autorizados” pelas instituições midiáticas, quanto de “conteúdos não autorizados” criados, produzidos e compartilhados pela própria audiência/fãs (FECHINE, 2013), o que caracteriza dois tipos de convergência, a “corporativa” e a “alternativa” (JENKINS, 2009a), como veremos mais adiante. Nesta perspectiva, a proposta do presente artigo é estudar a relação entre essas duas instâncias como fator constitutivo e determinante do universo ficcional discursivo criado, enquanto lugar formador da memória narrativa transmídia em sua totalidade, que, como veremos, apresenta características específicas que permitem tais projeções.

Narrativa ficcional midiática e produção de memória

As narrativas podem ser consideradas como um importante mecanismo de intercâmbio de sentidos entre as pessoas, já que “o ser humano tem encontrado no gênero narrativo não só uma forma de demonstrar e interpretar suas relações com o mundo e com as pessoas que o cercam como também de ser compreendido e interpretado”. (MUNGIOLI, 2002, p. 49). As narrativas, por sua vez, operam no limiar entre ficção e realidade. A “Ficção deve ser definida, assim, como o ato ou o efeito do trabalho imaginativo, idealizado, fingido; é tanto a ação de fantasiar quanto as produções que decorrem dela” (BULHÕES, 2009, p. 17). Ela evoca continuamente uma ideia de oposição à realidade, ao real factual, ao mesmo tempo que possui, inextricavelmente, algum tipo de ligação com esse real, ou seja, temos o cotidiano refletido e refratado nas narrativas ficcionais, que podem criar suas próprias realidades discursivas:

No jogo de tensões entre ficção e realidade temos como significação, o sentido do ser, do modo de existência de uma dada realidade, mediada pelo discurso/linguagem. Essa realidade, quando favorecida em uma relação com discursos não ficcionais criam um efeito de discurso sobre a realidade tratada, como o discurso jornalístico. Já o discurso ficcional, quando favorecido de uma relação com o discurso que constrói uma realidade e, portanto, não real, cria o efeito de sentido de discurso construtor de uma realidade discursiva, pois parte-se do entendimento que essa construção não remete diretamente a uma realidade do mundo natural específica, fato acontecido. É o caso da telenovela, da publicidade, dos filmes, etc (TRINDADE, 2001, p. 9).

Temos, assim, o discurso do cotidiano presente nessas manifestações midiáticas como elo de ligação entre ficção e realidade. Posto isso, podemos pensar também esses produtos culturais midiáticos, inspirados em Motter (2000-2001), como uma forma de memória documental que registra, no decorrer do tempo, via narrativas ficcionais, os processos de transformações vividas pela nossa sociedade. Além disso, “os próprios meios atuam na preservação dessa memória coletiva retomando sob variadas formas elementos que recuperam e presentificam o já acontecido.” (MOTTER, 2000-2001, p. 77).

Esse movimento de intercâmbio de códigos e cruzamento de processos narrativos audiovisuais faz com que reconheçamos uma permanente circulação de referências claras do universo narrativo-ficcional midiático, um agitado movimento de alusões ou citações explícitas de seu abundante repertório. (BULHÕES, 2009, p. 127).

Esse abundante repertório ficcional que reflete e refrata o cotidiano social, tem seus processos complexificados enquanto instância formadora de memória quando se transforma em universos ficcionais multiplataformas, pressupondo a interatividade e o compartilhamento de histórias como novas práticas de produção cultural. Esse é o cenário que caracteriza o *storytelling* transmídia inserido em nossa atual cultura da convergência, fazendo dessa nova forma narrativa uma ferramenta de inovação e de mudanças, “capaz de estimular o crescimento e a expansão das sociedades em rede, além de exercer uma influência decisiva para o surgimento e a consolidação da cultura participativa.” (MASSAROLO, 2013, p. 338-339).

A seguir, analisaremos mais profundamente como esses processos culminam na formação do universo ficcional discursivo de uma determinada narrativa transmídia como lugar documental de memória para, na sequência, exemplificarmos através das análises das narrativas televisuais brasileiras exibidas em 2012 pela TV Globo “Avenida Brasil”, “Cheias de Charme” e “Fina Estampa”.

Narrativa transmídia e a formação de seu universo ficcional discursivo

As narrativas transmídias estabelecem processos próprios para sua fruição, envolvendo a criação de universos ficcionais compartilhados por diferentes meios, cabendo a cada um deles o desenvolvimento de uma narrativa própria, de modo articular e complementar com o restante. “Com esse tipo de estratégia, o objetivo agora é construir um complexo mundo ficcional que sustenta múltiplas inter-relações entre os personagens e suas histórias” (FECHINE e FIGUERÔA, 2011, p. 19). A interação dentro desse universo ficcional “representa um ato de imersão mais profundo do que a simples prática de releitura de um texto em busca de novas significações” (MASSAROLO, 2013, p. 339). Essa prática imersiva transforma os espaços da ficção numa realidade lúdica, enquanto a dispersão textual aproxima as audiências do universo expandido. Sendo assim, podemos pensar a transmidiação como uma das lógicas de produção e consumo de conteúdos no atual cenário de convergência. Essa funcionalidade lúdica, por sua vez, se manifesta muito frequentemente em duas direções:

Com o aparecimento de plataformas livres de compartilhamento de arquivos de vídeos, difundem-se práticas de distribuição não autorizada de conteúdos televisivos e de apropriação informal pela audiência. Como resposta dos *broadcasters*, surgem também novos procedimentos de distribuição autorizada de conteúdos televisivos a partir da recuperação da programação da TV via internet por meio de *downloading* ou *streaming* (FECHINE, 2013, p. 20).

A convergência cultural, assim, é tanto um processo corporativo (convergência corporativa), entendido como o “fluxo comercialmente direcionado de conteúdos de mídia” (JENKINS, 2009a, p. 377), de cima para baixo, quanto um processo de baixo para cima, o que caracteriza a convergência alternativa, ou seja, o “fluxo informal e às vezes não autorizado de conteúdos de mídia quando se torna fácil aos consumidores arquivar, comentar os conteúdos, apropriar-se deles e colocá-los de volta em circulação” (JENKINS, 2009a, p. 377). Esse tipo de cultura define ainda novos comportamentos em relação aos usos das mídias, “associados, sobretudo, ao compartilhamento, publicação, recomendação, comentários, remix e reoperação de conteúdos digitais” (FECHINE, 2013, p. 27). Dessa forma, temos um tipo específico de conteúdo cuja produção de sentido se articula entre o uso coordenado de diferentes mídias e o engajamento da audiência. O resultado interativo dessas atividades caracteriza o universo ficcional discursivo de uma determinada narrativa transmídia, ou seja, ele é a soma de todos os “conteúdos autorizados” (convergência corporativa) e dos “conteúdos não autorizados” (convergência alternativa), que compõem uma órbita de sentidos para sua fruição.

A narrativa transmídia como lugar documental de memória

Uma propriedade fundamental do universo transmídia é a construção de mundos ficcionais. Entretanto, isso só é possível pois esse processo está diretamente ligado à característica/capacidade enciclopédica que os ambientes digitais proporcionam (JENKINS, 2009b), o que “diz respeito às possibilidades abertas pelos computadores de armazenar, recuperar e relacionar remissivamente um volume enorme de informações potencialmente acessíveis entre si” (FECHINE e FIGUERÔA, 2011, p. 33). Temos, então, a construção de um arquivo ilimitado de informações compartilhado em rede, de fácil acesso, pronto para ser utilizado livremente em apenas alguns “cliques”. Esse arquivo, por sua vez, é constantemente

atualizado através da inserção de conteúdo tanto por parte das franquias de mídias quanto pela audiência/fãs, e se constitui como acervo documental dessas manifestações, ou seja, como lugar documental de sua memória.

Como apontado por Fechine e Fiquerôa (2011), Murray (2003) destaca esse potencial de expansão enciclopédica dos mundos ficcionais ao estudar a transmissão televisiva de séries articuladas à internet. Essa complementação de um meio à outro possibilita a criação de narrativas mais complexas, com maiores camadas de detalhes e que exigem níveis de envolvimento mais profundos e intensos para sua fruição, a partir da imersão na realidade ficcional criada. Nesses casos, “a internet funciona como um quadro de avisos gigante no qual arcos narrativos de longa duração podem ser acompanhados e episódios de diferentes temporadas podem ser comparados” (MURRAY, 2003, p. 33). Como resultado desse contexto de informações interconectadas em rede, essas histórias entrecruzadas podem se emaranhar com documentos da vida real, ou seja, do nosso cotidiano, fazendo com que as fronteiras do universo ficcional pareçam não ter fim (MURRAY, 2003).

Temos, assim, a fusão integradora entre realidade ficcional e realidade “vívda”, e mais do que isso, entre a memória documental ficcional e a memória documental do nosso cotidiano, que permitem o intercâmbio entre essas duas instâncias para compor nossa experiência. “É, portanto, com a aceitação de uma lógica interna muito especial e de uma temporalidade e uma espacialidade próprias que avançamos em uma experiência peculiar diante do ficcional” (BULHÕES, 2009, p. 33), ou seja, há uma alternância voluntária de realidades (real e imaginada), deslocando objetos e significados de uma para outra, uma vez que “cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana” (JENKINS, 2009a, p. 30).

Tudo isso só se torna possível devido a duas características observadas por Jenkins (2009b): a imersão e a extração. O primeiro termo diz respeito à habilidade e capacidade dos indivíduos/usuários para adentrar/vivenciar/explorar a realidade ficcional proposta, ou seja

A experiência de imersão através do uso coordenado de múltiplas mídias (cinema, internet, televisão, mobile, entre outras) estimula o desenvolvimento de ações narrativas que se articulam com ambientes cotidianos, numa combinação de elementos ficcionais e não ficcionais para construção de uma realidade lúdica. Nestes espaços são criadas zonas de imersão sustentadas pela ação colaborativa do público em contato com a realidade ficcional presenciada (MASSAROLO e MESQUITA, 2014, p. 48).

Já o segundo termo observado por Jenkins (2009b), trata da extração de elementos desses universos imaginados e sua respectiva incorporação ao nosso dia a dia. É isso o que acontece, por exemplo, quando os fãs de uma determinada narrativa se caracterizam fisicamente e assumem traços da personalidade de seus personagens preferidos, compram produtos licenciados a partir do universo ficcional proposto, participam de comunidades online sobre as narrativas, entre outros. Como vimos, as atividades descritas acima, acrescidas da capacidade enciclopédica proporcionadas principalmente pelos meios digitais e a consequente formação de seu arquivo documental, caracterizam a formação da memória narrativa transmídia em nossa atualidade. Na sequência, procuraremos exemplificar esse processo através das análises das narrativas televisuais “Avenida Brasil”, “Cheias de Charme” e “Fina Estampa”, exibidas pela TV Globo no ano de 2012.

Narrativas televisuais brasileiras e a formação transmidiática de sua memória documental

A telenovela pode ser considerada uma produção genuinamente brasileira, possuindo denominação própria em virtude da qualidade empregada em todas as etapas de produção, preparação, elaboração e acabamento (MOTTER, 2000-2001). Ela pode ser vista também sob dois eixos principais: como um elemento constitutivo de uma narrativa da nação e como recurso comunicativo (LOPES, 2009). Em relação ao primeiro eixo, temos um cenário que “potencializa a vocação da novela em mimetizar e em renovar constantemente as imagens do cotidiano de um Brasil” (LOPES, 2009, p. 25). Segundo a autora, isso pode ser identificado através de dois planos estruturais presentes em toda telenovela: o renovado senso de exploração de temas contemporâneos e os padrões de consumo vividos pelos personagens

como possibilidade concreta ou não de integração social via consumo. Dessa forma, “a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, indo da intimidade privada aos problemas sociais” (LOPES, 2009, p. 26), já que ocupa a posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções.

O segundo eixo, a telenovela como recurso comunicativo, diz respeito a “identificá-la como narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país” (LOPES, 2009, p. 32). Isso se deve, segundo a autora, “por sua capacidade de junção da matriz melodramática com o tratamento naturalista como fundamento da verossimilhança de suas narrativas e do efeito de credibilidade que alcançou” (LOPES, 2009, p. 32).

Como apontado anteriormente, a telenovela pode ser considerada também como documento histórico e lugar de memória:

A telenovela constrói uma memória, ao mesmo tempo documental - por sua permanência física como produto audiovisual gravado, mas sobretudo por sua vinculação com o presente, que a impregna com suas marcas - e coletiva - pelo compartilhamento dos saberes que ela difunde para seu amplo público (MOTTER, 2000-2001, p. 76-77).

Entretanto, no atual cenário de convergência midiática em que vivemos, não podemos mais pensar a TV sem considerarmos a multiplicação das telas e dos canais, bem como a fragmentação e autonomia da audiência. Essas transformações nos modos como o espectador se relaciona com os conteúdos televisivos precisam ser pensadas a partir de pelo menos dois grandes vetores: a possibilidade de incorporação da interatividade ao aparelho de TV do telespectador, permitindo a indicação de suas preferências, o acesso a serviços, informações adicionais e/ou relacionadas; e também pela oferta de conteúdos televisivos por demanda, não apenas no próprio aparelho, mais em outros meios (internet e dispositivos móveis) (FECHINE, 2013). Somado a isso, não podemos nos esquecer de que

A telenovela é um produto cuja matéria-prima é marcada pela polissemia do signo (e, talvez, principalmente, do signo linguístico), o que torna praticamente impossível a seu criador e a seu produtor controlar todas as possibilidades de significação e interpretação, uma vez que as relações entre signo e sociedade ocorrem entre

interlocutores concretos que se estabelecem durante a enunciação (MOTTER e MUNGIOLI, 2007-2008, p. 163).

Desse modo, os conteúdos televisivos se tornam transmídias, passando a circular por diversas plataformas, estabelecendo um diálogo constante entre franquias de mídia e sua respectiva audiência/fãs. A seguir, exemplificaremos esse processo nas análises das narrativas televisuais “Avenida Brasil”, “Cheias de Charme” e “Fina Estampa”, exibidas pela TV Globo no ano de 2012.

Começaremos pela telenovela “Fina Estampa”, de Aguinaldo Silva, que, além de ter disponibilizado conteúdo adicional à narrativa televisual em seu site oficial², como exibição de todos os capítulos na íntegra, ficha descritiva dos personagens, matérias sobre os bastidores de gravação, fotos e vídeos sobre a trama além de dicas de moda, maquiagem e acessórios, estendeu sua narrativa através do filme “Crô, o filme” (Paris Filmes, 2013), sob direção de Bruno Barreto, ao contar o que aconteceu com Crodoaldo Valério, o Crô, que acaba a telenovela ficando milionário, após herdar a fortuna de sua ex-patroa, a megera Tereza Cristina (vivida por Christiane Torloni). Essa estratégia foi desenvolvida devido ao sucesso que o personagem obteve junto ao público na época de sua exibição (FECHINE, 2013). Já em relação os “conteúdos não autorizados” (convergência alternativa), a trama da telenovela é repercutida principalmente nas redes sociais³, através de comentários sobre os capítulos, ações de determinados personagens, desenvolvimento de hipóteses alternativas às exibidas na trama, entre outros. Em relação ao próprio filme, temos também algumas comunidades online⁴ com o mesmo tipo de interação entre seus fãs.

Já a telenovela “Cheias de Charme”, criada por Izabel de Oliveira e Filipe Miguez, além do site oficial⁵ com informações semelhantes às de “Fina Estampa” e a possibilidade da

² Site oficial da telenovela “Fina Estampa”, disponível em <<http://gshow.globo.com/novelas/fina-estampa/index.html>>. Acesso em 20/06/14.

³ Comunidades de fãs da telenovela “Fina Estampa”, disponível em <<https://www.facebook.com/pages/F%C3%A3s-de-Fina-Estampa/119916124800613>>. Acesso em 20/06/14.

⁴ Comunidades no Facebook de “Crô, o filme”, disponível em <<https://www.facebook.com/search/results.php?init=quick&q=cr%C3%B4%2C%20o%20filme&tas=0.41925701428218054>>. Acesso em 20/06/14.

⁵ Site oficial da telenovela “Cheias de Charme”, disponível em <<http://gshow.globo.com/novelas/cheias-de-charme/index.html>>. Acesso em 20/06/14.

aquisição de produtos físicos baseados na trama, se utilizou de diversas estratégias na construção de seu universo ficcional (“conteúdos autorizados”), como: remixagem de um vídeo distribuído online que reunia, de modo bem humorado, diversas sequências em que a espalhafatosa cantora Chayene (Cláudia Abreu) trocava o nome de sua rival Rosário (Leandra Leal), provocando sua irritação na disputa pelo amor do pop star Fabian (Ricardo Tozzi); disponibilização no site oficial de todas as coreografias e letras das músicas da cantora brega Chayene e do trio de Empreguetes; um vídeo gravado pelo próprio trio de personagens na casa de sua patroa durante a novela que foi disponibilizado online posteriormente e viralizado entre os fãs; a criação real do blog do personagem Tom Bastos (Bruno Mazzeo) e da *homepage* do fã clube oficial das Empreguetes que permitiam a interação com a audiência; o lançamento real do livro “Cida, a empregueite – um diário íntimo” (Casa da Palavra, 2012), já que essa personagem na trama registrava suas memórias em um diário; realização de campanhas convidativas ao público para participar da narrativa como a “Empreguetes Livres”, lançada simultaneamente na telenovela e em seu site oficial logo após a veiculação do videoclipe das Empreguetes pela TV e internet; criação de concursos culturais como “A empregada mais cheia de charme do Brasil” com apoio do programa Fantástico, “Empreguetes na internet”, que desafiava os internautas a criarem seus próprios videoclipes a partir da música “Vida de Empregueite” e “Concurso de Passinhos do Tom”, que convocava os fãs para o envio de vídeos com suas coreografias inventivas (FECHINE, 2013). Do lado dos “conteúdos não autorizados” (convergência alternativa), também temos a repercussão da trama principalmente nas redes sociais⁶, através da criação de comunidades dedicadas a personagens específicos, a trios de Empreguetes formados pelos próprios fãs, inclusive as curiosas “Cheias de Charme/A novela que conquistou o Brasil⁷” e “Queremos 2 horas da novela Cheias de Charme!⁸”.

⁶ Comunidades de fãs da novela “Cheias de Charme”, disponível em < <https://www.facebook.com/search/results.php?init=quick&q=novela%20cheias%20de%20charme&tas=0.6283614187529459>>. Acesso em 20/06/14.

⁷ Comunidade “Cheias de Charme/ A novela que conquistou o Brasil”, disponível em < <https://www.facebook.com/CheiasDeCharmeNovelaQueConquistouOBrasil>>. Acesso em 20/06/14.

⁸ Comunidade “Queremos 2 horas da novela Cheias de Charme!”, disponível em < <https://www.facebook.com/groups/229040513885348/>>. Acesso em 20/06/14.

Por fim, a telenovela “Avenida Brasil”, de João Emanuel Carneiro, pode ser considerada o maior sucesso de transmídiação até o momento. A trama narrativa e as inovações estéticas audiovisuais foram fortemente aceitas pela audiência, que pôde usufruí-la, em relação a seus “conteúdos autorizados” (convergência corporativa), de acordo com as seguintes estratégias adotadas pela emissora: ênfase em conteúdos adicionais em seu site oficial⁹, como jogo dos sete erros nos cenários da novela, quiz interativo com perguntas sobre a trama e os games “Quem manda melhor?”, no qual os usuários assistiam aos vídeos das brigas entre as personagens inimigas Nina (Débora Falabella) e Carminha (Adriana Esteves), e votavam em quem eles achavam que havia vencido cada cena, formando um placar, o qual era possível compartilhar com os amigos nas redes sociais, e o game “Maltrate os Vilões”, onde os usuários podiam acertar bolas nos vilões da telenovela através de comandos no próprio mouse; antecipação de acontecimentos da trama na divulgação de *teasers* em formato de vídeo na *fan page* oficial da telenovela; extensões diegéticas da narrativa na apresentação de fotos de personagens comentadas apenas na trama, mas que eram disponibilizadas no site oficial; e extensões vivenciais por meio de um aplicativo no qual os consumidores podiam sobrepor em suas próprias fotos nas redes sociais o mesmo efeito estético de “congelamento” adotado na vinheta de encerramento de cada capítulo da novela (FECHINE, 2013). Já do lado dos “conteúdos não autorizados” (convergência alternativa), temos também a ampla repercussão em escala global da narrativa televisual nas redes sociais¹⁰, principalmente nos países onde foi exibida, através da criação de comunidades sobre a trama, determinados personagens, proposição de hipóteses alternativas aos acontecimentos, entre outros. No Brasil, a repercussão ganhou força também no lado humorístico, como a criação das comunidades “Félix Bicha Má¹¹”, na qual imagens estáticas do personagem Félix (Matheus Solano) eram compartilhadas com frases engraçadas aproveitando a personalidade irônica do personagem

⁹ Site oficial da telenovela “Avenida Brasil”, disponível em < <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/index.html>>. Acesso em 20/06/14.

¹⁰ Repercussão da telenovela “Avenida Brasil” nas redes sociais, disponível em < <https://www.facebook.com/search/results.php?init=quick&q=avenida%20brasil&tas=0.11045533347741754>>. Acesso em 20/06/14.

¹¹ Comunidade “Félix bicha má”, disponível em < <https://www.facebook.com/FelixBichaMa?fref=ts>>. Acesso em 20/06/14.

na trama, e também a comunidade “Bode Gaiato¹²”, na qual são apresentadas tiras sobre assuntos variados com três quadrinhos, sendo o último sempre com o mesmo efeito de “congelamento” adotado no encerramento de cada capítulo da novela, entre outras.

Como indicado no decorrer deste artigo, a soma dessas manifestações, tanto dos “conteúdos autorizados” ou “convergência corporativa” como dos “conteúdos não autorizados” ou “convergência alternativa”, constitui o universo ficcional discursivo de cada telenovela, sendo este seu lugar documental de memória e espaço de fruição.

Considerações finais

Como observado até aqui, as narrativas possuem um papel extremamente fundamental como mecanismo simbólico de troca social e cultural entre os indivíduos. “O cenário cultural das nossas *próprias ações* (grifo do autor) nos força a sermos narradores” (BRUNER, 1997, p. 74), ou seja, “a cultura logo nos equipa com novos poderes de narração através de seu kit de ferramentas e através das tradições de contar histórias e interpretá-las, das quais nós logo nos tornamos participantes” (BRUNER, 1997, p. 74).

Em nossa atualidade, a cultura que vivenciamos é a da convergência midiática, que altera a lógica pela qual a indústria da mídia opera e pela qual os consumidores processam o conteúdo recebido. Essa transformação cultural engloba mudanças significativas no que diz respeito ao fluxo de conteúdo que circula entre as múltiplas plataformas, à dinâmica de cooperação e interação entre os diversos mercados midiáticos e ao comportamento migratório de suas respectivas audiências (JENKINS, 2009a). A narrativa, nesse cenário, se diferencia dos modelos narrativos convencionais pela criação de universos narrativos expandidos e pelo alto grau de complexidade narrativa, como vimos, além de circular por diversas plataformas de mídia, exigindo diálogo constante entre produtores e audiência/fãs, onde sua fruição está articulada às características apontadas no presente estudo. Entretanto,

¹² Comunidade “Bode Gaiato”, disponível em < <https://www.facebook.com/ObodeGaiato?fref=ts>>. Acesso em 20/06/14.

Nesse universo de circulação de enunciados, as configurações não são estáticas. Pelo contrário. Estão em um jogo interdiscursivo de equilíbrio instável dentro do qual os conteúdos se influenciam e delimitam reciprocamente, de tal modo que uma configuração pode, em determinado momento, entrar na outra (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2008, apud FECHINE, 2013).

É isso o que caracteriza o universo ficcional discursivo de uma determinada narrativa, no qual “autorizados ou não autorizados, todos os conteúdos que gravitam em torno dele estão nessa mesma órbita de sentidos” (FECHINE, 2013, p. 32). Por fim, concluímos que a formação da memória narrativa transmídia se dá pela existência desse universo ficcional discursivo, que encontra na característica enciclopédica e de arquivamento que os ambientes digitais proporcionam um local profícuo para seu registro como acervo documental de memória, conforme exemplificado pelas narrativas televisuais brasileiras analisadas.

Referências

BRUNER, Jerome. **Atos de Significação**. Trad. Sandra Costa – Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

BULHÕES, Marcelo M. **A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais**. São Paulo: Ática, 2009.

FECHINE, Yvana. Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In **Estratégias de transmídiação na ficção televisiva brasileira**. Maria Immacolata Vassallo de Lopes (org). Porto Alegre: Sulina, 2013.

_____ e FIGUERÔA, Alexandre. Transmídiação: explorações conceituais a partir da telenovela brasileira. In **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais**. Maria Immacolata Vassallo de Lopes (org). Porto Alegre: Sulina, 2011.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Tradução Susana Alexandria, 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009a.

_____. *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling*, 2009b. Disponível em <http://henryjenkins.org/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html>. Acesso em 18/06/14.

LOPES, M. I. V. De. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, ano. 3, dez. 2009.

10^o interprogramas de **mestrado** FACULDADE CÁSPER LÍBERO

MASSAROLO, João Carlos. Storytelling Transmídia: Narrativas para Multiplataformas. **Tríade**, Sorocaba, SP, v.1, n. 2, p. 335-347, dez, 2013.

_____ e MESQUITA, Dario. Imersão em realidades ficcionais. In: **Revista Contracampo**, v. 29, n. 1, ed. abril ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014. Pags: 46-64.

MOTTER, M. L. Telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 48, p. 74-87, dezembro/fevereiro, 2000-2001.

_____ e MUNGIOLI, M. C. P. Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade. **Revista USP**. São Paulo, n. 76, p. 157-166, dezembro/fevereiro, 2007-2008.

MUNGIOLI, M. C. P. Apontamentos para o Estudo da Narrativa. **Comunicação e Educação (USP)**, São Paulo, v. 23, p. 49-56, 2002.

MURRAY, J. **Hamlet no Holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itáu Cultural: UNESP, 2003.

NETO, Antônio F. As bordas da circulação. **Alceu**, v. 10, n 20, p. 55 a 69, jan/jun 2010.

TRINDADE, Eneus. Telenovela e publicidade: o ritual de ver TV e alguns aspectos na relação ficção/realidade. **XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM**. Campo Grande: UFMS/INTERCOM, 2001. NP-Ficção Televisiva.